

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису*

БІЛОУСОВА Світлана Вікторівна

УДК 780.614.11.071.2(477.6)(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ
ДОНЕЦЬКА ШКОЛА ДОМРОВОГО ВИКОНАВСТВА:
ЕТАПИ РОЗВИТКУ, МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ,
РЕГІОНАЛЬНА СКЛАДОВА РЕПЕРТУАРУ

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

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

С. В. Білоусова

Науковий керівник:

Давидов Микола Андрійович

доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури та інформаційної політики України, Київ. 2021.

Дисертація присвячена дослідженню домрового мистецтва Донеччини від часів зародження до формування донецької школи домрового виконавства, наймолодшої в Україні. Наголос робиться на особливостях становлення та розвитку донецької домрової школи, новаторських рисах її методології, визначається внесок здобутків її представників у скарбницю музичної культури України. Матеріалами дослідження послужили документальні джерела і статті у періодичних виданнях з питань побутування домри на Донбасі, праці з історії Донецького краю, матеріали з особистих архівів, спогади та інтерв'ю культурних діячів минулого, науково-методичні розробки з теорії інструментального виконавства, твори для домри донецьких композиторів.

Зважаючи на комплексний характер роботи, в дисертації розглядається доволі широке коло проблем, ключові з яких утворюють чіткий взаємозв'язок. Багата історія домри, її розповсюдженість та популярність в регіоні зумовили виникнення донецької школи домрового виконавства. Здобутки донецької школи в галузі домрового мистецтва, підсиленого науковою базою, дали поштовх розвитку композиторської творчості для домри донецьких авторів у руслі сучасних загальних тенденцій, що відкрило нові шляхи для закріплення інструмента в ранзі академічного.

Окремі свідчення вказують на існування домри на теренах Донеччини на початку XX ст. і навіть раніше, а наведені неспростовні факти – на сталий вжиток чотириструнного інструмента з 1920-х років. У роботі висловлюється думка про не випадковість розповсюдження української (чотириструнної) домри як носія національної культури саме на Донбасі. Підтвердженням цієї версії є спостереження Т. Фрітгута про етнічний склад Юзівки (де переважають українці), дослідження фольклорних традицій Донецького краю О. Тюриковою, а також гіпотеза В. Івка про відродження української домри як інструмента, що «зберігся в генетичній пам'яті народу», яку музикант підтверджує чотирма стадіями в історії домри (XI, XIV, XVI, XX ст.).

Виділено чотири етапи розвитку домрового мистецтва у Донецькому регіоні. Перший та другий етапи співвіднесені з появою розрізнених осередків аматорського народно-інструментального мистецтва за участю домри на початку XX ст., а також розквітом самодіяльного домрового мистецтва у 1950-ті роки, у якому домра представлена досить широко – як сольний інструмент, а також у складах різних ансамблів та суто домрових оркестрів. Третій етап – становлення повноцінної вертикалі професійної освіти в галузі навчання на народних інструментах у 1930–1960 роках, центральними осередками якого стали Бахмут (Артемівськ), Донецьк (Сталіно), Луганськ (Ворошиловград), Маріуполь (Жданов). Вперше упорядковані матеріали про час відкриття класів домри в музичних закладах Донеччини та зібрана інформація про просвітницьку та творчу діяльність визначних музикантів, домристів (Г. Аванезов, Б. Білоусов, С. Васильєв, В. Заворотний, Ф. Коровка, М. Кушнір, В. Литвиненко, С. Солоха, Ю. Черняєв та інші). Четвертий етап – формування професійної школи виконавства на домрі, пов'язаний із багаторічною виконавською, композиторською, диригентською, педагогічною та науково-методичною діяльністю заслуженого артиста України Валерія Івка.

Яскрава історія домрового виконавства на Донбасі, значні досягнення впродовж XX ст. призвели до формування основних атрибутів такого явища

як «донецька школа домрового виконавства», широкі перспективи розвитку якого у контексті домрового мистецтва Донбасу корелюють з подальшим введенням цього поняття у науковий обіг.

У процесі виокремлення основоположних дефініцій у роботах В. Варнавської і Т. Філатової, спираючись на вже відомі визначення понять виконавської школи в сучасних дослідженнях Ж. Дедусенко, Н. Сумарокової, у дисертації під поняттям «виконавська школа» розуміється система освіти, заснована на єдності принципів і методів, сформована в певному регіональному осередку, що передбачає обов'язкову наявність послідовників – носіїв засад школи. Вони, як правило, згуртовані навколо видатної постаті музиканта-педагога і розвивають його методичні засади.

У результаті дослідження сформульовано поняття «донецька школа домрового виконавства», її охарактеризовано як багатовимірне явище, що являє собою поєднання нерозривних складових: діяльність засновника школи – музиканта-творця *Валерія Івка*; наявність чітко сформованої системи теоретико-методологічних поглядів, яка акумулює єдині методико-виконавські принципи й апробована у практиці музичної педагогіки і виконавства; діяльність послідовників фундатора школи В. Івка, які є лідерами творчих осередків, де розвивають і поглиблюють головні музично-теоретичні засади школи, забезпечуючи її життєвість та можливість існування в майбутньому. Отже, «донецька школа домрового виконавства» – **це концептуальна теоретико-методологічна система опанування та вдосконалення мистецтва гри на домрі, яку започаткував й розвинув Валерій Івко, успішно впроваджена на всіх щаблях музичної освіти багатьма поколіннями його учнів та послідовників.**

Дисертація містить низку бібліографічних матеріалів, а також висвітлює нові грані різних іпостасей талановитого митця, заслуженого артиста України, професора Валерія Івка як засновника донецької школи домрового виконавства. Послідовно викладені теоретичні аспекти виконавської концепції видатного музиканта, серед яких новаторськими є

розкриття чіткого механізму техніки інтонування та формулювання трьох рівнів інтонаційного мислення музиканта-виконавця (здійснено їх аналіз та запропоновано такі назви – мотивно-акцентний, метричний, синтезований).

Названі відкриття, разом з обов'язковим вихованням артикуляційної дисципліни, складають систему послідовного становлення та розвитку інтонаційної культури виконавця-домриста, яку В. Івко зі своїми послідовниками невпинно розвивають й впроваджують у практику на всіх етапах навчання, а найважливішим чинником цього процесу вважають варіативність використання основних засобів художньої виразності – динаміки, артикуляції, агогіки – в їх тісній взаємодії та якісних змінах у залежності від характеристик музичного часу.

Творча та виконавська діяльність В. Івко і його послідовників стала стимулом для донецьких композиторів у створенні музики для домри. До сьогодні цей пласт професійного домрового репертуару залишається недостатньо вивченим у сучасному українському музикознавстві. Зважаючи на велику роль і вагу творчого доробку донецьких авторів у галузі домрового виконавства в умовах значного дефіциту нових творів для домри в сучасній українській музиці, проведено їх систематизацію за жанровою належністю, характерними композиційними, формоутворювальними, стильовими або стилістичними принципами. У творчому доробку донецьких композиторів для домри та оркестру домристів виділено дві тенденції – *фольклорна лінія і твори академічної спрямованості*. У роботі з фольклорним матеріалом зустрічається пряме цитування з традиційними (В. Івко) або сучасними (Є. Мілка) типами формотворення, мовлення, а також опрацювання окремих елементів, де композитори створюють власний тематичний матеріал в народному дусі та демонструють такі засоби: складний нерегулярний ритм, синкопи, остинатність і варіантність розвитку, порушення квадратності, імпровізаційність викладення матеріалу, нетрадиційні способи звуковидобування, зокрема стук по деці, спів, тупотіння (О. Некрасов, Є. Петриченко, В. Стеценко, М. Шух).

Більшість творів академічного напрямку мають романтичну спрямованість, де на перший план висувається лірична, кантиленна природа домри, яка передається композиторами за допомогою тремоло (О. Некрасов, О. Рудянський). Частина композицій виявляє нові технічні й виражальні засоби гри на домрі (С. Мамонов, О. Скрипник), а також демонструє сучасний підхід до використання вільно трактованої додекафонної серії у поєднанні з поліфонічними типами викладення матеріалу (Є. Мілка), сонорними прийомами (Є. Петриченко), концертною яскравістю (В. Івко).

Виокремлено індивідуальні риси в інтерпретуванні жанру концерту (твори виявляють розповсюджену у другій половині XX ст. тенденцію взаємопроникнення жанрів) в творчості В. Івка. Серед них – розмитість конфлікту або тяжіння до симфонізації за рахунок розгорнутих, надзвичайно віртуозних каденцій. У дисертації виділяється внесок В. Івка і Є. Мілки у формування певного пласту мистецтва Донбасу – домрової музики. Композитори впроваджують у домровий репертуар жанр сонати для інструмента соло, який трактується ними по-різному – повільні темпи, відсутність конфлікту (Є. Мілка), поєднання сонатного формотворення з яскравою концертністю і віртуозністю (В. Івко).

Вершиною педагогічної та диригентської діяльності В. Івка є заснування у Донецьку оркестру віртуозів «Лик домер» (1992 р.), що посприяло написанню нових опусів саме для цього оркестру. Музичні твори, створені спеціально для оркестру «Лик домер», поділено на дві групи. Перша – ряд яскравих і віртуозних п'єс, написаних переважно в народному дусі з використанням сучасних композиторських технік і прийомів (сонорні ефекти, елементи алеаторики). Друга – оркестрові твори, головною тенденцією яких є тяжіння до масштабності й симфонічного мислення. *Уперше* в історії домрового мистецтва з'явилося дві симфонії, які віддзеркалюють головні риси стилю авторів. Симфонія Є. Мілки – тричастинний симфонічний цикл, взірець композиторських пошуків не тільки у сфері народно-інструментального виконавства, а й у царині

тематизму й формотворення. Симфонія-концерт – одна з вершин творчості В. Івка, чотиричастинний симфонічний твір, який поєднує симфонічну масштабність з концертною віртуозністю.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що *вперше* у музикознавстві: розглянуто історичні етапи становлення і розвитку домрового виконавства Донецького регіону як частки домрового мистецтва Донбасу; охарактеризовано діяльність аматорських колективів ранніх етапів домрового виконавства Донеччини, їхню репертуарну політику; визначено низку імен представників самодіяльного і професійного домрового мистецтва, творчість яких стала підґрунтям для формування донецької школи виконавства; теоретично обґрунтовано поняття «донецька школа домрового виконавства»; окреслено жанрово-стильову панораму творчого доробку для домри донецьких композиторів та здійснено його систематизацію.

Практичне значення дослідження передбачає можливість використання його результатів та висновків у спеціалізованих курсах з історії виконавства на народних інструментах, історії домрового мистецтва, теорії виконавства та методики гри на струнно-щипкових інструментах, спеціальної педагогічної підготовки для бакалаврів, магістрів музичних закладів вищої освіти, а також у виконавській та педагогічній практиці, що дозволить музикантам-домристам і надалі рухатись в руслі загальноєвропейських напрямів розвитку інструментального мистецтва й претендувати на належне місце у музичній культурі сучасної України.

Ключові слова; домрове виконавство, донецька школа домрового виконавства, методологічні принципи В. Івка, інтонаційна культура домриста, твори для домри донецьких композиторів.

ABSTRACT

Bilousova S.V. The Donetsk school of domra`s performance: stages of development, methodological principles, regional component of repertoire. – Qualifying scientific work on the rights of manuscript.

Dissertation for a Candidate's Degree (Ph.D.) by specialty 17.00.03 «Music Art». – Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Informational policy of Ukraine, Kyiv, 2021.

This study investigates on domra art of Donetsk region from its origins to the formation of the Donetsk school of domra`s performance, the youngest in Ukraine. Focus is made on the peculiarities of formation and development of the Donetsk school of domra`s performance, on innovative features of its methodology, and on acknowledging the contributions made by its representatives to the treasury of musical culture of Ukraine. The materials for the present research are: documents, archive sources; letters, photographs from the artists' of the past personal archives, memories of their owners, interviews; periodicals and magazine publications highlighting the history of domra in Donbass; dissertations, scientific articles on the theory of instrumental performance; musical pieces for domra written by Donetsk composers.

Due to the complex nature of this work, the thesis explores a wide range of issues, the key ones of which form a clear relationship. The rich history of domra, its diffusion and popularity in the region made possible the emergence of a domra performance school in Donetsk, whose achievements, enhanced by scientific background, naturally inspired Donetsk composers to write for domra in line with modern general tendencies, thus opening up new horizons for the instrument in the rank of academic.

Some evidences indicate that domra existed on the territory of Donetsk region in early XXth century and even before, whereas the facts given here testimony an indisputable constant use of the four-stringed instrument since the

1920s. This thesis expresses the idea that mass diffusion of the Ukrainian (four-stringed) domra as a bearer of national culture is not accidental, in particular in Donbass. To confirm this hypothesis there are some observations by T. Fritgut regarding the ethnic composition of Yuzivka (where the Ukrainian people were the majority of the population), several researches on Donetsk local folk traditions led by O. Tyurikova, and a hypothesis about the resurrection of the Ukrainian domra as an instrument that has been «preserved in the genetic memory of people», put forward by V. Ivko and based on his theory individuating four stages in the history of domra (XI, XIV, XVI and XX centuries).

The development of domra art in the region of Donetsk consists of four stages. The first and second stages correspond to the emergence in the early XXth century of some dispersed folk art centers for amateurs who also used to play domra, and to the great diffusion of the instrument in the 1950s (as a solo instrument and in various ensemble formations, including ten domra orchestras). The third stage is characterised by the establishment of a full-fledged vertical system of professional education for folk instrumentalists in 1930–1960, with centers in Bakhmut (Artemivsk), Donetsk (Stalino), Luhansk (Voroshilovgrad), and Mariupol (Zhdanov). Finally, the fourth stage is represented by the emergence of a professional school of domra, derived from the activity of the Honored Artist of Ukraine Valery Ivko, who for several decades dedicated himself to performing, composing, conducting and teaching.

The intense history of the instrument in Donbass and its bright achievements during the XX Century have shaped the main attributes of the «Donetsk school of domra`s performance»: its broad prospectives suggest the introduction of this definition into scientific use.

The expression «performance school» used in this thesis (in its definition we rely on those proposed by J. Dedusenko and N. Sumarokova, as well as on the ideas expressed in works of V. Varnavska and T. Filatova) defines an educational system based on a unity of principles and methods, which has been shaped in a specific place and necessarily implies the presence of disciples – bearers of the

principles of the school. They usually unite around an outstanding musician-teacher and bring forward his methodological principles.

In the present research we formulate the concept of «Donetsk school of domra's performance», a multidimensional phenomenon built up by a number of inseparable components: the activities of the school's founder Valery Ivko; a clearly defined system of theoretical and methodological views, that accumulates unified methodic and performing principles and has been practically tested in music teaching and performance; the activities of the disciples of Ivko, who being the bearers of fundamental principles and system knowledge lead new creative centers on their own, developing and deepening the main musical-theoretical theses of the school, thus ensuring its vitality and future existence. Therefore, the «Donetsk school of domra's performance» is the **theoretical and methodological system of mastering and perfectioning the art of domra playing conceived and developed by Valery Ivko, successfully implemented at all levels of music education by many generations of his students and followers.**

This thesis contains bibliographic materials and highlights numerous activities of Prof. Ivko. Some theoretical aspects of his idea of music performing are stated here, the innovative explanation of a clear mechanism of intonation technique and definition of the three levels of musical thinking among them.

The above mentioned discoveries together with the mandatory consciousness of articulation rules constitute the system of continuous shaping and development of the intoning culture of each domra player. This system is being constantly developed and implemented in practice at all stages of education by Mr. Ivko and his disciples. The most important factor in this process is the variability and the interaction of dynamics, articulation and agogics and their qualitative changes depending on the characteristics of musical time.

The artistic activities of Prof. Ivko and his followers have become the stimulus for Donetsk composers to create music for domra. This segment of professional repertoire is still insufficiently studied by modern Ukrainian musicology. Considered the great role and importance of the original works by

Donetsk authors and the significant shortage of new works for domra in modern Ukrainian music, we have effectuated their systematization according to genre, form, style, stylistic and compositional characteristics. We distinguish between the two main groups of *folk* and of *academically oriented* works. Using direct quotations of folk material, some composers (like Ivko) remain within the frame of a traditional musical language, and others (Milka) integrate folk material into a more complex and modern language. Original pieces written in folk style are characterised by the usage of complex irregular rhythms, syncopations, *ostinato*, variativeness of pattern, non-quadruple structures, improvisations, extended techniques (in particular knocking on soundboard, singing, stomping).

Most of the *academically oriented* works have a romantic focus, where the lyrical cantabile nature of domra, thanks to the tremolos, comes forward (Nekrasov, Rudyansky). Some compositions explore new technical and expressive resources of the domra (Mamonov, Skrypnyk), with a contemporary touch demonstrated by using free dodecaphonic series in combination with polyphonic writing (Milka), sonorous techniques (Petrychenko), virtuoso brightness (Ivko).

Some particular traits of interpreting a concerto genre in compositions by Ivko have been individuated in this study. They reveal the tendencies, common in the second half of the XXth Century, to mix genres, to blur the musical conflicts typical of the sonata genre, sometimes aiming to symphonic dimensions through expanded, extremely virtuoso cadenzas. The thesis highlights the contribution of Ivko and Milka in shaping a peculiar genre of domra art. They import the genre of sonata for solo instrument into the domra repertoire, though interpreted differently. In the Sonata by Milka we can find slow tempi and the absence of musical conflicts; in the Sonata by Ivko there is a blend of sonata dramaturgy with bright artistry and virtuosity.

The climax of the activity of Ivko has been the foundation of the virtuoso orchestra «Lik Domer» (Donetsk, 1992) which inspired the creation of new works. We have classified the scores in two groups. The first group is a series of bright and virtuoso pieces, written mainly in folk spirit using modern compositional and

playing techniques (sonorous effects, aleatorics). To the second group belong orchestral works of a relatively large scale and implying symphonic thinking principles. The first two symphonies for domra orchestra have been written by Yevhen Milka and Valery Ivko; these pieces fully reflect the main features of their authors' style. Yevhen Milka's Symphony is a cycle in three movements, a model of composer's aspirations not only in the field of folk instrumental art, but also in the dimension of his thematic and form research. Symphony-concert is one of the peaks of Valery Ivko's heritage, a four-movement symphonic work that combines symphonic span with virtuosity.

The scientific novelty of the study is that for the first time in musicology: the historical stages of formation and development of domra performance of the Donetsk region; the activity of amateur groups of the early stages of domra performance of Donetsk region; identified a number of names of representatives of amateur and professional domra art, whose work became the basis for the formation of the Donetsk school of domra's performance; theoretically substantiated concept of "Donetsk school of domrov performance" the genre-style panorama of the creative work for the domra of Donetsk composers is outlined and its systematization is carried out.

The practical significance of the study provides the possibility of using its results and conclusions in specialized courses on the history of performance on folk instruments, history of domra art, performance theory and methods of playing stringed instruments, special pedagogical training for bachelors, masters of music higher education, as well as performing and pedagogical practice, which will allow to continue to move in line with the European trends in the development of instrumental art and to claim a proper place in the in the Ukrainian modern musical culture.

Key words: domra performance, Donetsk school of domra's performance, methodological principles of Ivko, intonation culture of domra players, works for domra by Donetsk composers.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Білоусова С. В. Академічні жанри в домровій творчості В. Івка і Є. Мілки // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. / Харківський нац. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 322–332.
2. Білоусова С. В. Виконавське інтонування на домрі // Українська культура. Минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. / Рівненський держ. гуманітарний ун-т ; упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне, 2018. Вип. 28. С. 171–177.
3. Білоусова С. В. Домрове виконавство Донецького краю // Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика : зб. наук. пр. ін-ту муз. мистецтва Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка / заг. ред. та упоряд. А. Душного. Дрогобич ; Кальце ; Каунас ; Алмати : Посвіт, 2016. С. 65–72.
4. Білоусова С. В. Методологічні засади та педагогічні принципи В. Івка // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2018. Вип. I (10). С. 196–202.
5. Білоусова С. В. Музика С. Прокоф'єва в репертуарі домриста // Музичне мистецтво / Донецька держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк : Юго-Восток, 2011. Вип. 11. С. 209–217.
6. Білоусова С. В. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. пр. молодих учених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка / ред.-упоряд. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич : Посвіт, 2015. Вип. 14. С. 55–62.
7. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства // Kelm (Knowleg, Education, Law, Management). Lublin, 2020. № 3 (31). Р. 14–19.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ABSTRACT	8
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ....	13
ЗМІСТ	14
ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1 ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ	
ШКОЛИ ДОМРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ДОНБАСІ.....	23
1.1. Домрове мистецтво Донбасу	
у світлі наукової та публіцистичної думки.....	27
1.2. Аматорські форми домрового музикування:	
персоналії, самодіяльні колективи, культурні ініціативи.....	42
1.3. Навчально-освітні заклади	
як фактор академізації домрового виконавства	66
Висновки до першого розділу.....	86
РОЗДІЛ 2 МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ	
ДОНЕЦЬКОЇ ШКОЛИ ДОМРОВОГО ВИКОНАВСТВА.....	89
2.1. «Донецька школа домрового виконавства»	
як предмет дослідження	90
2.2. В. Івко – засновник донецької школи	
домрового виконавства.....	105
2.3. Концепція інструментального інтонування	
як основа виховання домриста.....	118
Висновки до другого розділу.....	152
РОЗДІЛ 3 ДОМРОВА ТВОРЧІСТЬ ДОНЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ:	
ЖАНРОВІ, СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ	155
3.1. Фольклорна лінія в домровій творчості	
донецьких композиторів.....	160

3.2. Академічні жанри	
та проблеми їх інструментальної специфікації.....	179
3.3. Твори донецьких композиторів	
для камерного оркестру «Лик домер».....	205
Висновки до третього розділу	214
ВИСНОВКИ	217
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	228
ДОДАТКИ.....	250
Додаток А. Фото, рецензії, листи	250
Додаток Б. Список публікацій	
та відомості про апробацію результатів дослідження.....	274
Додаток В. Список музичних творів, нотні приклади	276

ВСТУП

Актуальність теми. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. в народно-інструментальному мистецтві України спостерігається поглиблення інтересу до проблеми вдосконалення професійної майстерності виконавців на струнно-щипкових інструментах (зокрема, на домрі), обумовлене передусім функціонуванням чітко налагодженої системи професійної музичної освіти. Якісно новий рівень домрового виконавства забезпечують такі фактори, як впровадження новітніх досягнень у галузі музикознавства, у тому числі вирішення багатьох питань теорії і техніки інтонування на інструменті та розв’язання проблем музичного часу; значне розширення оригінального репертуару за рахунок сучасних творів високого художнього гатунку, що дозволяє максимально розкрити художню й технологічну палітру інструмента.

У межах ініційованого Г. Хоткевичем та М. Гелісом процесу академізації народних інструментів трансформація домрового виконавства наразі проходить важливий етап, суть якого полягає в тому, що національний (чотириструнний) інструмент, остаточно не втрачаючи ознак «народного», впевнено набуває певних атрибутів академічного. Одним із визначальних чинників цього процесу стає формування шкіл виконавства на домрі у тому чи іншому регіоні, етапи якого мають як спільні риси, так і принципові відмінності, пов’язані із загальнокультурними традиціями регіонів.

У другій половині ХХ ст. в результаті поетапного розвитку формується донецька школа домрового виконавства, наймолодша в Україні. Своєрідність її становлення, зумовлена багатьма факторами, серед яких значущими виглядають як соціально-історичні, так і соціокультурні аспекти, потребує глибокого аналізу всіх складових цього процесу. На жаль, і до сьогодні питання, пов’язані з розвитком домрового мистецтва на Донеччині, не знайшли комплексного висвітлення у науковій літературі. Попри трагічні події на Сході України надзвичайно важливими уявляються свідчення про

збереження потужного пласта національної музичної культури в Донецькому краї у вигляді домрового виконавства та забезпечення розвитку його надбань. Необхідність дослідити історію його існування, а також рух від аматорського музикування до сучасного рівня, що характеризується функціонуванням досконалої, методологічно обґрунтованої школи, обумовлює актуальність обраної теми.

Зв'язок з науковими планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського згідно з комплексною темою № 3 «Українська музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо естетичні, педагогічні та виконавські аспекти» перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 2 від 26 вересня 2017 р.).

Об'єктом дослідження є домрове мистецтво Донецького краю.

Предмет дослідження – специфіка формування донецької школи домрового виконавства.

Метою роботи є виявлення комплексної взаємодії історичних, виконавських, навчально-освітніх, теоретико-методичних, художньо-естетичних аспектів і чинників формування та функціонування донецької домрової школи. У зв'язку з цим постають такі **завдання**:

- проаналізувати й узагальнити роздібнену інформацію з історії домрового мистецтва Донбасу кінця XIX–XX століть, розпорошену в різних джерелах, реконструювати етапи його становлення;
- простежити хронологію започаткування й формування повноцінної вертикалі закладів музичної освіти з підготовки професійних музикантів-домристів у Донецькому регіоні як головного фактора розвитку домрового виконавства

академічної традиції і передумови створення домрової виконавської школи;

- теоретично обґрунтувати поняття «донецька школа домрового виконавства», виділити його структурні елементи і характерні ознаки;
- висвітлити творчу постать засновника донецької школи домрового виконавства Валерія Івка;
- виявити специфіку інтонаційного вчення В. Івка та методичні засоби його впровадження у виконавську практику;
- охарактеризувати домрові твори композиторів Донецької організації Національної спілки композиторів України як частки оригінального репертуару, розглянути їх жанрові і стилістичні особливості в контексті інтеграції домрового мистецтва Донецького регіону в загальну українську і європейську парадигму розвитку музичної культури;

Методологічну основу дослідження складають загальнонаукові методи, серед яких – *історико-культурний*, що дозволив відстежити становлення домрового мистецтва Донецького краю як частки української культури; *джерелознавчий* метод, залучений для пошуку документальних свідчень стосовно існування домрового виконавства різних форм у регіоні; *порівняльно-історичний*, застосований для зіставлення особливостей розвитку національних домрових шкіл; *системний* метод, що використовувався для виявлення взаємовпливу рівня виконавської майстерності і композиторської творчості з подальшим її упорядкуванням, а також для визначення взаємозв'язку окремих елементів поняття «виконавська школа»; *біографічний* метод, необхідний для вивчення творчих етапів життя засновника виконавської школи; *методи історичного та теоретичного музикознавства*, залучені для дослідження домрового мистецтва, а також спеціальних галузей музикознавчої науки, пов'язаних із

проблемами виконавства та методики навчання гри на народних інструментах.

Теоретичною базою дослідження є наукові праці з таких питань:

– історія народно-інструментального, домрового мистецтва (В. Білоус [14], Є. Бортник [24, 25, 26], М. Давидов [51, 52, 53, 55], В. Івко [75, 78], І. Задорожна [68], Н. Костенко [96], Т. Литвинець [104], Ю. Лошков [108], Л. Носов [145, 146, 147], О. Пересада [154], Т. Сідлецька [166, 167], О. Трофимчук [185], О. Фамінцин [199], Л. Шорошева [218], І. Орлова [224]);

– теорія і методика домрового виконавства (В. Білоус [15, 16], Т. Вольська [37], М. Геліс [38], М. Давидов [54], В. Івко [74, 76, 77], В. Комаренко [90], Н. Костенко [94, 95], М. Лисенко, Б. Міхєєв [99], Т. Литвинець [105], І. Максименко [115, 116], Л. Матвійчук [123], О. Олійник [148], Д. Орлова [149], В. Петрик [156, 158], М. Хитрін [204]);

– теорія виконавства і питання інтерпретації (М. Аркадьєв [6, 7], Є. і П. Бадура-Скода [9], Л. Баренбойм [10], І. Браудо [27], М. Давидов [55], Ж. Дедусенко [56, 57, 58], М. Імханицький [71], В. Івко [74, 76, 77], С. Майкапар [113], К. Мартінсен [122], В. Москаленко [131, 132, 133], І. Назаров [139], О. Сокол [168], В. Сумарокова [176]);

– проблеми інтонаційної специфіки музичного мистецтва (М. Арановський [4, 5], Б. Асаф'єв [8], А. Малинковська [118], В. Медушевський [124], Є. Назайкінський [138]);

– проблеми музичного жанру та стилю (О. Антонова [3], О. Дерев'янченко [60], В. Клинь [87], Л. Мазель [110, 111, 112], І. Максименко [114], А. Сохор [169, 170], І. Тукова [186], В. Холопова [205, 206], А. Утіна [193], О. Шаповалова [213, 214]);

– історія Донеччини (І. Гонімов [45], І. Гонімов М. Лебянко [44], О. Донік [62], А. Торба [183], Т. Фрідгут [223]) та розвитку музичної культури в регіоні (В. Варнавська Т. Філатова [29, 31, 32], Т. Кіреєва [85, 86], Л. Книшева [88], М. Михальченко [125], Т. Тукова [187], О. Тюрикова [189,

190], Ю. Стуканова [172, 173, 174], О. Стяжкіна [175], О. Ущипівська [195, 196], О. Якимчук [221]).

Матеріалом дослідження послужили документальні джерела і статті у періодичних виданнях з питань побутування домри у Донбасі, праці з історії Донецького краю, матеріали з особистих архівів, спогади та інтерв'ю викладачів, професорів музичних навчальних закладів України (П. Добровольський, М. Білоконєв, В. Івко, Т. Моргунова, Н. Карасьова), науково-методичні розробки викладачів кафедри струнно-щипкових інструментів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва (В. Івко, Т. Литвинець, І. Максименко, Т. Сетт), твори для домри донецьких авторів (В. Івко, Д. Мілка Є. Мілка, С. Мамонов, О. Некрасов, Є. Петриченко, О. Рудянський, О. Скрипник, В. Стеценко, М. Шух) та композиторів, котрі співпрацювали з донецькими виконавцями (В. Дикусаров, А. Івко, Б. Мирончук, А. Нижник, В. Польовий, А. Ясинський).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що *вперше* у музикознавстві:

- розглянуто історичні етапи становлення і розвитку домрового виконавства Донецького регіону як частки домрового мистецтва Донбасу;
- охарактеризовано діяльність аматорських колективів ранніх етапів домрового виконавства Донеччини, їхню репертуарну політику;
- визначено низку імен представників самодіяльного і професійного домрового мистецтва, творчість яких стала підґрунтям для формування донецької школи виконавства;
- теоретично обґрунтоване поняття «донецька школа домрового виконавства»;
- окреслено жанрово-стильову панораму творчого доробку для домри донецьких композиторів та здійснено його систематизацію;
- проаналізовано вплив композиторської творчості В. Івка і Є. Мілки на поглиблення процесу академізації домрового виконавства.

Розширені та деталізовані:

– окремі положення теоретично-виконавської концепції В. Івка.

Набули подальшого розвитку:

- питання виконавського інтонування на домрі;
- техніка вимови обернених артикуляційних сполучень у домровому виконавстві;
- проблеми тремолювання як засобу художньої виразності.

Практичне значення дослідження передбачає можливість використання його результатів у спеціалізованих курсах з історії виконавства на народних інструментах, історії домрового мистецтва, методики гри на струнно-щипкових інструментах, з методики і теорії виконавства на народних інструментах, спеціальної педагогічної підготовки для бакалаврів, магістрів музичних закладів вищої освіти. Належне місце вони знайдуть також у виконавській та педагогічній практиці.

Апробація результатів дослідження. Основні положення, висновки і результати роботи обговорювалися на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського, а також були викладені в доповідях, підкріплених концертними виступами і мастер-класами на багатьох всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях семінарах, з поміж яких назвемо такі: «Українське академічне народно-інструментальне мистецтво в контексті сучасної музичної соціокультури» (23 березня 2007, Київ), «Проблеми і перспективи розвитку мистецької освіти в Україні» (20–21 листопада 2009, Вінниця), «До 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського» (15–19 березня 2010, Київ), «До 120-річчя народження С. С. Прокоф'єва» (5–6 квітня 2011, Донецьк), «Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру» (26–27 листопада 2012, Київ), «Жанрово-стильові проєкції музичного мистецтва в динаміці історичних змін» (5–6 квітня 2013, Донецьк), «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес» (13–14 березня Луганськ, 2014), «Слов'янське музичне мистецтво в контексті європейської культури» (25–26 листопада 2015,

Вінниця), «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя» (30 квітня–1 травня 2014, 30 квітня–1 травня 2015, Дрогобич), «Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика» (4–6 грудня 2016, Дрогобич), «Академічне народно-інструментальне мистецтво: традиції і сучасність» (16 травня 2019, Київ), «Сучасна мистецька освіта: виклики та перспективи» (28–30 жовтня 2020, Маріуполь).

Публікації. Основні положення дисертації висвітлено у семи наукових статтях автора цих рядків, з яких три – у спеціалізованих фахових виданнях з мистецтвознавства (затверджених МОН України) [17, 18, 21], дві – у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних [20, 22], одна – в іноземному виданні [19].

Структура дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи, висновків. Список використаних джерел містить 225 позицій, з яких три – іншомовні. Загальний обсяг роботи – 283 сторінки, основний текст – 212 сторінок. Додаток містить нотні фрагменти домрових творів, розглянутих у дисертації, список домрових творів композиторів Донецького відділення НМСУ, фото, листи з особистих архівів, афіші концертів.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ ШКОЛИ ДОМРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ДОНБАСІ

Домрове виконавство – одна з яскравих сторінок національної музичної культури України. Складна та неоднозначна історія цього музичного явища пов'язана з драматичною, а подекуди і трагічною долею домри. За часи свого існування – від перших згадок в епоху Київської Русі (XI ст.), протягом побутування у XVI ст. і до повернення в сучасному вигляді у XIX–XX ст. – старовинний інструмент разом з музикантами-виконавцями потерпали від гонінь та заборон, від затьятої пропаганди та навіть жорстоких фізичних знищень. Новий етап розвитку домрового виконавства в Україні розпочався на межі XIX–XX ст., в цей період за ініціативою В. Андрєєва та Г. Любимова були реконструйовані два типи домр – триструнна та чотириструнна. Чотириструнний інструмент швидко набув популярності та розповсюдився в Україні, а домрове виконавство посіло гідне місце серед пластів інструментального музичного мистецтва.

Генезис домрового виконавства є предметом ґрунтовних досліджень останніх десятиліть. У цьому проміжку часу з'являються роботи, які висвітлюють окремі питання історії виникнення інструмента, принципи формування певних регіональних виконавських шкіл, особливості психології мислення домристів. Спалах наукової думки спостерігається у різних осередках домрового мистецтва сьогодення, центральні з яких розташовані у Києві, Харкові, Одесі, тобто там, де існують кафедри народних інструментів при вищих музичних навчальних закладах України. Водночас, історія існування домри та домрового виконавства у Донецькому краї досі не була висвітлена в науковій літературі.

Дослідники висловлюють декілька версій усвідомлення чинників появи домри на теренах України. Не ставлячи за мету глибокий екскурс у минуле, нагадаємо деякі з них. Фактологічна основа зазначених версій відповідає

чотирьом періодам становлення інструмента, які В. Івко умовно пов'язує з XI, XIV, XVI, XX ст.. Дослідник припускає, що інструмент, на якому за часів Київської Русі грали скоморохи, внаслідок татаро-монгольського нашествия мігрував разом з музикантами на північ, а потім знову, в результаті зворотного процесу, повернувся на територію України [78]. Саме міграція стала однією з причин того, що історія домри пов'язується в першу чергу з російською культурою. На це вказує в своїй роботі В. Івко: «Міграція населення продовжувалася і на початку довгого історичного періоду, який називають татаро-монгольською навалою. Немає сумнівів в тому, що і придворні музиканти разом зі своїми покровителями, і мандрівні скоморохи, об'єднані в більш-менш великі групи зі своїми нехитрими пожитками і музичними інструментами, подавалися на західні землі або на північ» [78, с. 149].

Підтвердженням такого поступового пересування старовинних музикантів різними територіями В. Івко вважає факти наявності на карті сучасної України поселень з відповідною назвою: «Напевно, не випадково на карті сучасної України в Житомирській, Тернопільській, Івано-Франківській областях можна і зараз побачити населені пункти з назвою Скоморохи, Нові Скоморохи. Є і маленька річка в Києві, яка також називається Скоморох» [78, с. 149]. Схожі назви спостерігаються і на теренах північних територій регіонів.

Автор вказує на недостатню кількість надійних джерел, внаслідок чого важко прослідкувати шляхи та напрямки таких міграційних процесів. Але прикладом наслідування традицій скоморошества Київської Русі на північних територіях є такий факт, який наводить В. Івко: «У 1966 році при розкопках на березі Оки було знайдено Старорязанський скарб. Серед знахідок, походження деяких датується XI–XIII ст., було й зображення гусяря, одяг якого до дрібниць відповідає вбранню музиканта на фресці Софії Київської. ... Саме так, – за словами дослідників, – одягнені <...> також гусярі в заголовних буквах новгородських рукописів XIV століття»

[78, с. 149–150]. Вказане свідчення може суттєво доповнити історичну шкалу побутування домри на теренах старовинної держави до XVI ст.. Наступною позначкою на цій шкалі можна вважати XVI ст.. Тоді ж з'являється й древній документ «Повчання митрополита Даніїла» (1530 р.), який містить «перший спогад про існування домри в Русі» [14, с. 207].

Про існування домри на заході України свідчать малюнки із зібрання Львівського державного музею українського мистецтва. М. Імханицький називає зображені на малюнках музичні інструменти кобзами, але зазначає: «Порівнюючи зображення кобз і домр XVI–XVII ст., можна сміливо стверджувати: вони ідентичні» [78, с. 149]. Висновок М. Імханицького базується лише на порівнянні зовнішніх конструкційних параметрів інструментів. Проте Л. Шорошева вважає що «кобза, домра та бандура – різні музичні інструменти» [218, с. 199].

Гнат Хоткевич, розмірковуючи про історію українських інструментів, називає струнний інструмент, зображений на фресках Софійського собору (XI ст.), кобзою. Він наводить слова польського письменника Єжовського (1648 р.) який його так і називає – «*kobza ukrainska*». Далі наводить факти із Самарської газети 1853 року, де розповідається, «що переселенці з України принесли сюди з собою й кобзу» [207, с. 22].

Малюнки із зібрання Львівського музею підтверджують версію В. Івка про міграцію домри за часів татаро-монгольської навали не тільки на північ, на терени сучасної Росії, а й на захід – до Галичини. Напрямок міграції інструмента з виконавцями можна насамперед пов'язати з пошуком безпечних місць для проживання та діяльності. Територія Донбасу, починаючи з періоду її згадок під назвою Дике поле та до початку XX ст. стала ареною страшних історико-соціальних подій. Відтак, віднести цей регіон до місць, сприятливих для побутування домри вкрай важко, як і простежити історію її появи. Тому предметом дослідження став період з кінця XIX століття.

Щоб з'ясувати коли і як з'явилася домра на теренах Донбасу, необхідно проаналізувати загальні тенденції поширення домрового виконавства в східному регіоні країни. За однією з версій, домра розповсюдилася на сході України (у Харкові) після гастролей оркестру В. В. Андрєєва в 1912–1913 роках. Відомий діяч народно-інструментального мистецтва саме в той час заявив про себе і активно пропагував балалайку та домру. Л. Носов, простежуючи розвиток самодіяльного народно-інструментального мистецтва в Україні, писав: «Домрово-балалайкові оркестри (їх називали оркестрами “андрєєвського” типу) набули значної популярності в Україні на початку нинішнього століття, особливо, після того, як тут гастролював оркестр Андрєєва» [145, с. 4].

Докази, що спростовують останній тезис версії Л. Носова, знаходимо в авторефераті кандидатської дисертації Є. Бортника. Дослідник наводить дані про кількість проданих в Україні домр, які вдвічі перевищують показники продажу в Росії за 1905–1907 роки. Матеріали показують, що в 11 містах Росії було продано 7897 домр і балалайок, в той час як у 4 містах України 9172 інструменти. Тобто домра в Україні була популярною ще до 1912–1913 років. Підтверджує це припущення також згадка у статті «Професіоналізм – народному мистецтву» про участь у концерті в 1912 році харківського оркестру народних інструментів під керівництвом В. Комаренка та «Великоруського оркестру» під орудою В. Андрєєва. Автори розповідають, що В. Андрєєв високо оцінив виконавський рівень харківських колег, про що сказав їм в особистій розмові [13, с. 23]. Отже, на основі наведеної інформації можна зробити висновок, що оркестр у Харкові мав бути створений раніше, ніж в місті відбулися гастролі В. Андрєєва.

Реальним фактом зазначене припущення робить звітка із цієї ж статті про діяльність В. Комаренка в ролі керівника різних оркестрів народних інструментів з 1904 року. Відомо, що в Україні популярності набула чотириструнна домра, на відміну від Росії, де переважно грали на триструнних інструментах. Г. Любимов, який причетний до появи

чотириструнної домри сучасного вигляду у 1908 році, доволі успішно пропагував її вже у 1915–1918 роках в Європі у складі домрового квартету. Отже не лише популярність В. Андрєєва могла сприяти швидкому розповсюдженню домри в нашій країні та на Донбасі зокрема. У своїх міркуваннях М. Давидов говорить, що «під впливом російської музичної культури в Україні виникають також домрово-балалайкові оркестри андрєєвського типу, в яких з часом поступово зростає вплив української народно-інструментальної специфіки: замість триструнної – чотириструнна домра (зараз домра-кобза)» [52, с. 9]. Надзвичайно важливим є останній тезис висловлювання М. Давидова, який він підтверджує такими висновками: «Впровадження на початку ХХ ст. в музичну культуру України домрово-балалайкового мистецтва у його реконструйованому (В. Андрєєвим і М. Любимовим) вигляді, є не запозиченням, а поверненням цього давньокиївського музичного інструментарію на свою прабатьківщину як невід’ємної складової європейської і світової культури» [53, с. 173-174]. На цьому аспекті також робить акцент В. Івко, стверджуючи, що безумовне сприйняття домри та тяжіння до неї збереглися у «генетичній пам’яті» українського народу [78, с. 164].

1.1. Домрове мистецтво Донбасу у світлі наукової та публіцистичної думки

Історія становлення та розвитку домрового мистецтва Донецького краю від першої згадки про домру у кінці ХІХ століття налічує більш ніж 100 років. У контексті загальнокультурних процесів інструментального музичного мистецтва та вітчизняного народно-інструментального виконавства зокрема, такий термін можна вважати доволі коротким. Але масштаб напрямків діяльності в галузі домрового мистецтва регіону та творчі здобутки, що його характеризують, дозволяють говорити про утворення певних мистецьких традицій, які суттєво вплинули на музичну культуру

Донбасу. Розвиток домрового виконавства на Донбасі знаходиться в руслі загальних тенденцій побутування інструмента на території України. Однак існує ряд особливостей розповсюдження домри на теренах Донеччини, притаманних саме цьому краю. Вивчення потребують багато питань: проблема формування та збереження певних традицій, що склалися упродовж майже столітнього існування домри на Донбасі; висвітлення діяльності видатних аматорських і професійних колективів та виконавців. Все це вимагає уважного спостереження, серйозного дослідження та ретельного поглибленого аналізу.

Домрове мистецтво Донбасу зазнавало трансформацій впродовж свого поетапного розвитку в залежності від культурних та соціально-економічних умов. Ці зміни вплинули на стиль та глибину публічного висвітлення його окремих складових, тому вважаємо за необхідне виділити з них магістральні лінії, серед яких: домрове виконавство самодіяльної та академічної традиції, теоретико-методологічне підґрунтя для забезпечення виконавської майстерності на етапі академічного виконавства, композиторська творчість як фактор створення репертуарного надбання. *Домрове виконавство* пропонуємо розуміти як виокремлений вид інструментального виконавства зі своєю специфікою, який виражається у різних формах та має характерні художньо-естетичні риси в залежності від історичних, соціальних та культурологічних аспектів. Домрове виконавство в Донецькому регіоні в різні часи втілювалось у багатоманітних формах, з яких поступово сформувалися два напрямки. З моменту зародження домрового виконавства існували переважно ансамблеві та оркестрові форми аматорського та самодіяльного народно-інструментального музикування. Згодом, в результаті впровадження музичної освіти розвинулось професійне сольне та колективне виконавство як вид струнно-щипкового виконавства академічної традиції.

Етап професійного домрового виконавства активував розвиток другої важливої складової домрового мистецтва Донбасу – науково-методичного базису, який став основою для вдосконалення виконавської майстерності.

Різноманітні методичні розробки викладачів, навчальні посібники, спрямовані на розгляд питань правильної посадки та постановки виконавського апарату учнів-домристів, технічних навичок правої і лівої руки, та інших проблем, що виникають у початківців, забезпечували процес навчання домристів у музичних школах і училищах. А сталі наукові дослідження в галузі теорії домрового виконавства на основі сучасних музикознавчих досягнень істотно змінили якість виконання. Високий художній та технічний рівень виконавства на домрі сприяв розквіту композиторської творчості, результат якої втілювався в потужному репертуарному пласті оригінальної домрової музики.

Таке чітке диференціювання складових домрового мистецтва Донбасу дозволило вибудувати певну логіку в аналізі публікацій, що його висвітлюють. Віднайдений масив *багатовекторної* літератури розподілений на групи, які дозволяють простежити історію зародження, специфіку становлення домрового мистецтва Донбасу в усіх проявах. Значна частина матеріалів представлена статтями з періодичних центральних та регіональних видань – газет і журналів від 1920-х років до сьогодення. Наступна група публікацій – книги з історії Донецького краю та роботи, в яких проводиться огляд загальнокультурних процесів на Донбасі. Важливим джерелом інформації стали матеріали з особистих архівів викладачів Донецької державної академії С. С. Прокоф'єва, а саме: професорів П. Г. Добровольського, В. М. Івка, Т. Л. Моргунової та професора Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського М. Т. Білоконєва. Бесіди з вищезгаданими музикантами та викладачами музичних шкіл Л. Волошиною (Донецьк), Н. Нікон (Краматорськ), Л. Курило (Авдіївка) у формі інтерв'ю доповнили загальну картину поступового переходу самодіяльного домрового музикування до професійного виконавства. Цей період, відзначений становленням донецької школи домрового мистецтва та її розквіту, характеризують науково-методичні розробки викладачів кафедри струнно-щипкових інструментів Донецької

державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва та музикознавчі роботи присвячені домровій творчості композиторів Донецької організації Національної спілки композиторів України.

Відомості про історію виконавства на домрі у Донецькому краї, особливо у кінці XIX ст., простежити вкрай важко. Це найменш досліджений період у цій галузі, адже основними джерелами інформації є періодичні видання, більшість з яких з'являється лише починаючи з 1920-х років. Серед перших місцевих періодичних видань відзначимо бахмутську «Народну газету» (1906), «Гудок», «Соціалістичний Донбас» (1917), «Комсомолец Донбасу» (1920). З 1923 року діють республіканські газети: у Бахмуті – «Голос друкаря», «Молодий шахтар», «Сільська газета», «Кочегарка», «Червоний хлібороб»; у Єнакієвому – «Голос Петровця»; у Маріуполі – «Голос труда»; в Луганську – «Луганська правда». У них у досить стислому вигляді з'являлася інформація про творчі заходи, учасниками яких були виконавці-домристи. На брак інформації щодо існування народно-інструментального мистецтва загалом в Україні в XIX і на початку XX ст. вказує В. Заболотний: «На жаль, майже зовсім немає офіційних документальних повідомлень про існування самодіяльних оркестрів народних інструментів в Україні до Великої Жовтневої соціалістичної революції. А проте оркестри були» [66, с. 15]. Така ж тенденція простежується і на Донбасі.

Недостатнє висвітлення історичних процесів у домровому виконавстві Донецького краю нерозривно пов'язане зі станом дослідження загальних *культурних* процесів на Донбасі. Було здійснено спроби провести їхній аналіз. Найбільш цікавими виявились роботи А. Торби [183], О. Стяжкіної [175], О. Ущипівської [195, 197]. Спроби висвітлити музичне життя Донбасу проглядаються в працях Ю. Стуканової [172, 173]. У останні десятиріччя творчість донецьких композиторів і їх композиції для домри стали предметом досліджень В. Варнавської і Т. Філатової [28, 30, 32], Т. Кіреєвої

[84, 86], Т. Литвинець [105], С. Петрик [156, 157, 158], Т. Сідлецької [167], А. Утіної [193], О. Шаповалової [213, 214], та інших.

Брак фактологічної інформації та майже повна невисвітленість сфери домрового мистецтва наприкінці XIX – на початку XX ст. мали цілком об’єктивні причини. Головною причиною можна вважати специфіку історії існування регіону, яка асоціюється, у першу чергу, з промисловим призначенням. Існує думка, що «мистецькі процеси на Донбасі розвивались відповідно до загальноукраїнських закономірностей. Культурне життя регіону було провінційним і залежало від політики центру, однак десталінізація принесла помітне його пожвавлення» [172, с. 16]. Додамо, що культурні процеси на Донбасі відбувалися менш активно, були вторинними і носили прикладний, а в багатьох випадках і пропагандистський характер. Цілком зрозуміло, що увагу журналістів насамперед привертала досягнення людини-трудівника. Соціально-політичне життя регіону початку XX ст. і аж до 1960-х років було надто складним, а подекуди трагічним. Донецький край став ареною розгортання жахливих за людськими втратами історичних подій – революції 1905 року, Першої світової війни, революції 1917 року та громадянської війни, Голодомору 1920–1930-х років, Другої світової війни. Соціальні катастрофи супроводжувалися економічними негараздами, ліквідація яких потребувала значних ресурсів і навіть людських жертв.

Здебільшого перші відомості про домру надходять з сільської місцевості. Тут завжди традиційно зберігали українську культуру і будь-які ініціативи «зверху» сприймалися прохолодно. Свідченням цього є розповіді музикантів-аматорів минулого, занотовані у періодичних виданнях («Соціалістичний Донбас», 1977). Водночас держава намагалася активно прищеплювати селянам традиції колективного музикування. У статті журналу «Музика мас» за 1928 рік наголошується на необхідності утворення оркестрів на селі. У випуску № 6 журналу за 1929 рік автор замітки розмірковує про роль культурно-освітньої роботи на селі, а В. Скорохід переймається рівнем сільського музичного виховання (1929, № 1).

Надзвичайно цікавим видається спостереження німецького дослідника Т. Фрідгута, який у відповідній главі своєї книги про життя Юзівки відзначає, що українські селяни, які живуть по сусідству з містом, були не в найкращих стосунках з шахтарськими поселеннями і «дивилися на них як на іноземців – етично та етнічно» [223] (додаток А мал. 1).

Отже, розвиток культури Донецького краю і, зокрема, домрового виконавства, завжди відставав від рівня промислових та економічних показників. Така тенденція зберігалась майже до 60-х років ХХ ст. і є характерною для висвітлення розвитку музичної культури Донбасу в цілому. Про виокремлення домрового виконавства в окрему галузь мистецтва не йшлося взагалі. Однією з причин такого дефіциту інформації можна вважати ставлення до домри як вузько народного інструмента, який не здатен задовольняти високі духовні потреби людини, обмежуючи коло естетичних вподобань лише музикою народно-розважальною. До речі, така думка у деяких колах зберігається і дотепер. Навіть більше, існує різко негативне ставлення до інструментів, які традиційно називають народними – бандури, баяна, домри – як таких, що не відповідають національній парадигмі естетики звуку. Не ставлячи за мету опонування таким судженням, лише проартикулюємо важливий аспект. Струнно-щипкові інструменти (бандура, домра) з середини ХХ ст. поступово втрачали іманентно закладені в них якості, розвиваючись за академічними традиціями.

Іншою причиною дефіциту інформації щодо домрового мистецтва Донеччини можна вважати недостатній рівень критичної діяльності, спрямованої на сферу народно-інструментального виконавства. Разом з розвитком професійного музикування на домрі з'являється необхідність критичного висвітлення виконавських процесів. Але, аналізуючи роботи, присвячені домровому виконавству, можна сказати, що їх і зараз надзвичайно мало, особливо у порівнянні з іншими галузями інструментальної музичної творчості.

Для дослідження специфіки формування і розвитку домрового мистецтва Донбасу знадобилося вивчення понад трьохсот публікацій в періодичній пресі, які стали матеріалами дисертації. Аналізуючи центральні газети регіону, обласні та районні періодичні видання, можна констатувати, що основні матеріали преси того часу становлять агітаційні заклики до змагань колективів промислових підприємств, питання політики партії і таке інше. Стан культурного будівництва та мистецькі заходи згадуються дуже рідко і, зазвичай, містяться в одній невеличкій замітці. Інструментальне виконавство висвітлюється вкрай мало. Така ситуація стосується будь-яких інструментів, навіть тих, що вважались елітними (фортепіано, скрипка), а також популярних та затребуваних духових.

Розглянуті у дисертації статті, представлені у періодичній пресі, за *тематикою* умовно можна поділити на декілька груп. Статті найбільшої групи інформують читачів щодо заходів, присвячених ювілейним датам. Наступну групу матеріалів складають рецензії на концерти, конкурси, фестивалі. Ще в одній групі статей знаходимо розповіді про яскравих музикантів-особистостей. Свідченням відсутності фахових видань у регіоні є надзвичайно мала кількість матеріалів, що стосуються професійних питань виконавства на народних інструментах, методики викладання, проблем популяризації інструментів тощо. Як правило, авторами таких статей і нотаток у періодичній пресі є вихідці з середовища музикантів-народників, рідше – музикознавці-теоретики.

Святкування ювілеїв, що висвітлюються в газетах різних років, дозволяють простежити не лише час заснування того чи іншого колективу і віхи його діяльності, а й ознайомитись з репертуарною політикою, художньо-естетичними уподобаннями і традиціями, що їх формують. Так, наприклад, оркестр народних інструментів м. Селідове згадується в понад десяти статтях – «Народному самодіяльному оркестру...25 років» («Зоря комунізму» 1972), «Селідівські музиканти» («Радянська культура» 1972), «Виступає народний оркестр» («Соціалістичний Донбас» 1977), «Співають

домри і балалайки» («Радянська Донеччина» 1983), «Оркестр народний, а музика?» («Музика» 1987). Поряд з інформацією про колектив та його успіхи з газет можна отримати відомості про керівника – відомого діяча Федора Коровки, ім'я якого неодноразово трапляється в пресі. Саме таким чином було реконструйовано історію більшості самодіяльних оркестрів, що розглядаються в дисертації – оркестр народних інструментів БК «Азовстальстрой» м. Жданов («Будівельна газета» 1968; «Соціалістичний Донбас» 1970, 1979), оркестр народних інструментів імені М. Горького («Комсомолец Донбасу» 1974, 1984; «Вечірній Донецьк» 1985), оркестр народних інструментів БК «Юність» («Комсомолец Донбасу» 1983), оркестр народних інструментів медичного інституту («Вечірній Донецьк» 1977, 1985).

Творчі заходи, присвячені змаганням самодіяльних митців, висвітлювались досить регулярно. До періодичної преси в цьому напрямку долучаються й фахові видання. Визначимо деякі з тих видань, де вдалося виявити обговорення творчих подій (всесоюзних та республіканських естафет, олімпіад, конкурсів, фестивалів) XX ст.: «Народна творчість і етнографія» (1971, 1973, 1975, 1976, 1979); «Культура і життя» (1975, 1977); «Музика» (1985, 1986). Повідомлення про олімпіади або конкурси самодіяльного мистецтва, огляди їх результатів знаходимо в журналі «Музика мас». Починаючи з 1931 року, коли пройшла Перша республіканська олімпіада в Макіївці, в цьому журналі в різні роки друкуються відповідні матеріали. Дуже цінним є факт, що саме в журналі 1931 року вперше віднайдені згадки про домрові оркестри Краматорська і Кадіївки. Подальший пошук відкрив шлях до статей в журналі за 1928, 1930, 1931 роки, де описується струнний оркестр Палацу культури Брянської шахти. На тлі негативного відгуку про стан культурної музичної роботи у клубі, автор схвально говорить про народний колектив: «Відрадне явище становить домрово-балалайковий гурток Брянського Палацу культури, робота якого (гуртка) змістом і формою настільки незвичайна, що заслуговує

на відзнаку й висвітлення її перед громадськістю. Засновано гурток восени 1927 р. під керівництвом місцевого музики т. Кузнецова <...> У березні 1929 року керівником було запрошено т. Черняєва Ю. Першим кроком т. Черняєва було вивести зі складу оркестру мандоліни й скрипки й ввести 4-х струнні домри та рішуче змінити репертуар і розгорнути роботу навколо народної пісні, а що такої не було на ринку, то й самому обробляти пісні» [137, с. 8].

Наведена цитата вказує, що музиканти Донецького регіону вже були знайомі з чотириструнними домрами, знали їхні переваги перед триструнними інструментами і навіть мандолінами. Також це висловлення говорить про те, що чотириструнні домри можна було в цій місцевості придбати: «Коли у вересні Правління придбало домри, то склад оркестру збільшився до 28 інструментів і став грати на два склади: самі домри й домри з балалайками» [137, с. 8]. Отже, оркестр, в якому грали виключно на домрах, можна розглядати як камерний домровий оркестр. Новий керівник оркестру проводив наполегливу роботу над вдосконаленням репертуару і підвищував рівень виконавства. З публікації ми дізнаємось, що протягом короткого терміну в репертуарі гуртка було вже 25–30 народних пісень, деякі твори П. Чайковського, М. Римського-Корсакова тощо. Автор також додає, що всі свої ресурси в той час керівник спрямував на технічне вдосконалення гуртка, щоб зробити його якомога гнучкішим щодо виконання творів і видобути зі звучання оркестру найтонші нюанси.

Треба звернути увагу на те, що з появою в Україні чотириструнної домри організовуються багато квартетів, ансамблів та оркестрів домристів. О. Трофимчук зазначає, що: «серед оркестрів “андреєвського” типу 20–30-х років ХХ століття частка суто домрових складів була досить незначною. Такий склад був притаманний колективам посереднього аматорського рівня» [185, с. 193]. Але наступні факти спростовують думку О. Трофимчука. У програмах різноманітних концертних заходів тих років ми знаходимо відомості про існування багатьох суто домрових оркестрів. Автор огляду заходів Першої всеукраїнської музичної олімпіади в журналі «Музика мас»

за 1931 рік згадує про існування в 1926–1928 роках домрового оркестру Краматорського заводу. Нарікання про занедбаність музичних гуртків наприкінці 1928 року наводить на висновки про цілком успішну діяльність оркестру раніше вказаного часу. За матеріалами обласних олімпіад щонайменше шість домрових оркестрів існували у Сталіно, Макіївці, Єнакієвому, Гришиному, Яснуватій, Старобішевому (додаток А мал. 2).

Думку дослідника про посередній рівень домрових аматорських колективів можна спростувати аналізом репертуару таких оркестрів. Вражають концертні програми оркестру міста Брянки, які включали твори М. Лисенка, М. Леонтовича, М. Вериківського, М. Глінки, М. Мусоргського, О. Бородіна, О. Глазунова, Р. Глієра, а також Ж. Рамо, К. Глюка, Й. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, навіть С. Прокоф'єва. Об'єм творів, їхня художня цінність і технічна складність говорять про високий рівень виконавства. Слова О. Трофимчука суперечать також згаданій вище статті в журналі «Музика мас»: «Для домрового складу використано було літературу смичкових оркестрів і квартетів. Нині гурток дійшов такої техніки, що в нього є чому повчитись навіть і нашим столичним гурткам» [137, с. 8]. Високий рівень виконавства, активна концертна діяльність та участь у змагальних мистецьких заходах сприяли широкому визнанню колективу навіть у професійному середовищі. Спогад про цей знаменитий колектив ми знаходимо у того ж О. Трофимчука, який наводить текст Л. Носова: «У Донбасі популярним у ті роки (30-ті) був оркестр Палацу культури Брянської шахти (керівник – Ю. Черняєв)» [185, с. 187].

Починаючи з 1950-х років, у самодіяльному мистецтві представлене *сольне музикування*, але воно носило епізодичний характер і, як правило, було пов'язаним з діяльністю віртуозів-«самородків». У рамках огляду-конкурсу оркестрів, ансамблів народних інструментів і солістів-інструменталістів згадується участь домристів: «Дипломів також удостоєні кращі солісти-інструменталісти. Серед них – дует сопілкарів Віктор

Косоногов і Сергій Горобецький (Димитров), домристка Світлана Олейникова (Красноармійськ)» [215, с. 4].

З розвитком професійної освіти домрове виконавство почало стрімко розвиватись і нарешті перейшло від ансамблевого музикування до сольного виконавства. Яскраві, виразні й колористичні можливості інструмента, стрій, що дозволяв майже у всіх випадках без значних художніх втрат виконувати скрипкову музику, розвиток оригінального репертуару – ось лише деякі причини стрімкого злету домри на високі щаблі мистецтва. У кінці 1960-х років виступи домристів потрапляють на сторінки преси. Пов'язане це з концертною діяльністю Валерія Івка, який з початком роботи в Донецькому державному музично-педагогічному інституті невпинно розвивав домрове виконавство в Донецьку. Сольні програми в залах інституту і Донецької обласної філармонії супроводжувались незмінними аншлагами і схвальними рецензіями в газетах. Їх кількість – наявних і опрацьованих – сягає сотні впродовж 50-річної концертної діяльності музиканта. Проведення різних конкурсів і фестивалів з 1970-х років, де свою майстерність блискуче демонстрували представники донецької школи, яка вже отримала власне обличчя, було широко висвітлене в публікаціях: конкурс «Рідні наспіви» в Донецьку («Радянська музика» 1985, 1988, «Вечірній Донецьк» 2013); республіканський конкурс в Одесі («Музика» 1982), в Донецьку у 1991 році («Вечірній Донецьк» 1991, «Музика» 1992); конкурс імені Г. Хоткевича в Харкові («Музика» 1998, «Музичне життя» 1998); «Династії Воєводіних» у Ворошиловграді («Українська музична газета» 2004) і багато інших.

Помітними культурними подіями Донбасу стали численні відкриття навчальних закладів. Заснування нових музичних шкіл, які утворювалися на теренах Донеччини, починаючи з 1920-х років та аж до проголошення Україною незалежності, не залишалось поза увагою місцевих журналістів. Святкування річниць функціонуючих найстаріших шкіл Донбасу охоплюють великий масив публікацій: Артемівська школа № 1 – 100 років («Вперед» 2003, «Життя» 2003); Єнакіївська школа № 1 – 80 років («За метал»,

«Єнакіївський робітник» 2000); Сталінська музична школа № 1 – 25 років («Соціалістичний Донбас» 1960), 50 років – («Радянська Донеччина» 1985), Костянтинівська музична школа – 50 років («Знамено індустрії» 2009); Дебальцевська музична школа – 40 років («Трибуна» 1991), Красноармійська (Покровська) музична школа – 40 років («Маяк» 1989). Також слід відзначити ювілеї Горлівської школи («Кочегарка» 1993), Дзержинської («Дзержинський робітник» 1997), Дружковської («Вікно» 2001), Докучаєвської («Докучаєвець» 2006), Добропільської («Місцева газета» 2006), Макіївської («Макіївський робітник» 1990) музичних шкіл.

В історичних матеріалах та книгах з історії Донецького краю майже неможливо прослідкувати час появи домри на Донбасі та знайти докази існування народно-інструментального виконавства в цьому регіоні – оркестрового або сольного – до XIX ст. Адже, як згадувалось вище, виникнення домри на нинішній території Донбасу пов'язується з міграційними процесами, які відбувалися від початку первісного заселення донецьких земель в XVI–XVII ст. На підґрунті непрямих фактів робиться припущення, що домра на терени Донеччини була завезена приблизно у кінці XIX ст. Перші згадки про інструмент пов'язані з розвитком Юзівського металургійного заводу, де за інформацією з деяких джерел вже у 80-ті роки XIX ст. існував аматорський оркестр з робітників заводу на чолі з професійним диригентом. В О. Доніка читаємо: «На заводі був організований любительський оркестр, що складався з молодих робітників; у школі проводилися вечори художньої самодіяльності» [62, с. 55]. У книзі «Юз і Юзівка» теж знаходимо згадку про існування такого оркестру: «У дореволюційній Юзівці розвивалось і музичне мистецтво. Існували аматорські музичні гуртки, які створювались як серед учнівської молоді, так і в робітничому середовищі. Особливо музичним мистецтвом цікавились робітники Юзівського заводу. З їх числа був організований любительський оркестр. Влітку щосуботи й щонеділі у саду Новоросійського товариства на відкритій естраді грав оркестр для відпочивальників» [220, с. 53].

На ранніх етапах існування виконавство на домрі зазвичай пов'язане з ансамблевим та оркестровим музикуванням. Донецький край не є винятком. Сольне виконавство, займаючи певне місце в концертній практиці як самостійний вид музикування, сформувалось значно пізніше. Така тенденція характерна для розвитку домрового виконавства майже у всіх центральних осередках України. Цікавим є те, що з часів кобзарства, коли було розвинене сольне музикування, виконавство на домрі продовжило розвиток в ансамблевому напрямку, згодом повернувшись до сольного вже на рівні професійного мистецтва в ранзі академічного.

Окремі згадки та непрямі свідчення щодо аматорських занять на домрі знаходимо у спогадах про музикантів Донбасу. У книзі «Грай, мій баяне» професор Донецького державного музично-педагогічного інституту імені С. С. Прокоф'єва М. Михальченко розповідає про баяніста Михайла Семеновича Тасманова. М. Тасманов «народився на початку ХХ ст. в сім'ї робітника шахти на Караповських рудниках <...> До 14 років Мишко сидів дома, нічим не займався. Але в рідних краях збудували Будинок культури. Там сліпий хлопчик долучився до музики. Він співав у хорі, вчився грати на баяні, домрі» [125, с. 74]. Наведена інформація свідчить про те, що у Будинку культури були домри, і працювали музиканти, які прищеплювали молоді виконавські навички. Сліпий музикант-баяніст М. С. Михальченко свого часу зробив неоцінений внесок у збереження історії народно-інструментальної культури Донбасу. Його рукописи, які збереглися до нашого часу, – літопис мистецького минулого регіону, де за десятиріччями занотовані всі музичні події. Цей документ дозволяє простежити динаміку розвитку мистецьких процесів Донецького краю як культурного показника певної епохи.

Створити уявлення про дух тієї епохи допомагає роман А. Заворотньої «Гнані», який не є історичним документом, але по-життєвому правдиво розповідає про долі людей на тлі бурхливого початку ХХ ст.. Надзвичайна цінність його підкріплюється свідченнями про існування домрового оркестру

на станції Гришине у 1930-х роках. Великий масив ексклюзивних матеріалів почерпнуто з особистих архівів або з інтерв'ю їх власників. Так, професор Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва Тетяна Леонідівна Моргунова в особистій розмові з автором дисертації згадувала, що її дідусь Бородіно Степан Кононович у 1920-ті роки переїхав до селища Зайцеве, де керував оркестром народних інструментів (додаток А мал. 3). Програми олімпіад самодіяльного мистецтва, які надав зі своїх архівів Павло Григорович Добровольський, дозволяють виокремити з них низку домрових оркестрів та усвідомити масштаб і географію розповсюдження домри теренами Донбасу.

Панорамний огляд *музикознавчої* літератури виявляє майже повну недослідженість у висвітленні даного виду мистецтва до 1950-х років. Не знайшов адекватного відображення у музичній науці й період бурхливого розвитку домрового виконавства у 1970–90-х роках ХХ ст.. У цей період формувалися передумови основних засад донецької школи домрового виконавства. Адже столітня історія домрового виконавства – це доволі великий пласт культурного надбання Донбасу. Як пише О. Стяжкіна: «Аналіз літератури з проблем культурних процесів на Донбасі свідчить про те, що на початку 90-х років інтерес до вивчення окремих аспектів цієї теми у краєзнавців, мистецтвознавців значно посилюється. Увага дослідників була націлена на розкриття питань функціонування художньої культури – літератури, музики. Особливий інтерес викликає навчальний посібник В. Романько, присвячений літературному життю Донбасу та збірка нарисів Т. Кіреєвої та С. Саварі про композиторів регіону. Ці роботи не є історичними дослідженнями, а становлять збірки біографічних нарисів і носять мистецтвознавчий, просвітницький характер, вони не відбивають комплексного розвитку культурних процесів у регіоні» [175, с. 9].

Не багато праць мали здебільшого методичну спрямованість. Така ситуація складалась в цілому і в Україні, що підтверджується висновками Н. Костенко: «На різних етапах становлення домрового мистецтва *науково-*

теоретична думка виконувала різні завдання. Невипадково 60-ті роки минулого століття відрізняються перевагою методико-педагогічних настанов» [96, с. 12]. Активізація наукових розробок в галузі домрового виконавства спостерігається з 1980-х років. Тематика їх доволі різностороння і зумовлена стрімкою академізацією домрового мистецтва. У Донецькому регіоні спалах наукової думки в домровому мистецтві завдячує роботі в цьому напрямку викладачів кафедри струнно-щипкових інструментів донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва. Теорія домрового виконавства представлена роботами С. Білоусової, В. Івка, Т. Литвинець, І. Максименко, Т. Петрової, Т. Сетт.

Однією з актуальних для домристів проблем різного рівня навчання є розвиток слухових навичок. В. Івко в одній із перших своїх праць «Про роль слухових настанов у процесі виховання інтонаційної культури музиканта-виконавця» зробив наголос на необхідності специфічної організації слуху, спрямованої на передчасне формування змістовно-інтонаційних уявлень. Наступні дослідження професора присвячені проблемам музичного часу та питанням інтонаційної теорії. І. Максименко приділяє увагу розвитку ритму та агогічної свободи в роботі «Ритмічна дисципліна домриста». Моторику як один з елементів техніки домриста розглядає Т. Петрова. Дослідження історії виконавства приваблює С. Білоусову («Домрове виконавство Донецького краю: етапи розвитку»), Т. Литвинець («Лик домер»: штрихи до творчого портрету»), Т. Сетт («До питання існування домри в Україні»). Формування донецької школи домрового виконавства відбувалось на тлі розвою домрової творчості донецьких композиторів. В останні десятиріччя їх композиції для домри стали предметом вивчення В. Варнавської і Т. Філатової [28, 32], О. Дерев'янченко [60], Т. Кіреєвої [84, 86], В. Петрик [156], С. Петрик [157], А. Утіної [193], О. Шаповалової [213] та інших. Отже, з переходом від аматорського музикування до професійного домрового виконавства, посиленого науковою базою і потужним репертуаром можна констатувати,

що домрове мистецтво Донбасу в цілому як явище сформувалось наприкінці ХХ ст.

1.2. Аматорські форми домрового музикування: персоналії, самодіяльні колективи, культурні ініціативи

Розглянемо ранні етапи історії розвитку домрового виконавства на Донбасі, що передують появі професійного домрового мистецтва – існування ансамблів та оркестрів за участю домри, історію їхнього становлення, питання репертуарної політики, а також діяльність визначних представників аматорського і професійного домрового виконавства. Систематизувати інформацію про існуючі колективи допоміг аналіз періодичних видань, що полягав у зіставленні викладених в них окремих розпорошених фактів.

Започаткування багатьох самодіяльних колективів супроводжувалось пошуком інструментів серед місцевого населення. Про це свідчать розповіді колишніх учасників аматорських оркестрів. В одній із таких розповідей, опублікованій у газеті «Радянська Донеччина», увага акцентується на винахідливості музикантів: «Учасникам оркестру доводилось збирати інструменти по всьому селищу, дехто виготовляв їх кустарним способом, але бажання оволодіти музичним мистецтвом не послаблялось» [153, с. 4]. Дефіцит інструментарію також підтверджується статтею М. Подзолкіна в газеті «Соціалістичний Донбас»: «І було в нас дві домри, п'ять гітар і дві балалайки. Всі інструменти – свої, з дому принесені» [159, с. 3]. Цікавим є факт зберігання таких інструментів вдома.

Вже до середини ХХ ст. майже при кожному Будинку культури шахти або металургійного заводу існував аматорський оркестр народних інструментів. Серед них виділялися колективи з високим рівнем виконавської майстерності. Проте інформація про такі колективи була поширеною ще у 1920-ті роки, наприклад, щодо вже згадуваного оркестру Палацу культури Брянської шахти під керівництвом Ю. Черняєва. Л. Носов,

який досліджував самодіяльне мистецтво України, пише про цей колектив так: «На Донбасі лунала слава про оркестр Палацу культури Брянської шахти» [147, с. 27]. У згаданій праці знаходимо, що приблизно в ті ж часи відомим в регіоні був також оркестр народних інструментів Палацу культури металургійного заводу імені Ілліча міста Жданова (нині Маріуполь). У журналі «Музика» за 1951 рік Л. Носов, не вказуючи ім'я керівника, розповідає, що цей колектив представляв Україну на Першій Всесоюзній олімпіаді художньої самодіяльності в Москві: «У серпні 1932 року в Москві відбулася I Всесоюзна олімпіада художньої самодіяльності <...> На цьому мистецькому святі Україну репрезентувало 15 колективів» [145, с. 28]. Зважаючи на рік проведення олімпіади, зарахування до числа найкращих оркестрів країни – промовистий факт, що свідчить про високий виконавський рівень.

На Першій республіканській олімпіаді самодіяльного мистецтва у 1936 році Донбас представляв оркестр з міста Луганська. Керував оркестром Сергій Васильович Васильєв. Л. Носов дає високу оцінку митцю: «У Луганську юний музикант С. Васильєв (згодом педагог, заслужений діяч мистецтв УРСР) організував домрово-балалайковий оркестр, чим поклав початок розвитку оркестрів такого типу на Луганщині» [145, с. 15]. Додамо, що С. Васильєв – музикант-домрист, завдяки якому стало можливим відкриття відділу народних інструментів в Луганському училищі (*директором якого він став* – примітка моя). Але ще задовго до заснування професійного навчання на домрі С. Васильєв переймався популяризацією домри. Зі статті І. Задорожної стає відомо, що «ще в передвоєнні роки він організував перші в Луганську народно-інструментальні колективи (ансамбль народних інструментів при ПК Металістів 1924 р., оркестр народних інструментів педагогічного інституту ім. Т. Шевченка і т. п.)» [68, с. 313].

Оркестр під керівництвом С. Васильєва став переможцем Першої республіканської олімпіади самодіяльного мистецтва в категорії

інструментальних жанрів та був відзначений грамотою, про що пише О. Трофимчук [185, с. 188].

У 1945 році в Луганську з'явився ще один оркестр народних інструментів – при Палаці культури імені Леніна. Організував колектив С. Васильєв, а керівником став Георгій Андрійович Аванесов. Студент щойно відкритого музичного училища, він завзято почав шукати і збирати серед місцевих мешканців інструменти для оркестру (*знову факт зберігання інструментів вдома – примітка моя*). Колектив швидко набув популярності, давав багато концертів на місцевих майданчиках Луганська та підприємствах, брав участь у різноманітних змагальних заходах. Цей колектив згадується у журналі «Музика», з якого дізнаємось, що молодіжний оркестр Луганського Палацу культури ім. Леніна (керівник Г. А. Аванесов) досяг високого художнього рівня виконання, а за успішний виступ на заключному огляді-конкурсі удостоєний диплому першого ступеня.

Репертуар оркестру регулярно поповнювався завдяки співпраці колективу з відомим російським оркестром народних інструментів під керівництвом М. Осіпова. У 1949 році луганський колектив став учасником Міжнародного фестивалю, де отримав золоту медаль і, як подарунок, поїздки до Москви.

Деякі вихованці оркестру продовжили свою музичну діяльність вже як професійні музиканти. Так, Білоконєв Микола Трофимович вступив до Київської консерваторії. Нині він професор Національної музичної академії імені П. І. Чайковського по класу домри. О. Сушков закінчив Донецький державний музично-педагогічний інститут імені С. С. Прокоф'єва і довгі роки працював у музичній школі мистецтв № 2 міста Донецька, де створив потужний клас балалайки. Починав свою творчу діяльність у славетному колективі й народний артист України, ректор Донецької державної музичної академії С. С. Прокоф'єва (1997–2009) В'ячеслав Васильович Воєводін. Про популярність оркестру можна судити за кількістю учасників колективу, яку наводить А. Пересада: «На теперішній час в оркестрі понад 60 осіб»

[154, с. 42]. М. Білоконєв у своїх розповідях згадував, що лише контрабасів в оркестрі було шістнадцять. Таким не можуть похвалитись навіть професійні колективи.

Отже, самодіяльне оркестрове виконавство Донбасу у 1930-ті роки активно розвивається на відміну від сольного, яке майже не згадується. Натомість в інших регіонах України вже процвітає професійне виконавство на домрі. Про високий рівень сольного мистецтва домристів Л. Носов пише у зв'язку з Першим Всесоюзним оглядом-конкурсом виконавців на народних інструментах, що відбувся в Москві 1–10 жовтня 1939 року. Цей огляд-конкурс став значною мистецькою подією, зібравши найкращих виконавців зі всієї території колишнього СРСР. На цьому заході «серед українських виконавців тоді було відзначено Г. Казакова, А. Троїцького, С. Якушкіна (домра)» [145, с. 35].

У 1930–1950-ті роки культурне життя Донеччини супроводжувалось підтримкою на державному рівні будь-яких ініціатив громадян у прагненні до творчості. При клубах та Будинках культури створювались гуртки, ансамблі та оркестри народних інструментів, до складу яких входила домра. Згодом художня самодіяльність України досягла високого рівня і, як вказує Л. Носов, багаторазово демонструвала свої досягнення на різних мистецьких змаганнях, починаючи з Першої всеукраїнської олімпіади 1931 року, і, особливо в післявоєнний період.

Ю. Ткаченко відзначає, що «на всеукраїнській музичній олімпіаді у 1931 році представлено 3 ансамблі, 5 домрово-балалайкових оркестрів і 1 оркестр українських народних інструментів» [182, с. 17]. Така тенденція зберігається і надалі. Вже у 1936 відбулася чергова олімпіада художньої самодіяльності, де журі відзначило п'ять домрово-балалайкових оркестрів та ансамблів і один оркестр українських інструментів.

Є. Бортник згадує: «Якщо на межі 30–40-х років домра побутувала переважно на Лівобережній Україні, а на Правобережній лише в Київській, Житомирській, Вінницькій, Кіровоградській областях, то, починаючи з 50-х

років, вона зазвучала в самодіяльних оркестрах і ансамблях усіх областей» [24, с. 26]. О. Трофимчук трактує розповсюдження домри на території Правобережної України як штучне нав'язування масам народних інструментів: «Фактори, що сприяли поширенню народно-оркестрової культури в Україні мали, певною мірою, політичне забарвлення: оркестри народних інструментів розглядалися як творення нової революційно-пролетарської формації, як альтернатива салонної, розважальної музики, а почасти, і класичної» [185, с. 183].

Погоджуючись з цією поширеною думкою, можна все ж таки навести декілька прикладів, які ставлять під сумнів її однозначність. «Домрові та домрово-балалайкові оркестри, щоправда у меншій кількості, але були поширені і на західних теренах України, зокрема на Волині <...> яка з початку 20-х років до 1939 року входила до складу Польщі, наводить на думку, що розповсюдження народно-оркестрового музикування було зумовлене не лише офіційною підтримкою цього явища, як це було у Радянській Україні, а й його загальнонародною популярністю поруч з мандолінними оркестрами, як однієї з простих форм мистецького самовираження» [185, с. 187–188]. Це перегукується з наведеною вище версією В. Івка. Отож, можна зробити висновок, що домра не викликала негативного присмаку у національній свідомості українців. У зв'язку з цим треба виділити дві умовні форми започаткування аматорських оркестрів – ті, що виникали стихійно (за ініціативи творчо обдарованих людей) і такі, що були створені на підґрунті ідеологічних та політичних ініціатив. Останні О. Трофимчук характеризує виразом: «організоване аматорство як основна форма існування колективу» [185, с. 184].

На жаль, у сільській місцевості зберігати відомості про домрове виконавство не було ніякої можливості. Тому сьогодні найбільшу кількість інформації ми знаходимо в періодичних виданнях та нотатках про змагальні заходи самодіяльної культури. І все ж таки наявні факти спростовують поширену думку, що головною причиною популярності домри серед

населення Донбасу була потужна підтримка народних оркестрів радянською владою.

Великий попит на домру серед місцевого населення Донецького краю підтверджується не тільки численними аматорськими оркестрами народних інструментів, а й спогадами окремих мешканців. Економіст і гірський інженер Биренберг Бенцион у спогадах про своє дитинство в місті Сталіно згадував, як у 1938 році активно шукав для себе позашкільні заняття. Серед гуртків, які Бенцион відвідував у Палаці піонерів, було обрано музичний: «Нарешті я потрапив до оркестру народних інструментів. Слуху я абсолютно не мав, але музику я тоді полюбив на все життя. Керував оркестром Ефрос, дуже добра й терпляча людина. Переважно ми грали на домрах, були й балалайки. Я грав на домрі-альт, а дома займався на мандоліні. Я вже непогано розбирався в нотах, на пальцях в мене з'явилися професійні мозольки. Ми проводили репетиції один раз на тиждень і часто з успіхом виступали в районах. Наш коронний номер “Антракт” з опери “Кармен” звучить у мене і зараз у вухах» [12].

Поряд із самим фактом існування гуртків, де навчались гри на домрі, надзвичайно важливою є роль домри як частки духовного життя людей різних професій. Зі статті, присвяченій Є. Стуканову – професіоналу в архівній справі, який понад 40 років працював в Донецькому університеті, – дізнаємось, що домра супроводжувала його з дитинства (самотужки навчився грати на домрі і що важливо, зміг придбати інструмент), в юнацькі роки (на межі 1940–50 років) грав в університетському оркестрі партію домри-прими і до кінця життя. «Серед смислоутворювальних артефактів цього періоду, поряд із усіма складовими навчального процесу, можна назвати музичний інструмент – домру. Це був не просто фізичний предмет, з якими були пов'язані значні проміжки часу, заповнені репетиціями і виступами. Домра відігравала важливе духовне, символічне значення. Не випадково вже у зрілому віці ліричний герой вірша Євгена Стуканова звертається до домри як одухотвореного предмета, об'єкта своєї сповіді: «Прости, мене, фортепиано, /

и домрочка моя, прости, / Что очень редко, да и странно, / Меня приводят к вам пути...», « /.../ вспоминаю вас тогда,/ Когда уж слишком в сердце пусто / И надо мной висит беда» [174, с. 117]. Саме потягом до духовності, жагою творчості можна пояснити і наступну інформацію. У приватній бесіді з колишньою випускницею ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва по класу скрипки Н. Чайкою з'ясувалось, що її дідусь Баранов Василь Миколайович працював у 1940 роках на шахті в м. Стаханов (Кадіївка). Вдома в нього і його сестри була домра, на якій вони любили грати у вільний від важкої праці час. Звичайно, важливим є той факт, що інструменти були в домашньому побуті (адже у 1920-ті роки в місті існував відомий домровий оркестр). Цінним, на наш погляд, є власне бажання доторкнутись до мистецтва, не виконуючи соціально-політичні циркуляри.

Цікаву інформацію, що спростовує міф про штучність розповсюдження народних інструментів, знаходимо в романі А. З. Заворотньої «Гнані» про існування на станції Гришине (Ново-Економічне) домрового оркестру. У романі використано іншу назви селища – Ново-Економічеськ, що пов'язується з неодноразовими перейменуваннями у зв'язку із соціально-політичними змінами. Вважаємо за доцільне дотримуватись офіційної назви яке мало селище на вказаний час. Інформацію наведену в романі можна вважати достовірною, оскільки документальне підтвердження існування цього оркестру знаходимо пізніше, в матеріалах Сталінської обласної олімпіади 1950-х років. На жаль, ми не можемо з'ясувати, як з'явився оркестр народних інструментів в цій місцевості, коли це відбулося і що стало поштовхом для його організації.

Домровий оркестр, який функціонував на станції Гришине (Гришино, Ново-Економічне) Донецької області наприкінці 1930-х років, складався приблизно з тридцяти учасників, які грали на чотириструнних домрах (додаток А мал. 4). Керівником і диригентом колективу був Віталій Пилипович Закрутін (автор роману припустилась помилки в

перекладі прізвища керівника). У 1940-ті році оркестр брав участь у республіканському огляді-конкурсі, де посів друге місце.

Звернімося до тексту роману: «Виступ домрового оркестру Віталія Пилиповича журі оцінило дуже високо, і програма цікава, складна, впору професіоналам грати, хоча зіграли оркестром Фарандолу, а важко повірити, що такі твори виконуються аматорським колективом. Ніяких зауважень, виконання відповідає вимогам конкурсу. І коли постало питання, кому присвоїти, точніше, дати перше місце, почалися суперечки: “Як аматорському оркестру дати перше місце, а професіоналам – друге місце?”».

І, відповідно, оркестру Віталія Пилиповича дали друге місце, як аматорському. Але й це друге місце – велика перемога для Палацу культури Ново-Економічеська, це більше, ніж перше місце» [67, с. 203].

Автор роману відчуває і транслює читачам велику радість від того, що у Будинку культури є такий чудовий домровий оркестр. Учасники оркестру – молодь з шахтарських сімей, вчителі, інженери та представники інших професій провінційного містечка. Перед тим, як потрапити на республіканський конкурс, оркестр пройшов усі ступені огляду: від районного, міського і обласного – до республіканського.

У романі ретельно описується інструментарій оркестру: домри-прими, домри-альт, домри-тенор, домра-бас і контрабас. Наявність повноцінного складу камерного оркестру свідчить про досить тривалу історію існування та високий рівень виконавства. Саме популярність колективу призвела до його широкого визнання і підтримки. Окрім згаданої Фарандоли, у репертуарі оркестру, за текстом роману, були твори Й. Штрауса, М. Глінки, обробки російських та українських пісень, зокрема «Їхав козак за Дунай». На жаль, з початком Другої світової війни подальшу творчу долю колективу простежити не вдалося. Однак у програмі післявоєнної Вседонецької олімпіади народної творчості заявлено виступ домрового ансамблю (вказана кількість 16 осіб цілком відповідає оркестру домристів) Палацу культури імені Артема з м. Постишев (у різні роки Ново-Економічне, Гришине,

Постишев, Покровськ). Керівником колективу вказаний В. П. Заворотний. Можна припустити, що це вільний переклад організаторами заходу прізвища керівника колективу В. П. Закрутїна або неточність автора роману, про яку згадував професор ДДМА імені С. С. Прокоф'єва П. Г. Добровольський, особисто знайомий з автором роману. У програмі виступу поряд з музикою Ф. Шуберта знаходимо обробку М. Леонтовича пісні «Із-за гори кам'яної». Цілком ймовірно, що підґрунтям для розвитку самодіяльної культури на станції Гришине стала діяльність робітничого хору, організованого там Миколою Леонтовичем у 1904 році. Л. Носов зазначав, що колектив працював з 1904 по 1908 рік, на базі хору було створене музичне товариство імені Миколи Леонтовича, яке проіснувало до 1928 року. А також дослідник наголошував: «Товариство імені Леонтовича відіграло значну роль у розвитку музичної самодіяльності. Ширшою стала мережа хорів та оркестрів, курсів і студій для підвищення кваліфікації їх керівників» [145, с.18].

Незважаючи на страшні роки війни, мистецтво гри на народних інструментах в Донецькому краї продовжує свій розвиток. Як свідчать газети, на 22 червня 1941 року було заплановано відкриття обласної олімпіади юних музикантів, танцюристів, хористів, яка розрахована на три дні і яка попри страшну звістку відбулася. Презентуючи змагальний захід на сторінках газети «Соціалістичний Донбас» за 21 червня 1941 року, І. Зінгерман розповідає, що особливо широко буде представлена дитяча художня самодіяльність. В олімпіаді також візьмуть участь домровий та балалайковий оркестри, багато сольних виконавців – вихованців Палацу піонерів. З газети також дізнаємось, що Маріуполь представляв оркестр народних інструментів. Різні заходи проходили навіть у розпал війни, у звільнених містах. «На початку 1944 року – загальний обласний огляд. У травні того ж року відбулися огляди в Краматорську, Горлівці, Макіївці та інших містах Донбасу», – пише Л. Носов [145, с. 42]. А в журналі «Радянська музика» також зазначається, що «у лютому 1945 року була проведена перша після звільнення України республіканська олімпіада <...> В 1946 році

відбувся республіканський конкурс учасників музичної самодіяльності» [146, с. 45–46].

Ці роки характеризуються створенням нових колективів або відновленням діяльності, припиненої війною. Славетним колективом Донеччини був самодіяльний оркестр народних інструментів Палацу культури імені Г. Петровського м. Селідове. Оркестр був започаткований в 1947 році. З 1948 року ним керував заслужений працівник культури УРСР Ф. Й. Коровка. У своїх спогадах Федір Йосипович розповідає про нелегкі післявоєнні роки, коли він повернувся до Селідового «з пристрасним бажанням відродити оркестр народних інструментів, яким до війни керував його брат Микола» [153, с. 4]. Як зазначає М. Подзолкін, оркестр з дев'яти музикантів працював майже 38 років [159, с. 3]. На жаль, інформація про довоєнну діяльність оркестру відсутня.

У 1970-му році «за високі творчі досягнення оркестр був удостоєний звання народного» [64, с. 2]. За роки існування колектив здобував численні перемоги у конкурсах і отримував високі нагороди. Серед них – звання лауреата Першого Всесоюзного фестивалю художньої самодіяльності, срібні і бронзові нагороди республіканських фестивалів. Колектив влаштовував концерти на сценах міських, сільських клубів, на польових станах колгоспів – всього понад 600 концертів. Неодноразово оркестр брав участь у концертах на ВДНГ УРСР у Києві.

У Краматорську існувало два відомі колективи – оркестр народних інструментів та дитячо-юнацький оркестр народних інструментів «Радість». У 1950-ті роки Юрій Миколайович Юрченко засновує оркестр народних інструментів при музичній школі та Будинку культури. Згодом, в різні роки ним керували С. Щепка, Н. Карасьова, В. Дротик, який є керівником і сьогодні. В оркестрі поряд з учнями та випускниками школи грали робітники заводу, лікарі. Так, партію перших домр виконував лікар-анестезіолог В. Хом'яков, який під час навчання в Донецькому медичному інституті брав участь у художній самодіяльності в лавах відомого в Донецьку оркестру

народних інструментів при навчальному закладі (як відомо, разом з дипломом медика випускники отримували диплом про здобуття музичної освіти). Його син І. Хом'яков, який також грає в оркестрі, навчався в музичній школі в класі домри Н. В. Карасьової (вихованки В. Івка).

Наприкінці 1940–1950-тих років спостерігається спалах самодіяльної культури. Пов'язано це здебільшого з необхідністю підтримувати духовний стан суспільства після трагічних років війни і післявоєнної відбудови країни. У журналі «Радянська музика» читаємо, що «в 1950 році в країні налічується 112 самодіяльних симфонічних оркестрів (1720 учасників), 12 266 оркестрів народних інструментів (123 290 учасників), хорів 18 4121» [179, с. 22].

Проаналізуємо такі цікаві історичні документи, як програми оглядів художньої самодіяльності Сталінської (Донецької) області (1950) та програму Другої обласної олімпіади народної творчості (1955), які проходили у м. Сталіно (Донецьк). Вивчаючи ці джерела, можна зробити декілька важливих спостережень.

По-перше, представлений до конкурсу репертуар здебільшого складають класичні зразки, а також твори українських авторів або обробки українських народних пісень і танців. Це свідчить про цілком природне побутування української культури на теренах Донеччини. У програмі Першої всеукраїнської естафети самодіяльного мистецтва знаходимо інформацію про виконання творів М. Лисенка, М. Леонтовича, Б. Лятошинського.

По-друге, у творчих змаганнях брали участь виконавці на народних інструментах, зокрема на домрах. Із програм того часу черпаємо інформацію про виступи солістів-домристів, участь домри у складі змішаних ансамблів та оркестрів народних інструментів, оркестри домристів.

Це свідчить про значні масштаби розповсюдження домри на теренах Донецького краю та її популярність. Тому маємо право поставити під сумнів твердження щодо незначної частки домрових складів серед оркестрів «андреєвського» типу та притаманний домровим колективам посередній аматорський рівень.

Так, у програмі третього дня обласного огляду художньої самодіяльності Сталінської області, який відбувався з 24 по 27 грудня 1950 року у місті Сталіно (Донецьк), оголошено виступи багатьох домрових оркестрів. Серед них виділимо домровий оркестр Амвросіївського району (керівник Соловей). У цьому випадку і надалі прізвища керівників подаються без імен, як у першоджерелі. Згідно з програмою, оркестр виконав український танець «Козачок». У виконанні соліста-домриста (на жаль, прізвище не вказано) прозвучала обробка народної пісні «Світить місяць».

В обласному огляді також брав участь відомий в Донецькому краї оркестр м. Селідове під орудою Ф. Коровки. Оркестр було позначено як струнний, що говорить про наявність у складі колективу виключно домр. У програмі оркестру – попури з українських народних пісень та «Світить місяць». Домровий оркестр заводу «Макбуд» з м. Макіївки (керівник Євдокимов) виконував обробку російської народної пісні «Біля річки, біля мосту». У цьому змаганні також брав участь домровий оркестр Будинку культури содового комбінату з міста Слов'янська (керівник Мерзлик). Оркестр виконав твори Орлова та П. Чайковського. Згаданий оркестр з міста Слов'янська також супроводжував виступ двох хорів комбінату. Машиніст-паровозник С. Бондарев представив домру як сольний інструмент і виконав у супроводі баяніста «Віденський вальс» Й. Штрауса.

У листопаді-грудні 1955 року в м. Сталіно проходив обласний огляд художньої самодіяльності робітників та службовців за підтримки Сталінської обласної ради профспілок та сталінського обласного управління культури. У програмі огляду також широко представлена домра у складах різних колективів. Слід зауважити, що в огляді 1955 року брали участь чотири оркестри, у складі яких були тільки домри. Місто Сталіно (Донецьк) представляв домровий оркестр Будинку культури імені Куйбишева (керівник Антонов). У виконанні оркестру прозвучали українська народна пісня «Рече та стогне Дніпр широкий» та «Словацька танцювальна». Місто Курахове Селідівського району представляв домровий оркестр клубу

«Кураховгрес» під орудою О. Головатого. З міста Єнакієвого до обласного центру приїхав колектив Будинку культури шахти «Юнком» під керівництвом П. Чумака. У програмі зазначено також домровий оркестр клубу імені Свердлова станції Ясинувата (керівник Н. І. Божко) та оркестр народних інструментів сім'ї Всеволжських, який представив українську народну пісню «Стоїть гора високая». Факт існування понад 10 домрових оркестрів тільки в Донецькому краї вже у першій половині XX ст. суперечить думці Т. Литвинець, що саме в сучасному домровому виконавстві «народжується практика формування й функціонування монотембрового домрового оркестру» [105, с. 6]. Доречно було б сказати про спадкоємність традицій. Така кількість оркестрів може складати п'яту частину від загальної по Україні, бо, як згадувалося вище, у республіканській олімпіаді брало участь понад сто домрових і мішаних оркестрів.

В обласних оглядах-конкурсах були задіяні найкращі колективи, що вибороли право представити свою творчість на конкурсі. Істинний масштаб розповсюдження народних інструментів, зокрема домри, насправді є значно більшим. Назвемо лише деякі відомі на той час оркестри народних інструментів:

- клубу шахти «Ново-Мушкетове» (керівник Б. Л. Білоусов);
- металургійного заводу імені Фрунзе м. Костянтинівки (керівник Г. Семенченко);
- оркестр Червоного куточку Ступ'янських механічних майстерень Донецької залізничної дороги міста Артемівськ (нині Бахмут) (керівник В. А. Щербаненко);
- оркестри народних інструментів Будинку культури імені Енгельса Дзержинського району (керівник Кобзєв) та Будинку культури міста Іловайськ Харцизького району (керівник Заярнюк).

Місто Жданів (Маріуполь) на конкурсі представляв славетний оркестр народних інструментів Будинку культури ордена Леніна заводу «Азовстальбуд». Керівник оркестру В. Н. Дано – учень С. А. Якушкіна,

випускника Київської консерваторії по класу домри. Оркестр виконав дві українські народні пісні в обробці М. Леонтовича («Не ходила на вулицю» і «Пряха»), а також Концерт для домри з оркестром М. Будашкіна. Солістом виступив учень технічного училища Баштанніков. Концерт Будашкіна став одним з перших оригінальних творів великої форми, написаних для домри професійним композитором в класичному жанрі та є доволі складним за технічними та віртуозними показниками. Тому ми можемо зробити висновок про високий рівень виконавської майстерності соліста-аматора.

У матеріалах Другої обласної олімпіади народної творчості, що проходила в м. Сталіно за підтримки обласного відділу у справах мистецтв, також знаходимо серед учасників виконавців на домрі. У програмі третього дня заходу зазначено сольний виступ на домрі В. С. Андрєєва з міста Артемівськ, у виконанні якого прозвучали «Турецьке інтермецо» М. Глінки та «Музичний момент» Ф. Шуберта. Лисичанський район був представлений оркестром народних інструментів з вісімнадцяти осіб Палацу культури заводу «Донсода» під керівництвом Дьяконова. У п'ятий день олімпіади серед тринадцяти номерів програми було зазначено два виступи на домрі. «Угорський танець» Й. Брамса виконував помічник механіка шахти № 21 м. Красний Луч Юмашев. А домровий ансамбль у складі шістнадцяти осіб Палацу культури імені Артема м. Постишев виконав декілька творів – Увертюру (музика Баумана), Два екосези Ф. Шуберта, українську народну пісню в обробці М. Леонтовича «Із-за гори кам'яної» та Марш водолазів М. Дунаєвського. Жанрове розмаїття репертуару демонструє різні грані творчості оркестру і вказує на уважне ставлення до програми. Високий рівень складності репертуару свідчить про можливість професійної музичної освіти керівника ансамблю – В. П. Заворотного (вже згадуваного в романі).

У цій олімпіаді брала участь також капела бандуристів клубу залізничників станції Маріуполь під керівництвом Г. А. Добровольського – відомого музичного діяча Донеччини, який палко пропагував українські народні інструменти. Капела бандуристів виконувала програму з творів

Л. Ревуцького, М. Лисенка та українських народних пісень. Син Г. А. Добровольського Павло навчався в донецькому музичному училищі по класу домри, багато років керував ансамблем народних інструментів, а згодом і оркестром Будинку культури імені К. Маркса заводу Ілліча у м. Маріуполь (Матеріали програми олімпіад з особистого архіву надав П. Г. Добровольський).

У матеріалах олімпіади знову згадується ім'я діяча народно-інструментального мистецтва, який створював фундамент для майбутнього професійного домрового виконавства на Донбасі. С. О. Васильєв з міста Луганська підготував домровий ансамбль з вісімнадцяти осіб, який виконав Увертюру «Егмонт» Л. Бетховена, Увертюру до опери «Кармен» Ж. Бізе, Концертний вальс О. Глазунова, «Протяжну та хороводну» О. Лядова і українську народну пісню «Ой, у полі криниця» в обробці М. Лисенка. Вражає високий рівень складності запропонованої програми. С. Васильєв, на той час вже випускник Луганського музичного училища, впроваджує професійний підхід до вибору програми, враховуючи виконавський рівень музикантів для реалізації художньої та технічної сторони.

Про високий рівень виконавства народних оркестрів йдеться у Л. Носова: «На початку цього року (1952) відбулася республіканська олімпіада, яка підбила досягнення художньої самодіяльності України і показала, що в ній з'явилося багато нового <...> Олімпіада показала, що серед самодіяльних колективів багато таких, які за своєю виконавською майстерністю досягли професійного рівня» [146, с. 47–48]. Водночас автор вказує на деякі недоліки, одним з яких є недостатньо рівномірний розвиток окремих жанрів та акцентує на тому, що мало уваги приділяється інструментальній музиці. Такі ж зауваження зробив і Р. Тихомиров: «Радянські композитори взагалі відсторонились від створення репертуару для самодіяльних оркестрів. Майже нічого не пишуть вони й для сольних народних інструментів» [179, с. 22].

Побудова репертуару на основі українських творів спостерігається аж до 1960-х років. А вже у 1970–1980-ті роки послаблюється зацікавлення українськими джерелами: «Вивчення репертуару аматорських оркестрів, зокрема Донецької, Запорізької, Полтавської, Тернопільської, Хмельницької, Херсонської областей, засвідчило, що пропаганда фольклорної спадщини, розвиток традицій українського народного музикування не складають основу їх діяльності» [61, с. 23]. Подібне зауваження знаходимо у тому ж журналі «Музика»: «На Донеччині плідно працює колектив, який 1970 року одержав звання народного, – оркестр Селидівського міського Будинку культури імені Петровського. У його програмі на 1987 рік (другий етап і завершення II Всесоюзного фестивалю народної творчості) твори різних стилів, цікаві за своєю тематикою. Окремим розділом тут репрезентовано доробок, у якому оспівано Донбас, нелегку працю гірників. А от знайти у репертуарних планах мелодії чи обробки українських народних пісень нам не вдалося» [61, с. 23].

Дещо суперечливою видається думка автора згаданої статті про те, що аматорські ансамблі та оркестри народних інструментів повинні стати творчою лабораторією для великих концертних професійних колективів, але відрізнятись від них інструментальним розмаїттям, наближенням до особливостей регіону. Однак далі зазначає: «Найгірше те, що цей процес не зумовлений об'єктивними причинами і здебільшого пояснюється бажанням окремих керівників методичних служб копіювати великі професійні програми» [61, с. 24].

Ситуація, на якій наголошує автор, могла скластися у зв'язку з академізацією народних інструментів – процесом, що є закономірним і характерним для професійного виконавства другої половини ХХ ст.. Аматорське і професійне музикування цього часу тісно пов'язані, тому цілком природним є бажання аматорських оркестрів і ансамблів залучитися до зразків високого академічного мистецтва. Починаючи з 1960-х років, народно-інструментальне і, зокрема, домрове виконавство набувають надзвичайного розквіту. Підрастають професійні музиканти, що отримали

освіту у нещодавно відкритих музичних школах та училищах. Вони ведуть активну просвітницьку роботу в галузі народно-інструментального виконавства. З'являється багато нових колективів при Палацах культури і потужно розвиваються вже існуючі.

Л. Носов відзначає творчу активність самодіяльних колективів у підготовці до змагань в Декаді української літератури і мистецтв 1960 року. Відомо, що в результаті ретельного відбору на обласні огляди-конкурси вийшло змагатись більш ніж сто домрових і домрово-балалайкових оркестрів. Однією із причин їхньої участі в престижному заході є висока художня майстерність. Автор стверджує, що надання художній самодіяльності права на участь у Декаді поряд з майстрами професійного виконавства – свідчення про художню зрілість багатьох колективів (і окремих виконавців), які спроможні вирішити великі завдання в галузі мистецтва. «Справжнім тріумфом народного мистецтва в Україні» називає Г. Суслова республіканський фестиваль самодіяльного мистецтва 1970 року, в якому серед учасників були 53 оркестри народних інструментів мішаного складу [177, с. 20].

Г. Ципин, який в 1960-х роках відвідав Донецьк, згадував: «Мені найбільш за все запам'ятався Палац культури заводу імені Кірова в Макіївці <...> мене провели довгою анфіладою кімнат: “Тут займаються наші співаки, тут репетирує оркестр народних інструментів”» [209, с. 64].

У випуску газети «Соціалістичний Донбас» за 1970 рік згадується оркестр народних інструментів Палацу культури будівників тресту «Азовстальбуд», яким п'ятнадцять років керував досвідчений наставник В. М. Дано [128, с. 4]. У 1967 році на республіканському огляді художньої самодіяльності, присвяченої 50-річчю радянської влади, колективу присвоєно звання народного. Тоді ж В. Дано був нагороджений медаллю «За трудову відзнаку». У 1970 році, пройшовши міський, обласний та республіканський огляди, колектив отримав срібну медаль і диплом другого ступеня Всесоюзного фестивалю.

Краматорський оркестр юнацтва «Радість» створений у 1976 році, а з 1998 року носить звання «Зразковий художній колектив» (диригент оркестру І. Садова, художній керівник Г. Синьока). У місцевій пресі читаємо: «Далеко за межами міста й області відомий дитячо-юнацький оркестр народних інструментів «Радість» – один з найстаріших колективів у Краматорську. «Радість» семикратний дипломант обласних, республіканських, Всесоюзних фестивалів і оглядів-конкурсів, володар 13 дипломів та 24 Почесних грамот» [134, с. 17].

У 1980-ті роки самодіяльне мистецтво сягає високого рівня, про що свідчать результати проведення оглядів колективів. «Великий інтерес у численній армії учасників художньої самодіяльності Донеччини визвав обласний огляд-конкурс оркестрів, ансамблів народних інструментів і солістів-інструменталістів. Кращі з кращих колективи та окремі виконавці, які представляють цей жанр самодіяльної творчості трудівників, зібрались на днях у Палаці культури і техніки донецького шахтоуправління “Жовтневе”. Журі нелегко було визначити переможців. Більшість учасників показали істинно професійну майстерність» [215, с. 4].

Однією з серйозних перешкод у розвитку ансамблів та оркестрів народних інструментів в Донецькому регіоні було недостатнє забезпечення колективів кількістю якісних інструментів. На початкових етапах, як згадувалось вище, інструменти знаходились будь-де. У процесі розвитку колективів Будинки культури і клуби замовляли домри різних конструкцій на спеціальних фабриках. На той час головною постачальницею інструментів була Чернігівська фабрика.

Якщо у першій половині ХХ ст. учасникам оркестру часто доводилось збирати виготовлені кустарним способом інструменти по своєму місту або селищу, то з кінця 1950-х років для колективів при великих промислових комбінатах ситуація дещо покращується. П. Добровольський згадує, що приблизно в 1959 році за його заявкою було закуплено комплект музичних інструментів. Т. Ущепівська зазначає: «Лише у 1964 році <...> за державні

кошти обласного бюджету було придбано 3 фортепіано, 30 баянів, 6 комплектів народних інструментів» [197, с. 103].

Іншою серйозною проблемою аматорських колективів був вибір і нарощення репертуару. Кожен оркестр проходив певні етапи, характерні для розвитку ансамблевого та оркестрового мистецтва:

- обробки народних пісень;
- композиції на народні теми;
- п'єси створені професійними авторами;
- перекладення творів класичних композиторів.

Дуже часто аматорські оркестри Донбасу виконували твори, запозичені з репертуару відомих професійних колективів. Інколи керівники самостійно робили аранжування. Зрідка твори писали спеціально для колективу професійні композитори. В. Власов визначає таку ситуацію як негативну: «Це наша інертність і погана інформованість. Як правило, ці твори писалися <...> на прохання конкретного диригента та для конкретного оркестру. Київські композитори творили для оркестрів у Києві, одесити – я це точно знаю – для консерваторського оркестру в Одесі і т. ін. Твори були виконані один-два рази, а потім покладені на полицю ... Інша причина полягає в тому, що багато авторів діяли за принципом: якщо оркестр народний, то повинні обов'язково звучати народні мелодії, просто і без лукавства, методом елементарного цитування» [35, с. 94].

Проаналізуємо творчість донецьких оркестрів народних інструментів з домрами у складі. Найбільша активність таких колективів спостерігається в 1960–1970 роки. Довгі роки існував у Донецьку оркестр народних інструментів Палацу культури імені М. Горького (Київський район). За словами К. Роянової – студентки класу домри В. Івка, викладача домри у музичній школи № 1 міста Донецька – в Палаці культури існував домровий гурток і оркестр народних інструментів, яким керував Литвиненко Володимир Афанасійович. «Будівельники потурбувалися про відпочинок шахтарів: зробили їм чудовий подарунок – Будинок культури на

500 місць, названий ім'ям М. Горького. Тоді ж прийшов у Палац недавній випускник музичного училища Володимир Литвиненко. Його мрією було створити оркестр народних інструментів» [140, с. 4].

Оркестр було створено в 1964 році. Складним був початок творчого шляху, учасники колективу не володіли ані нотною грамотою, ані грою на інструментах, до того ж вивчати все це доводилось після важких трудових змін. Але любов до музики та самопожертва музикантів і керівника робили неможливе. «Через рік оркестр виступив з першим концертом. Репертуар був нескладним: російські народні пісні “Світить місяць” і “У полі березонька стояла”, українські “Козачок”, “Реве та стогне”. Невисокою була і виконавська майстерність. Але це був їх перший крок на шляху до мистецтва, в чарівний і прекрасний світ музики» [140, с. 4]. Колектив мав повноцінний оркестровий склад і якісні інструменти. У гуртку займалась молодь зі школи міліції і робітники Путилівського машинобудівного заводу, які були основою оркестру. Це був дуже відомий колектив, він мав постійні численні виступи.

З часом репертуар оркестру ставав більш складним. У статті газети «Комсомолец Донбасу» за 1984 рік, присвяченої 20-річчю колективу, автор звертає на це увагу: «На початку він [репертуар] складався переважно з простих російських і українських мелодій, які взагалі не так важко перекласти на струнні та клавішні інструменти. Але потім репертуар почав поповнюватися творами складнішого музичного і виконавського плану – музикою російських, радянських і зарубіжних композиторів-класиків» [1, с. 4]. Багато творів виконувалось з солістами-вокалістами. Оркестр мав багато виступів у містах Донеччини і всієї України, були навіть зарубіжні гастролі. Так, відомо, що у 1984 році донеччани побували в гостях у шахтарів англійського міста-побратима Шеффілда.

У своїх спогадах К. Роянова розповідає, що колектив відвідав з гастрольями Румунію (місто Дева). Про підготовку до гастролей читаємо: «Частина репертуару буде показана самодіяльним колективом у Румунії, куди оркестр має відправитися найближчим часом» [47, с. 3]. Під час

подорожі та пізніше оркестром керував В. Є. В'язовський. Автори статті у газеті «Комсомоль Донбасу» пишуть про те, що «за минулий час змінилось вже декілька поколінь оркестрантів. Та й диригент тепер інший – Володимир В'язовський» [1, с. 4]. В. В'язовський керував колективом з 1980 року. Талановитий музикант змінив В. Литвиненка і продовжив славетні традиції: «Репетиція продовжується. Диригент оркестру Володимир Євгенович В'язовський (він вже п'ятий рік керує самодіяльним колективом) знову і знову добивається струнності звучання, точності фразування, інтонаційної виразності. Працює легко і натхненно, з відданістю, властивими доброму майстру своєї справи, з великою повагою до самодіяльних музикантів. Дух творчості панує в ці часи в репетиційному класі» [47, с. 3].

Згодом колектив з Палацу культури імені М. Горького Київського району перейшов у Палац культури імені Куйбишева, де продовжив свою роботу. Деякий час керувати оркестром залишався В. А. Литвиненко, а потім його змінив М. А. Кушнір. Оркестр був визнаним і популярним, мав багато різних нагород. Про це пише В. Наумов у статті «Золоті струни», наводячи велику кількість таких свідчень: «Численні грамоти, дипломи – своєрідні віхи, хронологія творчого росту колективу. 1967 – диплом першого ступеня на обласному фестивалі самодіяльного мистецтва, присвяченого 50-річчю Великого Жовтня ... В 1970-му році на фестивалі, присвяченому 100-річчю від дня народження В. І. Леніна, республіканське журі одностайно присудило оркестру диплом I ступеня і золоту медаль. У 1972 році – знову диплом I ступеня республіканського фестивалю і друга золота медаль. З того часу оркестр народних інструментів у Київському районі Донецька стали називати “Золоті струни”» [140, с. 4].

Автор статті в газеті «Вечірній Донецьк» також розповідає про нагороди колективу: «Три роки після заснування оркестр народних інструментів під керівництвом В. А. Литвиненка стає лауреатом обласного огляду художньої самодіяльності, а ще через декілька років здобуває

перемогу на республіканському огляді художньої самодіяльності, отримавши свою першу золоту медаль. Колективу тоді було присуджено почесне звання “народний”» [47, с. 3]. Разом з В. Литвиненком оркестром опікувався Б. Білоусов. У газеті «Комсомолец Донбасу» В. Наумов пише що коли відпрацьовану шахту закрили, Борис Лазаревич прийшов у Палац культури імені Горького. Тепер він, так би мовити, права рука Володимира Литвиненка, другий диригент.

Ім'я Б. Білоусова трапляється у матеріалах програми обласного огляду художньої самодіяльності робітників та службовців у листопаді-грудні 1955 року в місті Сталіному. В огляді брав участь оркестр народних інструментів шахти «Ново-Мушкетове» під його орудою. Ще одну згадку про Б. Білоусова знаходимо в статті В. Наумова, де пишеться: «У 1959 році в журналі “Соціалістична культура” була розміщена невелика замітка “Оркестром керує шахтар”. У ній розповідалось про робітника донецької шахти “Ново-Мушкетове” Бориса Лазаревича Білоусова, вихователя і наставника шахтарів-музикантів» [140, с. 4]. Зі статті стає відомо, що задовго до війни Білоусов був учасником оркестру народних інструментів шахтарського клубу. Після повернення з війни, разом з відбудовуванням свого міста, він намагався відродити оркестр, яким пізніше керував.

У 1970-ті роки популярності набули два аматорських оркестри народних інструментів – оркестр Палацу культури молоді та юнацтва «Юність» та оркестр медичного інституту імені М. Горького.

Оркестр народних інструментів Палацу культури молоді та юнацтва «Юність» почав свою роботу у 1978 році. Першим художнім керівником колективу став Микола Андрійович Кушнір. «Спочатку в оркестрі було зовсім небагато учасників, але згодом кількість виконавців зросла настільки, що в межах колективу працювало декілька окремих груп музикантів:

- оркестр;
- малий склад;
- ансамбль баяністів;

- навчальний колектив;
- дівочий ансамбль «Домрушка»;

Всього в оркестрі працювало до півтораєста людей» [117, с. 3].

Оркестр народних інструментів Донецького медичного інституту імені М. Горького було створено у 1974 році. Колектив швидко завоював любов учасників та довгі роки тішив своїх прихильників. Ідея створити оркестр народних інструментів у медичному інституті належала ректорові – професору І. Кондратенку [2, с. 3].

Керівником оркестру став В. А. Литвиненко. Саме завдяки йому у студентства виник справжній, щирий інтерес: «На першому занятті Володимир Афанасійович взяв оцю маленьку, витончену домру (вона називається тенор) і якось весело, із запалом зіграв на ній мелодію. Нам усім одразу захотілось зробити теж саме», – так згадує студентка третього курсу лікувального факультету Олена Ступнікова. Уперше оркестр грав на сцені вже через пів року після заснування, але виступ не був оцінений публікою. Зовсім іншу реакцію слухачів викликав концерт 1977 року: «І коли відзвучали фантазія О. Новікова “Батьківщина моя” і кубинська “Румба”, у залі роздався буквально грім аплодисментів. Кілька хвилин артистів не відпускали зі сцени» [2, с. 3]. Оркестр брав участь у республіканських фестивалях, отримувал диплом переможців міських та обласних конкурсів. Це підтверджує замітка в газеті «Вечірній Донецьк», де розповідається, що: «Високий виконавський рівень дозволив колективу виступати не тільки перед земляками, але й на ВДНГ УСРС, Бресті, Львові, Тбілісі, в містах НДР, де оркестр побував з потягом дружби» [109, с. 3].

На обласному огляді-конкурсі 1981 року у Донецьку оркестр отримав перше місце. У пресі, що висвітлювала цю подію, оркестр виділявся з-поміж інших: «Поряд з народними мелодіями, творами радянських і зарубіжних композиторів вони включили в програму також шедеври світової музичної класики. Найбільш ця палітра відчувалася у виступах оркестру народних інструментів Донецького медичного інституту імені Горького і оркестру

народних інструментів Палацу культури “Ювілейний” донецької шахти “Глибока”. Їм присуджені перші премії» [212, с. 4]. Виконавський рівень оркестру був таким високим, що разом з дипломом лікаря кожен з учасників отримував диплом випускника факультету загальних професій зі спеціальності «керівник колективу художньої самодіяльності».

Майже в усіх джерелах, що стосуються домри на Донбасі, вона згадується тільки в складі ансамблів та оркестрів народних інструментів. На ранніх етапах розвитку домрове виконавство дійсно було пов’язане з колективним музикуванням. Сольне виконавство було присутнім в концертній практиці, але як самостійний вид музикування сформувалось значно пізніше. На цьому акцентує Є. Бортник: «В Україні домра міцно закріпилась в оркестровому, ансамблевому та сольному виконавстві і стала улюбленим інструментом мільйонів слухачів» [24, с. 26].

Розвиток домрового виконавства на Донбасі проходив етапи, які були характерними для цього виду мистецтва в Україні взагалі, особливо для промислових регіонів – від окремих випадків самодіяльного музикування до налагодженої системи аматорського мистецтва на базі палаців культури або гуртків. Аматорські форми музикування можна умовно поділити на ті, що виникали стихійно, за бажанням обдарованих людей, і такі, що були створені на підґрунті ідеологічних та політичних ініціатив. Деякі дослідники вважають народні інструменти доступними і легкими в опануванні. Тому саме народні інструменти були вибрані для підняття культурного рівня робітничого класу. Є. Бортник підкреслює: «Оркестри і ансамблі такого складу створювались здебільшого у середовищі робітничої і учнівської молоді Харкова, Києва, Одеси, Миколаєва та інших промислових центрів України <...> Незабаром в Україні діяли вже десятки самодіяльних домрово-балалайкових оркестрів та ансамблів» [24, с. 25]. З часом такий масштаб розповсюдження та популярності домри цілком природно викликав необхідність впровадження професійної освіти в галузі домрового виконавства в Україні. На Донбасі, як ми з’ясували, домрове ансамблеве та

оркестрове виконавство аматорської традиції було популярним і затребуваним серед населення промислового краю, головним чином, як можливість долучитись до творчості та духовних цінностей. Зосередження уваги на економічних показниках, промислових здобутках дещо відтермінували становлення професійної музичної освіти на Донбасі, у зіставленні з іншими регіонами нашої країни. У Києві та Харкові, наприклад, у 1920-ті роки вже існували заклади вищої музичної освіти, тоді як у Донецьку повний навчальний цикл встановився лише в 1960-х роках. Саме з появою музичних навчальних закладів трьох освітніх рівнів на Донеччині донецьке домрове виконавське мистецтво отримує можливість долучитись до загальноукраїнського процесу на шляху академізації народних інструментів.

1. 3. Навчально-освітні заклади як фактор академізації домрового виконавства

Домрове виконавство аматорської традиції як одна з часток домрового мистецтва Донбасу з 1920-х до 1950-х років розвивається переважно в ансамблево-оркестрових формах музикування. Цей період умовно поділений на два етапи – діяльність перших колективів у 1920–1930-х роках (здебільшого домрових) та розвинене самодіяльне мистецтво з численими конкурсами, фестивалями у 1930–1950-х роках. Особливістю наступного, третього етапу, який розгортається у 1930–1960-х роках паралельно з попереднім, є одночасне існування різних типів домрового виконавства. У цей час поряд з розвитком самодіяльного домрового виконавства на Донбасі відбувається становлення системи професійної музичної освіти, а відтак, і розвиток сольного домрового виконавства. Варто підкреслити, що у передвоєнні часи на Донбасі йде стрімка індустріалізація, яка потребує кваліфікованих кадрів. Тому на державному рівні підтримується відкриття фахових закладів різних напрямів, зокрема й музичних. І якщо у 1920–1930

роки керівниками самодіяльних оркестрів, як правило, були любителі музики, не фахівці, то з появою випускників професійних музичних закладів сталися деякі зміни. Вже створені самодіяльні оркестри отримали кваліфікованих, високоосвічених художніх керівників. А на базі музичних закладів організовувалися нові ансамблі і оркестри, в творчості яких впевнено простежувалась тенденція, притаманна народно-інструментальному мистецтву України з 1930 років – його академізація.

У витоків професійної музичної освіти Донбасу стоять приватні музичні школи або курси, які стали поштовхом для заснування музично-освітніх закладів. У такому спрямуванні розвивалось музичне мистецтво в Бахмуті та Маріуполі. Дослідники вважають, що найстаріша приватна школа була відкрита у Бахмуті в 1905 році. Проте з газети «Приазовський робітник» за 1996 рік дізнаємося, що на початку ХХ ст. в Маріуполі за ініціативи Ніни Іванівни Макарьської були відкриті музичні курси для молоді, які існували впродовж трьох років. У 1906 році Н. І. Макарьська звернулася до Маріупольської міської думи з пропозицією щодо перетворення курсів в Маріупольське відділення Імператорського руського музичного товариства. А як повідомляє А. Проценко: «1 вересня 1916 року гостинно розчинились двері Маріупольського музично-педагогічного училища» [162, с. 4].

На той час в Маріуполі працював ще один музичний заклад – вищі музичні курси випускника Петроградської консерваторії, приватного підприємця І. Акштейна. З преси дізнаємось, що курси складались з трьох відділень: молодшого (для початківців), середнього і вищого, а навчання велось за програмою консерваторії. Окрім названих закладів, у 1910 році була відкрита приватна музична школа. Після жовтневої революції 1917 року і реорганізації музичної освіти в Маріуполі у 1919 році було засновано Пролетарську школу музичної освіти. А вже «на початку 30-х років у Маріуполі було закрито приватні музичні навчальні заклади, а музично-педагогічне училище перейменовано в музичний технікум <...> У технікумі

працювали класи фортепіано, скрипки, вокалу, баяна, народних інструментів <...> Завідував музичним технікумом Олексій Римський» [162, с. 4].

З середини 1930-х років в Донецькому краї стали відкриватися перші музичні училища, але дитячих музичних шкіл було дуже мало (така тенденція зберігалась майже по всій Україні). Викладачами народно-інструментальних відділень цих закладів були, як правило, баяністи та домристи-автодидакти, які пізнавали нотну грамоту і ази музичної освіти разом зі своїми учнями. Відділи народних інструментів були не в усіх школах, деякі з них існували в рамках оркестрових відділень. Центральними осередками домрового виконавства були Бахмут (Артемівськ), Сталіно (Донецьк), Луганськ (Ворошиловград), Маріуполь (Жданов), де поряд зі школами відкрились музичні училища. Всього в Донецькому регіоні існувало п'ять музичних училищ – Донецьке, Артемівське, Маріупольське, Держинське і Луганське (на час відкриття училища Луганськ адміністративно належав до Донецької області).

Майже столітній рубіж, що відділяє нас від подій, про які йде мова, створив складності у пошуку корисної інформації. Головною причиною, на наше переконання, стала соціально-політична ситуація в країні. Довоєнні і повоєнні часи авторитарної держави, до складу якої входила Україна, пронизані репресивно-каральними заходами, які зачепили не лише долі і життя людей, а в багатьох випадках стерли пам'ять про них. Слід також згадати, що з 1941 до 1944-го року терена Донбасу стали ареною страшної війни та знаходилися під німецькою окупацією. Зміна влади супроводжувалась майже повним руйнуванням промисловості, міст, селищ. Не оминули такі втрати й архівні установи, які в Донецькій області почали створюватись лише в 1930-ті роки (обласне архівне управління – 1932, міські й районні державні архіви – 1938), а після війни багато архівних документів було знищено. Тому не дивно, що матеріали про мистецькі події тих років вкрай скупі і малочисленні.

Коли ми говоримо про роки відкриття музичних навчальних закладів, то хронологічний порядок дещо порушується, в залежності від фактів про появу в них класів домри. Перша музична школа і музичне училище в Донецьку були засновані в 1935 році. Н. Муромцева зазначає: «50 років назад у газеті з'явилося оголошення про прийом учнів у музичний технікум і повідомлення про те, що при технікумі відкрита нова студія. Так народився один з найстаріших дитячих музичних закладів Донбасу – Донецька дитяча музична школа № 1. 70 юних музикантів – дітей шахтарів, металургів, будівників спочатку навчались в ній» [135, с. 4] (додаток А мал. 5). На початку 1950-тих років в школу прийшла викладати домру Надія Волошина (Скрипка). Як розповідала автору дисертації дочка Н. Волошиної, її мати, мешканка Авдіївки, починала заняття на домрі в Білій Церкві. Зустріч з Віктором Леонтійовичем Колеушком змінила життя дівчини, яка вступила до музичного училища міста Сталіно, а після закінчення закладу понад 40 років викладала гру на домрі в ДМШ № 1. Народні відділи в музичній школі і музичному училищі очолював Микола Степанович Михальченко, в майбутньому викладач кафедри народних інструментів Донецького музично-педагогічного інституту. Він наголошував: «Народники <...> стали відігравати значну роль в музичному житті Донбасу. Ні один концерт не обходився без баяністів або домристів. У цьому процесі помітну роль грали відділи народних інструментів музучилища і ДМШ № 1, якими я керував» [125, с. 39] (додаток А мал. 6).

Викладачі, які працювали в навчальних закладах, організовували ансамблі та оркестри народних інструментів. М. Михальченко ділиться інформацією про події тих років у своїй книзі: «Створений братами Романковими дитячий оркестр народних інструментів у Будинку культури, був на такому високому рівні, що неодноразово виступав з концертами по Центральному телебаченню у Москві, ВДНГ. Цей ансамбль поповнив записи Золотого фонду Всесоюзного радіо» [125, с. 61].

З перших років існування народного відділу в Донецькому музичному училищі клас домри очолював Семен Захарович Солоха. У приватному архіві випускника цього навчального закладу П. Г. Добровольського збереглися унікальні фотографії. На фото, що датується 1953 роком, зображено клас домри Сталінського музичного училища. Окрім педагога С. З. Солохи, на фото ще вісім учнів. Серед них знаходимо вже знайоме ім'я – Віктор Колеушко. Музикант-домрист, випускник С. Солохи, згодом починає працювати в цьому закладі. На колективній фотографії Семен Захарович одягнений у вишиванку (додаток А мал. 7). Типове українське прізвисько, національний одяг вказують на бажання виразити свою ідентичність та любов до народних традицій. Інформація про життя і діяльність Семена Захаровича обмежується стислим офіційним повідомленням, що він, серед інших видатних діячів, причетний до відкриття музичного училища в Донецьку. У результаті ретельного пошуку знайоме прізвисько вдалося знайти в списку репресованих, де значився Євген Захарович Солоха, мешканець с. Мар'янки Донецької області. Якщо припустити, що це брат музиканта, то можна лише здогадуватись, чому ім'я такої визначної особистості не зберіглося на скрижалях історії. Цікаво, що батько П. Добровольського, випускника С. Солохи по класу домри, в архіві якого зберігалась ця фотографія, був відомим пропагандистом бандурного мистецтва на Донбасі.

З кінця 1950-х років у Донецькому музичному училищі починає працювати Микола Андрійович Кушнір, який приїздить з Бахмута, а пізніше, в різні роки, клас домри тут вели М. М. Пипенко та Г. О. Федоров. У 1970–1980-ті роки в закладі працювали В. М. Івко зі своєю ученицею І. М. Максименко, а згодом її вихованець М. М. Томко. Випускник В. Івка А. А. Пряхін починає вести клас домри в Донецькому училищі з кінця 1990-х років. Відкриття класу домри в Донецькому музичному училищі дозволило солістам-домристам опановувати професійні навички і здійснювати підготовку до концертної діяльності. У своїх спогадах про роки навчання у музичному училищі П. Добровольський, який навчався одночасно на двох

відділах – народному і хоровому, розповідав: «Викладач домри в музичному училищі С. Солоха у числі перших виконував Концерт для домри М. Будашкіна (*найбільш популярної на той час п'єси великої форми в оригінальному репертуарі домриста* – примітка моя). Моя мрія здійснилась, коли, навчаючись на старших курсах, я теж виконував цей твір» [з інтерв'ю для авторки дисертації].

Спочатку школа і училище мешкали в одній будівлі. Згодом два заклади отримали окремі приміщення. У своїх спогадах про відвідування Донбасу у 1962 році Г. Ципін пише: «Взагалі я не був здивований, що під час вступних іспитів в донецьких музичних школах на одне місце претендує зазвичай 8–10 осіб <...> Музичне училище Донецька займає простору, світлу будівлю. Тут достатньо класів, інструментів і кваліфікованих викладачів» [209, с. 64]. У 1944 році в Сталіному відкрився технікум політосвіти, з 1947 він стає – технікумом підготовки культурно-освітніх працівників, а з 1990 року заклад має назву – Донецьке училище культури.

Понад десять років веде клас домри у Маріупольському музичному училищі, яке засноване у 1966 році, випускниця Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва О. Ледвижко. Викладач, виконавиця на домрі, диригент оркестру народних інструментів Олена Іллінічна навчалась в класі І. М. Максименко та В. М. Івка. Деякий час була артисткою камерного оркестру «Лик домер», після чого естафету перейняли її учні. Наразі учасницею оркестру є лауреат міжнародних конкурсів, студентка НМАУ імені П. І. Чайковського Панасенкова Катерина (клас домри С. Білоусової).

Найстаріша у Донецькому регіоні музична школа відкрилась у Бахмуті в 1905 році (музичні курси А. Д. Мерейнес), а «вже у 1920 році в місті при Відділі народної освіти відкрито державну музичну школу за сприянням І. С. Ротенберга» [88. с. 190]. У музичному училищі, яке почало роботу з 1926 року, відділ народних інструментів було засновано у 1939 році: «Офіційною датою відкриття відділу народних інструментів в училищі

вважається 1939 рік, але війна завадила випуску перших спеціалістів, заняття були призупинені» [216, с. 8]. Постановою від 1 квітня 1944 року відновлюється робота в Донецькому та Артемівському училищах. У 1953 році тут відкривається клас домри, про що розповідає В. І. Павленко: «1953 рік став для відділу особливим, знаковим. З Київської консерваторії приїжджають справжні професіонали – домрист Микола Андрійович Кушнір (1953–1958) <...> через рік – домристка Ландарь Тетяна Федорівна (1954–1970), також випускниця Київської консерваторії» [216. 8]. Ще одним викладачем домри в училищі була Горіна Віра Максимівна (1957–1985).

З 1981 року в Артемівське училище приходить працювати Антоніна Іванівна Ковальська. Випускниця Донецького музичного училища по класу домри, вона навчалась у Донецькому музично-педагогічному інституті в класі професора В. Івка. Ще під час навчання А. Ковальська стала лауреатом III премії республіканського конкурсу виконавців на народних інструментах. Педагог виховала велику кількість талановитих музикантів-домристів, які продовжили своє навчання в Донецькій державній музичній академії імені С. С. Прокоф'єва в класах домри В. Івка (Н. Копилова, Є. Лебідь), І. Максименко (О. Масалаб), Т. Сетт (І. Бойко, О. Воробйова.), С. Білоусової (О. Потовіченко, Г. Потовіченко, С. Бережна). Окрім педагогічної роботи, А. І. Ковальська вела активну концертну діяльність у складі різних ансамблів, одним з яких був родинний, з чоловіком і сином. Т. Ялова розповідає про нього в статті «Родина музикантів» [222, с. 3].

Поряд з А. Ковальською, клас домри в училищі вела ще одна випускниця В. Івка – Олександра Борисівна Папазогло. Наприкінці 1990-х років, після закінчення ДДМА імені С. С. Прокоф'єва (клас домри Т. Сетт, випускниці В. Івка), викладати домру в училище прийшла Ольга Григорівна Воробйова. Її учень, лауреат міжнародних конкурсів Р. Колотухін, навчався в ДДМА імені С. С. Прокоф'єва та НМАУ імені П. І. Чайковського в класі домри С. В. Білоусової.

В Луганську у 1927 році засновується музична профшкола, на основі якої у 1945 році було створено Луганське музичне училище. У ньому працювало 4 відділи, серед яких відділ народних інструментів. Першим директором училища став заслужений діяч України Сергій Артемович Васильєв. Також, як зазначалось вище, він започаткував розвиток оркестрів домрово-балалайкового складу на Луганщині. В училищі з 1950-х років існує оркестр народних інструментів під керівництвом Г. Аванезова, який також був викладачем-домристом.

Дзержинське музичне училище згідно з наказом було засновано у 1965 році з ініціативи видатного українського композитора Івана Карабиця (додаток А мал. 8). Тривалий час клас домри в ньому вели випускниці В. Івка Ірина Миколаївна Максименко, Маргарита Степанівна Лаврик, а також Олена Дебела.

Починаючи з 1930-х і аж до 1990-х років музичні школи Донбасу відкривалися регулярно. Начальник управління культури виконкому Донецької обласної Ради І. Старцева у 1981 році відзначає: «Так, тільки протягом минулої п'ятирічки в області відкрито <...> 18 музичних і три художніх школи» [170, с. 4]. Початок занять у музичній школі при робочому клубі міста Єнакієве відбувся у 1920 році. Автономну музичну школу у Єнакієве було відкрито у 1932 році. Вже до початку Другої світової війни школа була досить відомою і мала міцну базу. У газеті «Єнакіївський робітник» читаємо, що після закінчення війни музична школа поновила свою роботу. Г. Горбуньов посилається на замітку від 21 вересня 1943 року «про відкриття прийому в музичну школу по класу скрипки, фортепіано, духових і народних інструментів» [48, с. 3].

У 1946 році в газеті «Єнакіївський робітник» розповідається про кількість учнів у школі: «Нині навчається у школі по класу скрипки – 30 осіб, фортепіано – 48 осіб, духових і народних інструментів – 13 осіб» [34, с. 4]. А у 1949 році директор музичної школи З. Концевой у замітці «Музика – надбання народу» наголошує, що «зараз у школі та її філіалах – на шахті

“Червоний профінтерн” у Червоному містечку – навчаються близько 300 дітей» та ділиться з читачами своїми планами відкриття філіалів школи у селах поблизу Єнакієвого [92, с. 4].

Горлівська музична школа відкрилась в 1953 році, а в 1959 році було засновано ще й вечірню школу, на базі якої існувала народна консерваторія. У статті газети «Кочегарка» (1993), присвяченої 40-річчю консерваторії, згадується: «За ініціативою викладачів школи тут була відкрита перша в Україні народна консерваторія на загальних засадах (17 жовтня 1961 року), де навчалось 65 осіб. Це були молоді робітники шахт і заводів, які з любов’ю та інтересом опановували гру на музичних інструментах та основи музичного мистецтва» [210, с. 3]. А Л. Герасимова невдовзі після відкриття закладу в газеті «Зміна» (1963) розповідає, що в школі розриваються таланти і серця.

Музичне життя Краматорська будувалось так, як і в багатьох інших містах Донецького краю. Після 1917 року почала розвиватись художня самодіяльність. У 1935 році відкрився Клуб піонерів. З преси дізнаємось, що школярі дуже раділи подарункові. Для них у клубі організували хор та 8 гуртків, серед яких був музичний. Його керівник Зоя Федорівна Рум’янцева навчала дітей гри на піаніно. У статті Л. Книшевої також знаходимо інформацію про відкриття музичної школи: «Цікавими є й факти започаткування музичної освіти в промисловому Краматорську. До радянських часів тут панувало приватне музичне навчання. Перша музична школа Краматорська була відкрита 1919 року в приміщенні «Казино» заводського селища, але проіснувала недовго. 1 вересня 1935 року католицький костьол міста переобладнали під Будинок піонерів, у якому відкрилися 8 гуртків (один із яких – музичний) та хор» [88, с. 192].

Офіційною датою, коли в Краматорську була відкрита музична школа, вважається 1953 рік. Від початку роботи в ній працювали три відділи, серед яких і відділ народних інструментів. У різні роки гру на домрі в ній викладали Ю. М. Юрченко, Н. В. Карасьова, А. І. Ільченко. У числі найактивніших організаторів та пропагандистів музичного мистецтва

Краматорська згадується ім'я Юрія Миколайовича Юрченка – домриста, якого можна вважати засновником аматорського та професійного домрового виконавства в місті. Випускник Артемівського музичного училища (клас домри М. А. Кушніра) з відкриттям школи одразу почав активну діяльність. За спогадами учениці-домристки того часу Н. Никон, клас домри налічував велику кількість талановитих учнів, наприклад: Валентина Денисенко вступила до Дрогобицького музичного училища, а згодом до Львівської консерваторії, Неля Никон навчалась у Луганському музичному училищі та Донецькому музично-педагогічному інституті. Багато випускників продовжували навчання в Артемівському музичному училищі. Одна з випускниць, Карасьова (Никон) Неля Веніамінівна почала навчання в класі Ю. М. Юрченка з перших років функціонування школи (1955–1956 рр.). Після закінчення стає студенткою Луганського музичного училища в класі домри Півника Матвія Аркадійовича. У 1969 році вступила до Донецького музично-педагогічного інституту, де навчалась в класі домри В. М. Івка. З 1974 року працювала в Кадіївському педагогічному училищі, в Артемівському музичному училищі і, нарешті, повернулась працювати в музичну школу № 1 міста Краматорська, де з перервами працювала аж до 2018 року.

У Дзержинську музична школа існує з 1957 року. 40-річний ювілей став помітною подією, яку було висвітлено у газеті «Дзержинський робітник» у 1997 році. Музична школа і відділ народних інструментів в Костянтинівці відкрилися у 1959 році. Домру викладав Долін Володимир Іванович. При школі існує ансамбль народних інструментів «Рідні наспіви» (керівник Л. Бауліна)

Авдіївська музична школа була заснована у 1964 році. На святкуванні з нагоди її 35-річчя директор школи С. Поливода розповіла про зміни, що відбулися впродовж існування музичного закладу: «Якщо у перший рік свого існування школа зібрала під своє крило 35 учнів. То сьогодні тут на <...> народному та інших відділеннях опановують музику 311» [23, с. 2]. Клас

домри відкрито в 70-х роках, а вже у 80-х у школі працює випускниця Донецького музичного училища Людмила Петрівна Курило (клас домри Ю. Федоров). Л. Курило виховала значну кількість домристів, більшість з яких продовжили навчання у музичному училищі та училищі культури. Серед її учнів – випускниця Донецького музичного училища (клас домри А. А. Пряхіна) та Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва (клас С. В. Білоусової), лауреат міжнародних конкурсів Юлія Куртєва. Тривалий час Ю. Куртєва була артисткою камерного оркестру «Лик домер». Згодом в Авдіївській школі почала працювати О. Клімова, випускниця В. М. Івка.

З 1975 року працює музична школа в Димитрове (Мирноград), в якій діє учнівський оркестр народних інструментів та Народний аматорський оркестр народних інструментів (керівник В. Рибицький).

Отже, до 1960-х років музична освіта на Донеччині обмежувалась середньою ланкою. Активна діяльність домристів у головних осередках була розрізненою, не зважаючи на їх спільну ідею пропагування домрового виконавства. Адже музиканти, що засновували професійну домрову освіту на Донбасі, були випускниками різних закладів та носіями їх педагогічних принципів, тому не могли утворити єдині традиції. Ця деталь суттєво відрізняє розвиток домрового мистецтва на Донбасі від аналогічних процесів що проходили в інших регіонах, наприклад, у Слобожанщині, де у 1920-ті роки вже функціонували музичні заклади вищої освіти, що дозволило до 1960 років сформувати потужний ланцюг спадкоємності (В. Комаренко, М. Лисенко, Ф. Коровай, В. Міхеліс, Є. Бортник, Б. Міхєєв). На Донеччині початок накопичення сталих традицій збігається з початком роботи закладу вищої ланки музичної освіти. В 1963 році в Донецьку відкривається філіал Слов'янського педагогічного інституту – музично-педагогічний факультет. Дізнаємось, що згодом: «При Донецькому педагогічному інституті відкрився новий факультет. Він готуватиме викладачів музики та співу для шкіл, педучилищ, інститутів ... студенти цього факультету вивчатимуть основи

музичної педагогіки, історію і теорію музики, диригування, народні інструменти тощо» [155, с. 3]. У 1965 році музично-педагогічний факультет стає філіалом Харківського інституту мистецтв, а у 1968 році відокремлюється у самостійний навчальний заклад – Донецький державний музично-педагогічний інститут (Наказ МКУ № 302 від 06. 06. 1968 р.), який у 1991 році перейменовують в Донецьку державну консерваторію, а у 2002 – у Донецьку державну музичну академію імені С. С. Прокоф'єва.

Кафедру народних інструментів в цьому навчальному закладі започатковано у 1965 році. Клас домри вели М. Кушнір, В. Івко, Б. Міхєєв, В. Терещенко. Згодом на кафедрі стали працювати Т. Сетт, І. Максименко, С. В. Білоусова. З 1992 року утворюється кафедра струнно-щипкових інструментів, де в різні роки працювали Т. М. Сетт, І. М. Максименко, С. В. Білоусова, В. М. Кисіль, Т. С. Петрова, Т. А. Литвинець, А. В. Мірошніченко. Очолював кафедру з 1967 по 1988, з 1992 по 2014 рік заслужений артист України, професор Валерій Микитович Івко.

З появою у Донецькому музично-педагогічному інституті Валерія Івка почався новий етап у розвитку домрового мистецтва Донбасу. Варто нагадати, що виконавські, педагогічні, науково-методичні принципи В. Івка сформувались в наслідок синтезу різних явищ, традицій, знань, накопичених музикантом у процесі навчання і творчого життя, а також під впливом визначних особистостей. Період аматорського музикування в Херсоні (перші кроки опанування інструментального виконавства), становлення художньої майстерності (навчання в класі В. Касьянова, вплив представників Одеської консерваторії), шліфування виконавського обличчя і педагогічних засад (в класі М. Геліса) та композиторського почерку в Київській консерваторії – важливі стадії становлення В. Івка-музиканта. Результатом його 50-річної праці стало формування цілісної системи поглядів у галузі теорії виконавства і, як наслідок, створення донецької школи домрового мистецтва. Внесок Валерія Івка у народно-інструментальне мистецтво Донецького краю та України настільки вагомий і різнобічний, що потребує окремого

дослідження. Варто лише нагадати досягнення музиканта у деяких видах його діяльності.

За п'ятдесят років педагогічної праці В. М. Івко виховав понад 100 лауреатів всеукраїнських та міжнародних конкурсів. У змагальних заходах, де брали участь учні видатного педагога, вони не залишались без високих нагород. У Донецькій філармонії працювали учениці В. Івка – лауреатка всеукраїнського конкурсу Л. Панкова та лауреати всеукраїнського та міжнародного конкурсів Т. Петрова, С. Колесник, Л. Сахарова. Всі вони ведуть активну концертну діяльність, індивідуально втілюючи почерк виконавської школи В. Івка. Авторка дослідження багато років гастролювала в Україні та за її межами у дуеті зі своїм вчителем В. Івком, представляла дуетні програми з лауреатами міжнародних конкурсів Т. Петровою, В. Раделицьким (домра), О. Сімоною (бандура), лауреатом міжнародних конкурсів Д. Білодідом (гітара), також вихованцем В. Івка, виступала як солістка з оркестрами, ансамблями народних інструментів та з камерним оркестром «Лик домер». В одній з рецензій про такий виступ народний артист України С. Саварі написав: «Солісти С. Колесник і Т. Литвинець – лауреати міжнародних конкурсів і всеукраїнських конкурсів виконавців на народних інструментах – блискуче виступали в презентації масштабних творів В. Івка – концертах для домри з оркестром» [165, с. 4]. Останні роки в дуеті зі Є. Штепою (клас гітари В. Івка) активну концертну діяльність веде Л. Сахарова. Домристка успішно гастролює у Європі (Польщі, Німеччині).

В. Івко – блискучий виконавець-домрист. Впроваджена ним теорія виконавства вивела домрове мистецтво на якісно новий рівень. Ця обставина вплинула на бажання професійних композиторів створювати музику для цього інструмента. У сучасній домрі, яку пропагує В. Івко, донецькі композитори (О. Рудянський, С. Мамонов, О. Некрасов, Є. Мілка, В. Стеценко, Є. Петриченко) відчули нові можливості звучання та реалізації передових композиторських технік. Композиторська творчість самого В. Івка складає значну частку домрового репертуару, а її висока художня цінність

дозволяє творам композитора увійти до скарбниці української музичної культури.

Тривалий час в Донецьку працював видатний митець, композитор, засновник сучасної Харківської домрової школи Борис Олександрович Міхєєв. З 1978 по 1985 рік він був ректором Донецького державного музично-педагогічного інституту ім. С. С. Прокоф'єва. Його виступи на концертних майданчиках Донеччини мали схвальні відгуки. Так, Т. Тукова у статті «Звучить домра» підкреслює, що «виконавська майстерність одного з українських домристів широко відома не тільки у республіці, але й далеко за її межами» [188, с. 4]. У тандемі двох видатних діячів – Валерія Івка та Бориса Міхєєва – створена популярна серед виконавців п'єса «Коло» для двох домр соло. Творча співдружність видатних діячів домрового мистецтва взаємозбагатила також їх пошуки у царині теоретико-виконавських пріоритетів. Візитівкою харківських домристів стала пильна увага до акустичних закономірностей як основи їх «виконавської естетики». Донецьким домристам-виконавцям притаманна висока інтонаційна культура.

Формування повноцінної вертикалі професійної музичної освіти Донецького регіону внесло зміни не лише в сольне домрове виконавство, а й спрямувало розвиток ансамблево-оркестрового виконавства в академічне русло. При музичних закладах стали з'являться різні види ансамблів та оркестрів. Майже всі учасники-домристи цих колективів з 1960 років і сучасного етапу є студенти та випускники кафедри народних інструментів, з якої пізніше (1992) виокремилась кафедра струнно-щипкових інструментів. Слід відзначити оркестри народних інструментів Артеміського музичного училища імені І. Карабиця (кер. М. Кушнір, І. Горін, Б. Маслянніков, Н. Рикова), Маріупольського музичного училища (кер. А. Сушко, Г. Цивадіц, В. Мільшин, О. Ледвижко), Донецького музичного училища (кер. В. Крат, М. Томко, Н. Скоморохова), Донецької музичної академії імені С. С. Прокоф'єва (кер. М. Кушнір, Є. Поліхроніді, В. Воєводін, А. Нижник) (додаток А мал. 9).

Найвідомішими ансамблями Донеччини, утвореними в кінці ХХ ст., були: квінтет «Мелодія» – ансамбль викладачів музичного училища та Донецької обласної філармонії (керівник В. В'язовський), ансамблі народних інструментів училища культури «Сюрприз» (керівник Ю. Кукузенко) та «Пустотливі награвання» (керівники Кузьменко, Т. Сетт), ансамбль викладачів музичної школи № 4 (керівник Ю. Сазонов). Кожен з цих колективів має довгу і цікаву творчу історію. При Донецькому училищі культури існував оркестр народних інструментів, постійний учасник концертних заходів для мешканців міста. Про його звітний концерт йдеться у статті І. Генова, в якій розповідається, що «головне місце у програмі зайняли виступи великих творчих колективів. Особливою красою і чистотою звучання відрізнялось виконання сучасної і класичної музики оркестром народних інструментів (диригент і керівник оркестру – Ю. Кукузенко)» [39, с. 4]. Більшість солістів-домристів, які працювали в цих колективах, – випускники різних років, вихованці В. Івка (додаток А мал. 10).

Ансамблі народних інструментів, у складі яких обов'язково були домри, існували майже в кожній музичній школі і вели активну концертну діяльність. Про це читаємо в газеті наступні рядки: «педагоги Донецької музичної школи № 1 створили ансамбль народних інструментів. Мабуть, ніщо не надає так упевненості у своїх силах, як справжній успіх у глядачів. Саме цей успіх вже на перших виступах сприяв тому, що ансамбль після ювілейних заходів не припинив свого існування. Він не раз вже побував у селах, у робітників заводів і шахт, у воїнів гарнізону, в учнів і вчителів загальноосвітніх шкіл» [150, с. 4]. Справжнім парадом представників народно-інструментального виконавства став міський конкурс ансамблевого мистецтва, який щорічно проводився в Донецьку за сприянням Головного управління культури. Змагання демонстрували не тільки по-справжньому віртуозне володіння інструментами, а й, що найголовніше, сучасний погляд на народні інструменти. Це відбивалось у інтерпретуванні художнього репертуару колективів. Твори, що виконувалися, були перекладеннями

зразків високого композиторського мистецтва, звучали також неординарні аранжування, навіть оригінальні композиції. Партію домри в таких колективах у більшості виконували випускники В. Івка.

Оркестр народних інструментів при Донецькому державному музично-педагогічному інституті імені С. С. Прокоф'єва було утворено у 1965 році. Заснував колектив і успішно ним керував заслужений працівник культури України М. А. Кушнір. З 1975 року керівник – Народний артист України, лауреат міжнародного конкурсу, професор В. В. Воєводін. У 1980 році оркестр посідає I місце на республіканському огляді-конкурсі серед колективів навчальних закладів. Про цю перемогу В. Воєводін пише: «З цієї події у творчому житті колективу починається його широке визнання та активна концертна діяльність» [36, с. 71]. За роки існування колектив набув власного неповторного творчого почерку. У статті «В'ячеслав Воєводін: оркестр – життя» Т. Тукова говорить про це так: «Практично сьогодні можливо констатувати створення власної, цілком оригінальної школи оркестрового виконання. Насамперед, це мистецтво звуковидобування з урахуванням особливостей, специфіки звучання домри і балалайки, бо від якості домрово-балалайкової групи залежить темброва палітра звучання всього оркестру. Взявши за основу м'яке, заворожуюче піанісімо, з'являється можливість підвищити силу оркестру, розширити звукову палітру від “*ppp*” до “*fff*”. Власне, В. Воєводіну це вдається повною мірою, і його оркестр цим відрізняється від інших» [187, с. 274].

Під час святкування 25-річчя колективу В. Воєводін зазначив, що головною ціллю діяльності оркестру є відродження і розвиток традиції виконавства на народних інструментах. Саме тому в репертуар оркестру входить переважно аранжування народної музики.

В академії також існували ансамбль «Алегро» (худ. кер. В. Воєводін) та унісон домристів (худ. кер. І. Максименко) (додаток А мал. 11). Понад 25 років – творчий вік унікального, відомого в Україні та за її межами камерного оркестру домристів «Лик домер» на чолі з художнім керівником

В. Івком. Славетний колектив Донеччини, що наполегливо впроваджував ідею академізації оркестрового мистецтва, є унікальним за складом і мистецькими пошуками. Оркестр було засновано у 1992 році Валерієм Івком (додаток А мал. 12). Ідея створення такого колективу визрівала доволі довго. Налагоджена система методичних принципів, що зробила можливим вести мову про наявність домрової виконавської школи у Донецьку, а також її життєздатність і успішність дозволили втілити довгоочікувану мрію: «Інструмент, що вже набув статусу академічного у сольному виконавстві, в ансамблевому та оркестровому контексті функціонує як суто народний. *Академізація оркестрового стилю домрового виконавства* – ця стратегічна ідея потребувала не лише руйнування репертуарних стереотипів, але й (у першу чергу!) “трансплантації” філігранності індивідуальної інтонаційної техніки в одночасовість оркестрової вертикалі; не монументалізації домрового звучання, а його якісного збагачення» [29. с. 16–17]. Наразі оркестр з таким складом не має аналогів ні в Україні, ні за її межами: «Камерний оркестр “Лик домер” – унікальне явище у вітчизняній музичній культурі. У його складі – кращі домрові сили нашого міста: лауреати численних престижних конкурсів. Це колектив віртуозів, якому під силу виконання найскладніших музичних творів» [164, с. 3]. Символічно, що на етапі зародження домрового виконавства на Донбасі на початку ХХ ст. визначною формою музикування став саме домровий камерний оркестр. Втілення такої форми в сучасному культурному середовищі – своєрідне трансплантування традицій минулого в мистецьке сьогодення.

Про рівень популярності оркестру можна судити за тональністю рецензії на концерти в залі Донецької обласної філармонії: «Аншлаги на концертах академічної музики – явище не часте. Концерти ж оркестру “Лик домер” незмінно проходять при переповнених залах – слухачам ще пам’ятна тогорічна програма “Тільки Моцарт”. Такий піднесений прийом, який у західній пресі називається “оваціями стоячи”, свідчить про міцне укорінення домрового виконавства в музичній культурі Донбасу» [165. с. 4].

Яскравим епізодом успішного творчого вдосконалення оркестру «Лик домер» став концерт в рамках Всеукраїнської науково-практичної конференції в Києві у 2012 році, який пройшов також з аншлагом. Поряд з визнанням публіки, надзвичайно високо оцінила виконання творів В. Моцарта в інтерпретуванні колективу під керівництвом В. Івка видатний музикознавець сучасності Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська. За лаштунками відома вчена зізналась: «Такого Моцарта в моєму житті чути не доводилось».

За понад 25 років існування оркестр брав участь у різних фестивалях, гастролював в Україні, Німеччині, Польщі, Росії (додаток А мал. 13). Щорічно у залі Донецької обласної філармонії оркестр представляв нову програму. У репертуарі колективу – переклади відомих творів світової класики. Великий пласт музичної літератури для оркестру було створено завдяки тісній співпраці з учасниками Донецької спілки композиторів України. У 1998 році «Лик домер» нагороджений Премією імені С. С. Прокоф'єва. З 2014 року оркестр у частково поновленому складі продовжив своє життя у Києві. За останні роки оркестр неодноразово представляв різноманітні концертні програми, у тому числі в авторських вечорах В. Івка, В. Зубицького, В. Рунчака, а також брав участь у міжнародних фестивалях класичної музики серед яких «Поліська рапсодія» (Шостка), «Слобожанська фантазія» (Суми), «КиївМузикФест» (Київ).

Становлення професійної музичної освіти та стрімкий розквіт виконавства на народних інструментах призвів до появи числених конкурсів та фестивалів, де молоді музиканти могли представити свої мистецькі здобутки. Починаючи з 40-х років в Україні проводили республіканські конкурси. Вихованці донецької домрової школи активно беруть в них участь, а згодом долучаються до змагань міжнародного рівня. Перший рік роботи В. Івка в Донецькій консерваторії ознаменувався перемогою його студенток у республіканському конкурсі. І. Романова, І. Максименко, А. Чернявська посіли перші три сходинки п'єдесталу пошани. «Зовсім недавно студенти

кафедри народних інструментів М. Логінов (клас старшого викладача Є. П. Поліхроніди), Н. Лелюк (клас доцента Б. О. Міхєєва) і Л. Топорова (клас доцента В. М. Івка) повернулись з республіканського конкурсу виконавців на народних інструментах, що проходив в Одесі, лауреатами, та зайняли там перші три місця» [127, с. 4].

У статті «І забриніли струни» В. Аверін і М. Михальченко наголошують на великій кількості учасників республіканського конкурсу молодих виконавців на народних інструментах, який відбувся в Донецьку в 1991 році. Автори розповідають, що прослуховування в три тури зібрало понад сто майстрів гри на бандурі, балалайці, домрі, гітарі, баяні-акордеоні, цимбалах. Традиційно вихованці В. Івка вибороли призові місця в змаганні. Серед виконавців на домрі лауреатами стали: I премія – Світлана Колесник (Донецьк), Ліна Гудима (Харків), II премію отримала Галина Руссо, а III – Тетяна Петрова – також студентки класу В. Івка.

У 1994 році на II Міжнародному конкурсі в м. Череповець блискучу перемогу отримує “золота трійка” (С. Колесник, Т. Петрова, В. Кисіль), яка завоювала перші призові місця, за словами В. Герланця – гордість Донецької консерваторії. Серед учасників, кількість яких налічувала більш ніж 300 молодих музикантів, призові місця вибороли донецькі домристи. «Всі дипломи і призи – представникам однієї музичної школи, школи заслуженого артиста України, професора нашої консерваторії Валерія Микитовича Івка. Хіба це не сенсація?» [42, с. 4].

Неодноразово учні В. Івка брали участь у Міжнародному конкурсі виконавців на народних інструментах імені Г. Хоткевича, що відзначалось перемогами: «Серед виконавців на домрі – найчисленніших на конкурсі – журі I премію поділило між харків'янкою І. Кононою і донеччанкою Л. Сахаровою, II премію завоювали О. Яковенко, Л. Іванова, В. Семеняка, III – Г. Бокшань, і А. Пряхін». Згадані студенти – Л. Сахарова, В. Семеняка, А. Пряхін – навчались в класі В. Івка [79, с. 6]. Наступний конкурс знову приніс високі нагороди – В. Семеняка (I премія), Т. Литвинець, Т. Ігнатенко

(II премія). Н. Копилова стає володаркою I премії на Міжнародному змаганні у Польщі в дуеті з Є. Мітіним (клас гітари В. Івка).

У книзі з історії виконавства М. А. Давидова відзначаються переможці різних конкурсів, представники Донецької школи виконавства на домрі за перше десятиріччя XXI ст.. У класі Т. М. Сетт – вісім перемог дуетів у міжнародних конкурсах. Чотири лауреати Всеукраїнських конкурсів і одна перемога в Міжнародному змаганні солістів-домристів, вихованців класу І. М. Максименко. У класі професора В. Івка за цей період п'ять разів студенти ставали переможцями Міжнародних конкурсів. Троє вихованців класу С. Білоусової стали призерами Міжнародних змагань і двічі переможцями у Всеукраїнських конкурсах. Новий період роботи В. Івка та С. Білоусової в НМАУ імені П. І. Чайковського з 2015 року став не лише демонстрацією ефективності засад школи в новому середовищі, а й черговим доказом розвитку домрового мистецтва в загальнокультурному контексті українського та європейського музичного інструментального мистецтва. Цей період позначений для студентів класу С. Білоусової перемогами у близько 20 різних конкурсах як в Україні (Дрогобич, Київ, Миколаїв, Одеса, Харків), так і за її межами (Італія, Литва, Чехія). А для камерного оркестру «Лик домер» – участю та перемогою (Гран Прі) в Міжнародному фестивалі-конкурсі «ЄАФФ» – 2021 (Болгарія).

О. Ущапівська відзначає роль конкурсів і фестивалів, що були започатковані у Донецькому краї: «На межі XX-XXI століть Донецьк став батьківщиною багатьох відомих регіональних і міжнародних фестивалів <...> Масштабні акції цих фестивалів демонструють велику культурну значущість донбаського регіону, культурний образ шахтарського міста як великого культурного центру на сході України» [195, с. 84]. Серед багатьох завдань, які вирішують конкурси, авторка виділяє такі: «конкурси сприяють інтеграції різноманітних музичних педагогічних та виконавських шкіл, адже саме під час їх проведення не лише молоді виконавці, а й їх наставники у процесі активного безпосереднього спілкування обмінюються досвідом і

творчими знахідками, розширюють репертуар, на практиці перевіряють власні педагогічні принципи і досягнення» [195, с. 84].

Висновки до першого розділу

Розвиток домрового мистецтва Донбасу відбувався протягом століття, починаючи від перших згадувань про самодіяльне виконавство до високої професійної майстерності, що характеризує сучасний стан виконавського мистецтва. На початку XX ст., стикаючись з безліччю проблем, народні виконавці-аматори опановували гру на домрі. Розповсюдження на досліджуваній території домри, як і в інших регіонах країни, пов'язується з діяльністю В. Андрєєва та М. Любімова. Однак на відміну від триструнної російської домри, на якій грали в оркестрі В. Андрєєва, на Донбасі, як і в Україні в цілому, популярності набув чотириструнний музичний інструмент (реконструйований М. Любімовим), генетично пов'язаний з українською кобзою.

Виявлено, що історія побутування домри та історія домрового виконавства на Донбасі майже не висвітлені в наукових джерелах. Вказано на ряд причин такого стану, серед яких головні: розвиток регіону як промислового і відсутність давніх традицій наукової та критичної думки; виокремлення домрового виконавства в окрему галузь лише з розвитком професійної освіти. Винайдені матеріали поділені на групи: інформація у пресі того часу щодо заходів, присвячених ювілейним датам; рецензії на концерти та творчі події; огляд олімпіад, фестивалів та конкурсів; розповіді про яскравих музикантів того періоду.

У результаті пошуку з'ясовано, що насправді домрове виконавство Донбасу бурхливо розвивається, починаючи з середини 1920-х років. Документально підтверджено: існування в період 1926–1928 років домрових оркестрів Брянки, Краматорська та їх високий виконавський рівень; широке побутування у довоєнні роки різних оркестрів, серед яких лише домрових

налічується до десяти (Гришине, Сталіно, Макіївка, Старобешеве, Ясинувата, інші).

Встановлено, що відновлення домрового музикування у післявоєнні роки пов'язане з його системним характером та підтримкою на державному рівні: закупівля місцевими органами влади для народних колективів нових інструментів; формування різноманітних за складом ансамблів та оркестрів з обов'язковою наявністю домрової групи; поширення професійного виконавства; збагачення репертуару, який містив, крім обробок народних пісень, і перекладення популярних класичних творів.

Наводяться чинники, які спростовують цілком слушну поширену думку про штучне нав'язування народних оркестрів як революційно-пролетарської альтернативи салонній музиці. Серед них: прийняття домри на Донбасі є елементом національної свідомості українців (як приклад існування домрово-балалайкових оркестрів на Західній Україні, зокрема на Волині); міцне підґрунтя розвитку самодіяльної колективної творчості саме на Донбасі сформувалося завдяки діяльності робітничого хору, створеного Миколою Леонтовичем.

В результаті аналізу програм оглядів-конкурсів самодіяльного мистецтва зроблено висновки щодо репертуару, інструментальних складів та географії побутування колективів. Репертуар оглядів-конкурсів здебільшого представлений класичними зразками, обробками українських пісень і танців, а також творами українських композиторів, зокрема М. Вериківського, М. Лисенка, М. Леонтовича. Найменшу частку репертуару утворювала оригінальна музика, написана для народних інструментів професійними авторами.

Про різноманітність інструментальних складів свідчать виступи не тільки змішаних ансамблів та оркестрів народних інструментів з домровою групою, а й оркестрів домристів. У програмах зазначені також виступи окремих солістів-домристів. Географія колективів Донеччини і Луганщини, чия творчість була представленою на численних оглядах-конкурсах

художньої самодіяльності, вражає своєю широтою. Тут присутні колективи не тільки з великих міст, а й невеликих містечок (Макіївка, Курахове, Горлівка, інші).

Поряд з розповсюдженням аматорського музикування, на Донеччині розвивалося і професійне мистецтво гри на народних інструментах. Відповідні відділи відкривалися в музичних школах і училищах регіону. Упорядковано знайдену інформацію про відкриття таких відділів та класів домри в них. Зібрані матеріали про видатних діячів домрового мистецтва – аматорів та професійних музикантів. Новим етапом еволюції домрового мистецтва Донбасу визначено відкриття Донецького музично-педагогічного інституту (Донецька державна консерваторія, Донецька музична академія імені С. С. Прокоф'єва). А початок роботи в Донецьку В. М. Івка, де він дуже швидко створив потужну виконавську спільноту, означено як час зародження донецької школи домрового виконавства.

Умовно виділено декілька етапів розвитку домрового мистецтва у Донецькому регіоні: 1) поява розрізнених осередків аматорського народно-інструментального мистецтва за участю домри на початку XX століття; 2) розквіт самодіяльного домрового мистецтва за підтримки держави; 3) формування вертикалі музичної освіти: відкриття у регіоні музичних шкіл, п'яти музичних училищ і ЗВО; 4) формування професійної школи виконавства на домрі, пов'язане з багаторічною виконавською, композиторською, педагогічною, диригентською та науково-методичною діяльністю заслуженого артиста України Валерія Івка у Донецькій державній музичній академії імені С. С. Прокоф'єва. Вершиною розвитку школи стало створення унікального камерного оркестру домристів «Лик домер».

РОЗДІЛ 2

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОНЕЦЬКОЇ ШКОЛИ ДОМРОВОГО ВИКОНАВСТВА

Багата історія домрового виконавства на Донбасі упродовж XIX–XXI ст., досягнення у цій галузі протягом другої половини XX – початку XXI ст. з виходом на академічний рівень, формування основних атрибутів такого явища як «донецька школа домрового виконавства» з широкими перспективами їх розвитку, зумовлюють напрями дослідження з огляду на можливість застосування поняття «виконавська школа» в контексті домрового мистецтва Донбасу та встановлення поняття «донецька школа домрового виконавства» з подальшим введенням такого поняття у науковий обіг.

Підтвердженням існування донецької школи домрового виконавства є формування власної системи навчання гри на домрі. Головними напрямом в опануванні теорії виконавства, яку започаткував В. Івко та наполегливо розвивають його послідовники, є загальномузичні (вирішення проблем музичного часу, розвиток інтонаційної теорії у взаємодії із засобами художньої виразності, опора на слуховий метод) і специфічно домрові (артикуляційна дисципліна домриста, тремоло як засіб художньої виразності).

Наступною ознакою, що сприяє дослідженню донецького домрового виконавства як школи, є численні послідовники зазначеного теоретико-методологічного вчення – виконавці на домрі, які підтвердили рівень професіоналізму на престижних Міжнародних конкурсах і фестивалях та ведуть успішну концертну і викладацьку діяльність на різних рівнях музичної освіти.

Головним завданням своєї діяльності представники донецької школи домрового виконавства вбачають у сприйнятті та розумінні музики не просто як мистецтва звуків, а мови для спілкування, що здатна навчити

співпереживати, починаючи з перших кроків знайомства з нею. Щоб, перефразовуючи слова Н. Харнонкурта, у музичних школах навчали музики як мови, а не як техніки виконавства – технократичного скелету без життя» [203, с. 6].

2. 1. «Донецька школа домрового виконавства» як предмет дослідження

У сучасній науці вже доволі стало застосовується поняття «школа» у розумінні того чи іншого напрямку науки або мистецтва. Відбувається диференціювання типів у межах одного поняття, наприклад, в науці – наукова, науково-педагогічна, науково-практична школа тощо. В останні десятиліття увага дослідників концентрується навколо вивчення наукових шкіл як ініціаторів розвитку країн та держав. А. Фурман визначає наукову школу як діяльність професіоналів-одномумців, яких об'єднує «професійна співпраця, котра формується і розвивається під керівним впливом особистості вченого-лідера ... об'єднана спільними ідеями, методиками, науковими традиціями» [200, с. 51]. Дослідник визначає важливу роль сталих колективів і організаційних структур у формуванні та ефективній праці наукових шкіл, зазначаючи, що спільна робота «зосереджується у професійних групах і колективах, котрі знаннєво збагачують життєдіяльність різних галузей і сфер суспільного виробництва, є постійно діючим фактором прогресу науки і розвитку культури, а в підсумку слугують нематеріальним (інтелектуальним, психологічним) засобом зростання матеріальних і духовних благ країни» [200, с. 50].

Важливість сталих колективних структур, які багато років організують співпрацю творців-одномумців, підкреслює Ю. Храмов, зазначаючи, що саме в таких колективах можливим є такий чинник існування школи як спадкоємність поколінь: «Як свідчить практика, найбільш плідно група чи колектив дослідників на чолі з науковим лідером функціонують у таких

структурах: науковий лідер – кафедра вишу – семінар. ... Вони сприяють залученню творчої молоді до науки, виступаючи своєрідними системами відбору, підготовки та виховання дослідників» [208, с. 122].

Визначальну роль лідера-фундатора школи підкреслює дослідник науково-педагогічних шкіл О. Устенко: «Яскраві спалахи пізнавальної творчості притманні здебільшого невеликим, добре згуртованим групам вчених, котрі предметно об'єдані навколо лідера – визнаного творця наукових ідей, моделей, концепцій» [192, с. 13]. Цікавою є думка вченого щодо науково-педагогічної школи, сформованої у вищому навчальному закладі: «У вищій школі основною організаційною структурою таких груп є кафедра, а фундатором системних наукових розробок – здебільшого її завдувач. Найкраще укомплектована та кадрово стабільна, із власними традиціями та новаціями, кафедра – найважливіший науково-освітній підрозділ вищого навчального закладу, котрий на сьогодні найповніше виконує функції зосередження, видобування і трансляції систематизованих знань від покоління до покоління» [192, с. 13].

Дослідники наукових шкіл не тільки пропонують свою дефініцію поняття, а й визначають важливі аспекти функціонування явища. Наприклад, Д. Гузевич акцентує увагу не на школі як навчальному закладі, а на наукових колективах, які можуть працювати дистанційно. Саме тому науковець віділяє такі атрибути школи: 1) співтовариство людей, які займаються спільною справою; 2) комплекс знань та вмінь, які визначають певну людську діяльність; 3) спадкоємність переданих знань і вмінь не менш ніж у двох поколіннях [50].

Свідченням успішності наукових шкіл А. Фурман вважає обов'язкову наявність самобутньої програми діяльності та колективну творчість як сукупність «пояснювальних принципів, методологічних проблем та освоєних співтовариством учених адекватних предмету дослідження методів наукового пізнання» [201, с. 11]. Дослідник визначає декілька необхідних умов ефективного функціонування наукової школи: «наявність лідера,

очільника чи керівника; колективу однодумців (учнів, наступників); благодатного для колективної творчості соціально-психологічного клімату і самобутньої науково-дослідницької програми» [200, с. 52]. Систему базових критеріїв визначення науково-педагогічної школи пропонує О. Гончаренко:

- видання навчальних матеріалів, що забезпечують навчальний процес;
- створення власної методики викладання із застосуванням сучасних наукових засобів;
- обов’язкова педагогічна діяльність фундатора школи, який має викладати навчальні дисципліни, що є важливими для його учнів;
- поширення ідей школи серед нових послідовників, зокрема студентів [46, с. 22–23].

У Радянській енциклопедії поняття школи визначається як «напрямок у науці, літературі, мистецтві і т. д., пов’язаний єдністю основних поглядів, спільністю або спадкоємністю принципів і методів» [217, с. 424].

Систематизуючи огляд усіх наведених вище визначень і характеристик, треба виділити декілька важливих аспектів, які є характерними для шкіл різного напрямку:

- постать лідера, який є не тільки фундатором школи, а й вчителем, чия професійна діяльність забезпечує спадкоємність творчих ідей;
- система ідей, принципів, знань та вмінь, що складають методологічне «ядро» школи;
- наявність послідовників – носіїв цих засад.

Сьогодні дуже активно проводяться спроби систематизувати окремі ланки цього широкого явища. Також збільшилась кількість музикознавчих робіт, присвячених становленню, розвитку та існуванню того чи іншого виконавського осередку за регіональними ознаками, які охоплюють широкий спектр наявного в Україні інструментарію. Аналіз різних існуючих в обігу визначень поняття «школа» дозволяє виділити серед основних такі: «школа» як система освіти певного рівня; як напрямок в науці чи мистецтві; як сукупність певних стилістичних засобів і прийомів.

Є чимало робіт, в яких дослідники намагаються простежити історію формування музичної освіти в галузі народно-інструментального виконавства. Здебільшого, такі роботи належать виконавцям і присвячені тим чи іншим надбанням окремих інструментальних об'єднань у рамках вузького професіонального ракурсу.

Важливим досягненням останніх десятиріч є спроби науковців сформулювати та теоретично обґрунтовано поняття «виконавська школа», яке вживається у понятійному ракурсі педагогічних або виконавських досягнень тієї чи іншої групи музикантів, об'єднаних схожими принципами у тлумаченні та відтворенні теоретичних ідей, практичних методів у процесі навчання гри на інструменті та інтерпретування музичних творів. Як правило, ці музиканти згуртовані навколо видатної постаті музиканта-педагога або впроваджують та розвивають його ідеї та педагогічно-виконавські засади.

Такі роботи ретельно аналізують усі складові поняття «школи» та мають велику практичну цінність. Але не завжди такі праці мають вихід на розкриття саме наукового трактування поняття «виконавська школа».

У дисертаційному дослідженні «Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції» Ж. В. Дедусенко дуже ґрунтовно розглядає поняття «школа», «виконавська піаністична школа» і надає їх визначення. За словами автора, «виконавська піаністична школа – це тип діа-синхронічного колективу, реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якого об'єднані за двома ознаками: 1. спільністю виконавської моделі; 2. рольовими функціями вчителя та учня. Обидві ознаки концентруються навколо єдиного сутнісного ядра – комунікації, у зв'язку з чим актуалізуються проблеми традиції, спадку, внеску, наступності, тобто наукові питання, що є предметом культурологічних досліджень» [57, с. 6].

Цікавими є міркування автора про консерваторію як одну з форм вираження школи. Ж. Дедусенко вважає, що «консерваторія – це така інституалізована форма школи, яка передбачає накопичення, збереження і

трансляцію професіонального, творчого за суттю, досвіду в умовах спеціалізації видів музичної діяльності, різноманітних міждисциплінарних зв'язків і багатосуб'єктного міжособистісного спілкування» [57, с. 12].

Серед робіт останніх років, спрямованих на розкриття поняття «виконавська школа», важливою є стаття В. Г. Сумарокової «Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття», яка здійснена на матеріалі струнно-смичкового мистецтва України. Автор, аналізуючи та узагальнюючи існуючі наукові здобутки у цьому аспекті, доходить таких висновків: «виконавська школа вивчається на рівні особливих її елементів та їх зв'язків, типологічних рис як системне утворення; найбільш перспективним є дослідження виконавської школи як цілісної системи, складного структурованого організму, в якому формується та удосконалюється професіоналізм» [176, с. 187]. Серед досліджень, які висвітлюють аспекти такого явища як «виконавська школа», слід назвати дисертацію В. Т. Посвалюка «Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретично-методичний аспекти» [161]. Не оминули своєю увагою цю тематику і науковці, що досліджують народно-інструментальне виконавство – В. Ф. Князєв [89], І. В. Панасюк [151], Д. Кужелєв [97]. Д. Кужелєв у статті «До питання української баянної школи» намагається «вперше визначити творчі параметри української баянної школи (як цілісної сукупності педагогічних засад, композиторської та виконавської творчості)» [97, с. 191].

Незважаючи на відносно коротку історію існування сучасної домри, дослідження з історії та теорії виконавства і педагогіки активно проводяться науковцями, що розвивають «виконавське музикознавство» (за М. А. Давидовим). Галузь домрового мистецтва найчастіше висвітлюється в друкованих матеріалах в площині виконавства, менше – в методиці викладання гри на народних інструментах. Назвемо найвідоміші методичні праці ХХ ст.: «Методика гри на народних інструментах» М. Геліса [38],

«Методика навчання гри на чотириструнній домрі» В. Комаренка [90], «Школа гри на чотириструнній домрі» М. Лисенка, Б. Міхеєва [99]. На обмеженість робіт таким типом методичних «шкіл» гри вказує Н. Костенко [96, с. 1].

Починаючи з ХХІ ст., активізується наукова діяльність в домровому виконавському мистецтві. Автори досліджень – виконавці на домрі, викладачі з тривалим досвідом та представники найбільш вагомих регіональних центрів розвитку домрового виконавства: Київського – В. Білоус [14, 15, 16], Л. Матвійчук [123], Л. Шорошева [218]; Харківського – Н. Костенко [94, 95, 96], Донецького (Київського) – С. Білоусова [17–22]; В. Івко [75–78]; Т. Литвинець [104, 105], Одеського – О. Олійник [148]; Луганського – С. Петрик [157], В. Петрик [156, 158] успішно презентують сучасні досягнення своїх шкіл на основі аналізу та узагальнення накопичених попередніми поколіннями домристів ідей та методів. У цих роботах висвітлюється широке коло проблем.

Складні питання усвідомлення психологічних процесів, що лежать у основі інструментального виконавства, розкриває робота В. Білоус «Психологічні аспекти формування виконавської майстерності» [16]. Авторка намагається об'єднати традиційне поняття «майстерність» з поняттям «музична виконавська майстерність» (за М. А. Давидовим) і доходить до висновку, що «Музично-виконавська майстерність – це властивість особистості, яка сформована в процесі професійної підготовки та виконавської діяльності й проявляється в ній як вищий рівень засвоєних вмінь, гнучких навичок та інтерпретаторської творчості» [16, с. 3]. У своєму дослідженні В. Білоус розглядає «структуру музично-виконавської майстерності», яка, за словами авторки «містить такі елементи: теоретичний, технічний, художній, суспільно-психологічний (комунікаційний)» [16, с. 4].

Питання виконавської майстерності домриста та її вдосконалення з огляду на стрімкі процеси академізації домрового мистецтва розглядає також Т. Литвинець у своїй дисертації «Сучасне домрове виконавство: аспекти

вдосконалення професійної майстерності» [105], спираючись на досвід роботи у класі професора Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва В. М. Івка.

Спроби вибудувати концепцію інструменталізму на основі домрового виконавства, використовуючи оригінальні твори для домри В. Підгорного, С. Губайдуліної, В. Івка та інших, лежать в основі дослідження В. Петрик «Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва)» [156]. Дослідниця серед розглянутих нею «специфічних властивостей домрового інструменталізму» акцентує увагу на таких поняттях, як «художня речовність» – «сукупність іманентно значущих якостей матеріалу мистецтва», а також «музично-інструментальна речовність», до яких відносить темброві, динамічні, артикуляційні, жанрово-стильові та інші якості [156, с. 6]. Одним із актуальних питань, що розглядає В. Петрик, вважається висвітлення принципів звуковидобування на домрі у вигляді тремоло, які вона відносить до «художньо-технологічних особливостей домрового інструменталізму» [156, с. 7].

Першою роботою, у якій науковець торкається проблем домрового виконавства у ракурсі можливості використання стосовно цієї галузі поняття «школа», є дисертація Н. Костенко «Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України». Автор дослідження, виходячи з історичного досвіду Харківської домрової школи, робить спробу доповнити поняття «виконавської школи», надане Ж. Дедусенко, і вважає, що «школа – сукупний досвід «мислення музикою» виконавців декількох поколінь (у певному регіоні та історичному часопросторі), що є зафіксованим у конкретних артефактах домрового мистецтва та усвідомленим через аналіз виконавської поетики» [96, с. 8].

У сучасному українському музикознавстві поняття «*донецька школа домрового виконавства*» ще й досі не має теоретичного обґрунтування. Дослідження, в якому надано визначення цього поняття з виділенням усіх

структурних елементів, наводиться вперше. На основі аналізу опублікованих робіт необхідно:

- виявити чинники, які сприяють можливості виникнення такого явища як «школа» в залежності від історичних, соціальних, культурних передумов;
- сформулювати обов'язкові професійні параметри для становлення «школи»;
- встановити часовий термін, необхідний для формування «школи» як повноцінного культурно-історичного явища;
- здійснити порівняльний аналіз особливостей розвитку, становлення та існування в сучасних умовах різних регіональних «шкіл» домрового виконавства.

У своєму дослідженні вважаємо за необхідне обрати визначення поняття «школа» В. Варнавської і Т. Філатової і спиратися на нього. У статті «Геній української домри: портрет в ескізах» дослідниці роблять спробу окреслити основні, принципові параметри, які мають опредметнити собою поняття *школа*: «Перш за все – наявність *професійного Авторитету*, що уособлює концепцію справи і готовий залучати до неї інших, відкривати їм таємниці “*ноу хау*” <...> Авторитету-Особистості, призаного вчити, бути серцевиною, “центром тяжіння” *цехового клану*, сформованість якого – ознака функціонування школи. Це – учні Майстра, його клас, творча Майстерня, що безперервно самооновлюється зміною генерацій, які, зростаючи та відокремлюючись, несуть професійну естафету далі. Нарешті – *реалізованість* всього комплексу професійних надбань, їх оціненість суспільством, органічна приєднаність до загальноєволюційних процесів, яким творчо і соціально підпорядкована справа» [29, с. 13]. Авторками виділяються три головних аспекти, потрібні для функціонування «школи» – особистість, навколо якої формується школа, послідовники, які рухають та розвивають встановлені впродовж певного часу виконавські та педагогічні принципи і методичні настанови, а також практична реалізація теоретично-методичного комплексу у вигляді успіхів у науковій, концертній, конкурсній

діяльності на всіх щаблях музичної освіти та виходу виконавської культури на новий якісний рівень. Додамо лише, що педагогічні принципи і методичні настанови В. Івка утворюють методологічну систему, яка поєднує всі сторони творчого процесу виконавства та дозволяє його трактувати як нерозривне явище.

Треба зазначити, що поява будь-якого об'єднання з однаковими, схожими поглядами не можливе без сталого підґрунтя. Такою базою для можливості виникнення «домрової школи» на Донеччині, як і у інших регіонах, безумовно стали потужний розвиток самодіяльності та подальше створення триступеневого рівня музичної освіти, про що йшла мова у першому розділі дисертації, а також загальнокультурні процеси. Це підкреслює О. Берегова: «...на формування і розвиток музично-творчих шкіл впливала специфіка культурно-мистецького життя регіонів» [11, с. 147].

Головні чинники, що підготували появу школи домрового виконавства в Донецькому регіоні, вважаємо за потрібне розглянути нижче.

Перший чинник – розвинена самодіяльність у вигляді домрових ансамблів та оркестрів, оркестрів народних інструментів, згодом самодіяльне сольне виконавство на домрі. На цьому етапі відбувається накопичення інструментарію та виокремлюються форми музикування, формується репертуар, який відповідає встановленій в домровому музикознавстві класифікації (на ранніх етапах використовуються переважно обробки народних пісень, танців або перекладення класичних творів), діяльністю домристів-аматорів (Б. Білоусова, Ф. Коровки, В. Литвиненка) реалізується основна ідея цього періоду, спрямована на пропагування домрового виконавства як засобу залучення населення регіону до культурно-духовного життя.

Другим чинником є зародження загальної та професійної домрової музичної освіти початкової та середньої ланки з 1930-х років. Цей етап визначає відкриття класів домри як обов'язкового структурного елементу школи (способу організації навчального процесу) і необхідної умови для

створення школи як явища. Властивістю «класів», на наш погляд, є мобільність, яка характеризується постійною зміною учнів та використанням різноманітних методик для опанування гри на інструменті. Варіативність у їх застосуванні очільниками класів не дає змогу створити сталої узагальненої системи передачі знань – головного показника стабільності – для утворення виконавських традицій, розвиток яких призводить до якісно нових змін. Професійні музиканти-домристи, серед яких Семен Захарович Солоха, Микола Андрійович Кушнір, Тетяна Федорівна Ландарь, Віра Максимівна Горіна здійснили неоцінний внесок у становлення музичної домрової освіти Донеччини. Організовані ними класи домри в Сталінському і Артемівському училищах створили необхідне підґрунтя для розквіту сольного домрового виконавства, виходу його на концертну естраду поряд з традиційними академічними інструментами. Поява у Донецьку Валерія Івка на тлі закладеного попередниками фундаменту сприяла поступовому вибудовуванню засад виконавської школи.

У зіставленні з іншими регіональними школами виконавства на домрі такими, як Харківська та Київська, де професійне домрове мистецтво розвивалось з 20-х років XX ст. зусиллями видатних діячів (В. Комаренко, М. Геліса, М. Лисенко та ін.) і до 60-х років вже мало уславлені традиції, про формування донецької школи домрового виконавства як явища ми можемо говорити лише з останньої третини XX ст.. Цей процес збігається з початком роботи В. Івка у Донецькому державному музично-педагогічному інституті. Серед особливостей формування донецької школи домрового виконавства слід назвати наступні. *По-перше*, її становлення та стрімкий розвиток відбуваються на тлі одночасного формування методичного та наукового підґрунтя, що лежить в основі педагогічної і теоретичної доктрини навчання гри на домрі, а *по-друге*, це відбувається разом із забезпеченням потужним репертуарним багажем з творів професійних композиторів, новаторство яких вивело виконавство на домрі в Донецьку на принципово новий якісний рівень. Названі аспекти є принциповими у відмінностях формування інших

шкіл домрового виконавства, наприклад, Харківської школи. Якщо простежити *етапи становлення школи*, то передумовами для її появи майже завжди є аматорське музикування. Цей етап і у Харкові, і у Донецьку мав місце, з різницею лише у часі. На другому етапі йде накопичення знань та професійних навичок і пов'язується з іменами видатних музикантів, які своєю діяльністю забезпечують фундамент майбутньої школи і з середовища яких може з'явитись її лідер. Формуванню школи домрового виконавства Слобожанщини сприяла діяльність В. Комаренка, В. Лисенка, Ф. Коровая, а пізніше їх послідовника Б. Міхєєва, з ім'ям якого пов'язане функціонування сучасної харківської школи домрового виконавства як явища, що можна вважати третім етапом. У Донецькому регіоні другий етап не має чітких меж і накладається на перший, коли широко розповсюджене аматорство існує поряд з професійним музикуванням, яке ще не зайняло відповідний рівень. Це ж стосується і діяльності музикантів-домристів з професійною освітою, які одночасно плідно працювали як у самодіяльній, так і в професійній сфері. З їх числа не утворилось послідовного ланцюга представників певних традицій. Тому можемо констатувати, що саме з початком роботи у Донецьку Валерія Івка почав закладатись фундамент донецької школи домрового виконавства.

Разом з відмінностями формування і становлення Харківської та Донецької шкіл домрового виконавства, універсальністю окремих напрямів теорії виконавства, на яких вони базуються, необхідно назвати принципові аспекти, які характеризують індивідуальність двох шкіл. Н. Костенко наголошує, що «Харківську школу виконавства на домрі вирізняє *естетика* звуку – ставлення до звуковидобування; а також до “виконавської режисури” – способу будови цілого за рахунок виконавської поетики» [96, с. 8]. При цьому одне з центральних понять школи «стиль домриста-виконавця» дослідницею визначається «як найважливіший закон, як свого роду індикатор, критерій його інтерпретації та оцінки» [96, с. 8]. У наведеному твердженні, на наш погляд, можна вгледіти деяку неоднозначність. Адже під

законом треба розуміти універсальні й незмінні факти фізичного світу, в той час як стиль – поняття, в тій чи іншій мірі відмінне від об'єктивності. Характерною ознакою Донецької школи домрового виконавства є підпорядкування творчих актів дії об'єктивних законів, що лежать у основі процесу створення музики та її виконання. А серед головних положень методології донецької школи Т. Сідлецька виокремлює одне з найважливіших: «Варто відзначити, що у своїй різнобічній діяльності кафедра орієнтується на провідні ідеї та найновіші тенденції у сфері музичної педагогіки. Використовуючи, зокрема, теорію інтонації Б. Асаф'єва, викладачі кафедри у своїй практичній роботі здійснили розробку механізму інтонування на інструменті, що дало можливість найбільш обдарованим студентам досягти значних успіхів у виконавській діяльності» [167, с. 27–28].

Цікавим видається часовий термін формування школи виконавства взагалі, і прикладом є донецька школа домрового виконавства. Впродовж двадцяти років викристалізувались основні положення методичних засад і з'явилися послідовники – учні В. Івка, найкращі з яких зайняли місце поряд з ним на кафедрі струнно-щипкових інструментів ДДМА імені С. С. Прокоф'єва. З 1970-х років утворилась своєрідна педагогічна вертикаль з вихованців В. Івка, які працюють у музичних школах і училищах Донецька та регіону. Масштаб розповсюдження домрової освіти вражає. В ДДМА імені С. С. Прокоф'єва працювали вихованці В. Івка – І. М. Максименко, Т. М. Сетт, С. В. Білоусова, Т. С. Петрова, Т. А. Литвинець, А. В. Мірошніченко та випускник І. М. Максименко – В. М. Кисіль. У Донецькому музичному училищі працювали випускник І. М. Максименко – М. М. Томко та випускник В. Івка – А. А. Пряхін.

Вихованці В. Івка – К. О. Роянова, С. Колесник, Л. Сахарова, А. Мірошніченко – працювали в ДМШ № 1. Л. Вальчук, Т. Петрова, Н. Копилова вели клас домри в ДМШ № 2. Серед викладачів музичних шкіл Донецька слід назвати випускниць В. Івка – І. Романову та Н. Смирнову. Понад п'ятнадцять років працює в музичній школі Т. Горохова – випускниця

класу домри Т. М. Сетт, чії талановиті початківці неодноразово підтверджували свою майстерність перемогами у конкурсах і фестивалях різного рівня.

Випускниці класу домри І. М. Максименко Світлана Андрух та Наталія Палій продовжують втілювати методичні засади В. Івка. У 2007 році вони започаткували клас домри в м. Судак (АР Крим). За короткий проміжок часу С. Андрух та Н. Палій створили при школі ансамбль та оркестр домристів з потужною інструментальною базою. Колективи набули широкого визнання і отримали нагороди на різних змаганнях.

Учні В. Івка та його послідовників працюють у навчальних закладах різних регіонів України та зарубіжжя. Представники старшого покоління викладають у музичних училищах Бахмута, Полтави, Луганська, Торецька та інших міст. О. Васильєва викладає у Сєвєродонецьку, І. Дяченко, М. Малозьомова, А. Приходько, Т. Бистрова в Черкасах, А. Ковальська, О. Самсонова, О. Воробьова у Бахмуті. Випускники 1990-х років працюють у Чернігові (О. Зуб, А. Пряхін, Д. Гуменюк), Кропивницькому (В. Семеняка), Маріуполі (О. Іванова), Херсоні, Белгороді (В. Раделицький), Ужгороді (М. Шевченко). Можна констатувати, що багатьом з названих музикантів (А. Пряхін, В. Семеняка, О. Ледвижко, А. Ковальська, та ін.) вдалося створити свої власні творчі осередки та вже в якості їх лідерів продовжувати презентувати донецьку школу виконавства, розвиваючи і поглиблюючи її засади. Найкращі випускники з класів цих педагогів продовжують своє навчання в класах В. М. Івка та С. В. Білоусової в НМАУ імені П. І. Чайковського, що свідчить про вихід школи виконавства на домрі, заснованої В. Івком, за межі регіональної ознаки. На основі цих фактів можна констатувати, що часовий термін, необхідний для створення повноцінної «школи виконавства», складає близько 20 років.

Надзвичайно важливим є той факт, що система поглядів, яка лежить у основі донецької школи виконавства на домрі, досить універсальна, її постулати виходять за межі суто домрової галузі. Як результат, серед

послідовників концепції В. Івка гітаристи, бандуристи, навіть піаністи і скрипалі. Яскравою ілюстрацією сказаного є діяльність Олени Симонової (випускниці Київської консерваторії, клас заслуженої артистки України Л. В. Федорової). Лише за 20 років роботи в ДДМА імені С. С. Прокоф'єва, поєднуючи власні методи з настановами В. Івка, О. Симоновій вдалося сформувати потужний осередок бандурного мистецтва в Донецькому регіоні, який охопив всі щаблі музичної освіти на бандурі. Провідником ідей В. Івка став його учень-гітарист, нині доктор мистецтвознавства Т. Іванніков. В Німеччині засади донецької школи прищеплюють своїм учням яскраві виконавці, вихованці донецької школи гітаристи Р. В'язовський, Є. Штепа, домристки Л. Сахарова, С. Козлова.

У процесі аналізу вже відомих визначень понять «виконавська школа» та на основі пройдених етапів становлення школи виконавства на домрі в Донецькому регіоні в дисертації пропонується розглядати це багатоаспектне явище у різних ракурсах: 1) школа гри на певному інструменті, яка включає використання системи методів для її опанування і створена фундатором одноосібно або у процесі акумулювання традицій; 2) система освіти, що заснована на взаємодії вчителя з учнями, яка передбачає принципи впровадження теоретико-методичних засад і, як правило, утворюється в певному регіональному осередку; 3) своєрідний код, культурно-естетичне значення якого декодується і процесуально розгортається лінійно (послідовна передача від вчителя учневі системи знань, навичок, методів за допомогою різних засобів комунікації) та розгалужено (передача цінностей поколінням, розвиток усталених норм в процесі історичної та культурної еволюції, утворення ієрархії послідовників).

У дисертації виділено ряд історичних, соціальних, культурних умов утворення донецької школи домрового виконавства, визначено етапи (чотири) та часовий термін її формування (до двадцяти років). У результаті порівняльного аналізу різних регіональних домрових шкіл України визначені

структурні елементи і характерні ознаки Донецького осередку домрового мистецтва.

Виходячи з тривалого успішного досвіду функціонування такого осередку в Донецьку, зроблено наступний висновок: донецька школа домрового виконавства – це багатоаспектне художнє явище, що представляє поєднання нерозривних складових, основоположними з яких є:

- діяльність засновника школи (*Валерій Івко*);
- наявність чітко сформованої системи теоретичних знань, яка акумулює єдині для створення й виконання музики принципи й апробована у практиці музичної педагогіки та виконавства;
- успішна виконавсько-педагогічна діяльність учнів-послідовників фундатора школи В. Івка, які є лідерами власних творчих осередків, де розвивають та поглиблюють головні музично-теоретичні засади школи, забезпечують її життєздатність та можливість існування в майбутньому.

Таким чином, *донецьку школу домрового виконавства* можна охарактеризувати як **започатковану й розвинену Валерієм Івком концептуальну теоретико-методологічну систему опанування та вдосконалення мистецтва гри на домрі, успішно впроваджену на всіх щаблях музичної освіти багатьма поколіннями його учнів та послідовників.**

Регіональна ознака – «донецька школа» – в сучасному вимірі є дещо звуженою і вказує на місце започаткування та системне розповсюдження в освітній ієрархії (школа, училище, заклад вищої освіти).

Серед інших характерних ознак, що свідчать про унікальність донецької школи домрового виконавства, є такі: обумовленість процесу виконання, інтерпретування музичного твору об'єктивними закономірностями, єдиними для створення і виконання музики; специфічно організований слух, направлений на завчасне формування змістовно-виразних уявлень; «інтонована віртуозність» – заповнення змістовними

енергіями найдрібніших одиниць часу, вплетіння яких у все більш тривалі звукові комплекси сприяє континуальності протікання музичного процесу.

Одна з найважливіших функцій донецької школи – філософсько-духовна, як джерело збереження національних традицій, фундамент повідомлення духовної та креативної місії людини мовою звуків. Також особливістю донецької школи є умови її формування та період становлення. До складу кафедри струнно-щипкових інструментів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва з 80-х років минулого століття входили лише учні В. М. Івка. За словами самого музиканта, «з перших кроків діяльності кафедра народних, а пізніше – струнно-щипкових інструментів послідовно впроваджувала в життя лінію кадрового забезпечення за рахунок власних найталановитіших випускників, що за умов спадкоємності сприяло становленню та розвитку творчого методичного почерку кафедри і врешті-решт зумовило створення Донецької школи сучасного академічного виконавства на народних інструментах» [75, с. 177].

2. 2. В. Івко – засновник донецької школи домрового виконавства

У середині ХХ ст. в Україні спостерігалось масштабне тяжіння до народного, зокрема домрового, виконавства, що зумовило його небувалий розквіт. Разом з самодіяльним музикуванням на системному рівні почався активний розвиток професійного народно-інструментального мистецтва. Насамперед, це відбувалось внаслідок будівництва етапної вертикалі музичної освіти.

Класи домри, які відкривались у вищих закладах освіти України в ХХ ст. з часом ставали осередками формування регіональних шкіл домрового виконавського мистецтва. Існування домри в кожній консерваторії було пов'язане з ім'ям музиканта-особистості, який уособлював собою інструмент, або зробив великий вклад в його пропагування. У наймолодшій консерваторії України – Донецькій – багато років клас домри, поряд з іншими, вів

заслужений артист України, професор Донецької державної музичної академії Валерій Микитович Івко. Саме він створив потужну школу домрового виконавства.

Валерій Івко належить до того типу митців, котрих природа щедро обдарувала талантами і котрі з блиском проявляють себе у різних творчих іпостасях. Такі універсальні музиканти нерідко зустрічалися у добу Відродження та бароко, однак сьогодні їх небагато. Блискучий виконавець, ім'я якого відоме далеко за межами нашої країни, педагог з більш ніж п'ятдесятирічним досвідом роботи, що виховав понад сто лауреатів Всеукраїнських і міжнародних конкурсів, композитор, чиї твори складають значну частину оригінального домрового репертуару, засновник, художній керівник та диригент унікального камерного оркестру домристів «Лик домер» – ось далеко не повний перелік талантів видатної особистості.

В. М. Івко увібрав усі риси, характерні для справжніх творців: «Пригадалися сторінки з історії музичного мистецтва, імена геніїв-віртуозів з надлюдською виконавською майстерністю, що випереджає свій час і можливості інструментарію. Безперечно, заслужений артист України В. Івко належить до сузір'я таких музикантів» [106, с. 3]. Він підніс домру на новий щабель академічного мистецтва.

Масштаб особистості наразі окреслити і виважити надто складно, знаходячись у зоні сучасності майстра. Це може бути поясненням деякої обмеженості інформації про В. Івка у фахових виданнях. Непересічний майстер практично не знайшов тотожного своїй художній та методологічній вазі відображення у наукових та методичних працях. Найвідоміша робота, присвячена постаті В. Івка, – стаття В. Варнавської і Т. Філатової «Геній української домри: портрет в ескізах», де в концентрованому вигляді розглядаються напрями діяльності музиканта. Авторки статті не обмежуються виконавською діяльністю В. Івка, зосереджуючи увагу на інших аспектах творчості музиканта – педагогічній, композиторській, організаторській, суспільній [29, с. 10]. Основу життєтворчості

(за Н. Савицькою) В. Івка яскраво характеризує наступна цитата з присвяченої йому статті. В. Варнавська і Т. Філатова відзначають: «У тандемі “інструмент – виконавець” ролі не завжди розподіляються однаково. Одні музиканти чемно та шанобливо, в міру сил і здібностей, йдуть *за* своїм інструментом. Вони – великі трудівники ... Інші, піднесені талантом і досвідом до паритетності спілкування з інструментом, йдуть з ним *поруч*, “рука в руку”, взаємозбагачуючись і обдаровуючи слухача художньою довершеністю цього творчого діалогу. Таких небагато.

І нарешті, ті, що йдуть *поперед*у свого інструмента, ведучи його за собою і підіймаючи на небувалу дотоді висоту. Їх – одиниці. *Здатних залишити* в спадщину інструментові *те, що буде жити і без них* – саме так однією мудрою людиною визначена колись геніальність» [29, с. 6].

Наведена цитата дуже влучно підкреслює історичну місію у ставленні домри великого музиканта, незрівнянного виконавця, чудового композитора, талановитого педагога. Валерій Івко – поет, співець домри, що поклав своє життя на вівтар інструмента.

У своєму стремлінні надолужити недодане інструментові цілими століттями забуття, В. Івко даним Богом талантом, титанічною виконавською, композиторською та просвітницькою діяльністю заповнював репертуарну, майстерну, методологічну порожнину у домровому мистецтві, створену історією та невмолимим часом.

Системний розвиток сольного домрового виконавства розпочався в Донецьку з появою у 1966 році Валерія Івка (наказ Міністерства культури від грудня 1966 року). Неперевершений музикант-віртуоз особисто своєю чарівною грою піднімав домру до нових, професійно-художніх висот: «Ім'я заслуженого артиста України, професора Валерія Івка широко відоме за межами Донецька і України. Блискучий домрист-віртуоз, композитор і педагог, який сформував авторитетну і впливову домрову виконавську школу, засновник, художній керівник і диригент унікального камерного

оркестру “Лик домер” – такий діапазон творчої діяльності цього чудового музиканта» [165, с. 4].

Аби скласти повне уявлення про масштаб особистості В. Івка та простежити, які саме чинники вплинули на її становлення, вважаємо за потрібне деталізувати деякі факти з життя митця від початку занять музикою, записані зі слів музиканта.

Валерій Микитович Івко народився 18 серпня 1941 року в м. Запоріжжя (додаток А мал. 14). 1941 рік, запеклі бої за Запоріжжя. Мама, Анастасія Єгорівна, з немовлям встигає втікти з міста (жінці офіцера, військового журналіста, що в цей час перебуває на фронті, залишатись в місті, яке от-от захоплять німецькі війська, небезпечно). Подолавши величезну відстань, жінка з маленьким сином опиняються на Далекому Сході у селищі Куйбишеві. У крихітній кімнаті на другому поверсі, яку їм виділили, проходять перші роки життя В. Івка. У 1946–1947 році мати і син повертаються до Запоріжжя, де вже живуть з татом – Микитою Савичем у бабусі, в окремій кімнаті. Згодом батько отримав пропозицію працювати кореспондентом ТАСС РОТАУ, що посприяло отриманню квартири з телефоном, по якому надиктовувались статті до Києва та Москви. Треба сказати, що постать батька майбутнього музиканта зіграла неабияку роль в становленні особистості та творчій спрямованості В. Івка. М. С. Івко був поетом, письменником, талановитим журналістом. Важливим є також те, що виховувався В. Івко в україномовному середовищі і, як решта інших українців, втратив родичів у часи Голодомору 1932–1933 років. У 1948 році В. Івко вступив до школи, де був відмінником впродовж усього навчання і, як результат, отримав золоту медаль після закінчення.

Навчаючись у 5 класі (1952–1953), Валерій Івко починає займатися музикою, хоча тяжіння до прекрасного в молодого хлопця існує давно. Завжди із захопленням слухав він передачі на радіо, де транслювали твори класичної музики. В. Моцарт, М. Глінка, К. Сен-Санс – музику цих композиторів музикант-початківець обожнював, чекав з нетерпінням. Доля

не могла не підштовхнути любителя музики до спілкування з нею. У домі, в якому мешкав В. Івко, жив також керівник гуртка оркестру домристів при БК Металургів Анатолій Сергійович Будьдобрий. Валерій Івко став його учасником. Навчання відбувалось стрімко – в перший день початківець отримав домру-тенор та так звану школу гри (аркуш з вказівкою про розташування ладів, тощо), а вже наступного дня юний музикант почав грати в оркестрі. Для занять вдома батько купив мандоліну, що дозволило В. Івку в короткий термін виявити неймовірний віртуозний потенціал. У 1954 році, батька В. Івка переводять до Нової Каховки, де починають будувати греблю – подія, яка потребує висвітлення в пресі. М. С. Івко дізнається, що в місцевому БК існує домровий гурток, і син одразу стає його учасником, а невдовзі очолює його.

Саме ці роки стають початком формування багатогранної натури музиканта. Окрім різних перекладень, вже з'являються власні композиції, які В. Івко інструментує для секстету домристів. Серед творів, що виконувались і мали успіх у публіки, – невелика п'єса «Характерний вальс». Кожен день композитор-початківець створював пісні на слова С. Єсеніна та інших поетів. Безліч записаних у дитинстві мелодій були використані В. Івком вже у роки серйозних занять композицією. Після закінчення школи у 1958 році перед В. Івком стало питання про продовження освіти. Блискучий розум, захоплення точними науками та досконале знання математики разом із золотою медаллю відкривали двері до Московського університету. Але водночас з цим є Музика. Слід зазначити, що ще у 1956 році паралельно з навчанням у школі В. Івко вирішив пройти навчання в музичній школі. За рік занять (в класі кларнетиста Ема Віктора Сергійовича) він підготував «Мелодію» П. Чайковського, «Концерт №1» В. Моцарта, «Угорський танок» Й. Брамса. З такою програмою батько везе В. Івка у Київську консерваторію до М. Геліса.

Видатний діяч музичного мистецтва з зацікавленістю прослухав молодого домриста, акомпануючи йому на фортепіано. Поряд з виконанням

на домрі, В. Івко також продемонстрував свій композиторський хист, а твір «Вальс-струмок» отримав схвальних відгук професора М. Геліса. Однак, зважаючи на відсутність знань з теорії, гармонії, М. Геліс порекомендував надолужити їх в Херсонського музичному училищі і через 2 роки приїздити для вступу. Відчуваючи неабиякий потенціал сина, М. С. Івко вирішує показати сина в Одесі. Володимир Васильович Касьянов, викладач домри в Одеському музичному училищі, настояв на вступі В. Івка одразу до Одеської консерваторії. Практика в самодіяльних колективах, чудове знання інструментовки, математичний склад мислення допомогли в стислий термін опанувати ази гармонії готуючись до іспитів з іншими абітурієнтами.

Вплив батька відбився на літературних здібностях В. Івка. Твір, який був написаний на вступному іспиті, в якості взірцевого прикладу залишив собі екзаменатор. Результат – В. Івко стає студентом Одеської консерваторії (кл. В. Касьянова), яку закінчив у 1963 році. П'ятирічний відрізок навчання знову засвідчує різнобічні таланти на тлі винятково відмінної успішності. Під впливом творів поетів-шестдесятників Івко починає писати вірші, навіть публікує свій сатиричний вірш у журналі. На жаль, після закінчення першого курсу музикант перестав створювати власну музику майже до вступу в аспірантуру. Пояснити це можна активізацію концертної діяльності. Після виконання відомого скрипкового твору А. Бачині «Хоровод гномів», домрист отримує надзвичайну популярність, яка з роками зростає. Концерти в консерваторії, Одеській філармонії з сольними програмами та гастролі у складі секстету домристів (кер. Гапон Віктор Самсонович) впливають на становлення виконавця-домриста. Далі в житті Валерія Івка настає час навчання в аспірантурі Київської консерваторії (1963–1966) в класі домри М. Геліса. Ця зустріч, хоч і відтермінована, сприяла закладенню методологічного фундаменту майбутньої школи виконавства на домрі В. Івка, адже: «М. Геліс навчав гри на різних інструментах: баяні, балалайці, домрі, гітарі. Випадок безпрецедентний для роботи одного педагога, а тим

більше, що жодна зі згаданих сфер викладання не опинилася для нього прохідною» [69, с. 177].

Можна без перебільшення констатувати, що ідеї М. Геліса, спрямовані на академізацію домри (народних інструментів), знайшли своє справжнє глибоке розуміння та розвиток саме в прогресивних поглядах В. Івка. Численні бесіди, обговорювання з наставником різних аспектів музичного виконавства дуже часто супроводжувались професійними суперечками. Втім, вони засвідчували не лише деяку розбіжність у поглядах, а підкреслювали пізнавальну, філософську натуру В. Івка, який мав свій власний погляд на музичні процеси. Зв'язок з учителем не переривався навіть по закінченні аспірантури В. Івком. Спілкування триває у листах, з яких стає зрозумілим його значення для М. Геліса: «Пишіть частіше – я тоді набагато краще почуваюсь, я просто молодію. У мене з'являються нові сили, оптимізм. Ви – моя жива /тобто сама дієва/ дисертація/» (додаток А мал. 15). І в наступному, за 1972 рік: «...відчуваю себе значно краще. Мені лише не вистачає більше листів від Вас...» (додаток А мал. 16). М. Геліс надзвичайно високо цінував виконавський талант В. Івка, про який говорить у рекомендації з присвоєння звання доцента блискучому музикантові: «За час навчання він виконав п'ять концертних програм з великим успіхом. Івко В. М. у своїх виконавських можливостях щасливо поєднує те краще, що є у інших домристів: глибоке проникнення у зміст і стиль твору, неповторний і до сих пір невідомий ні у кого іншого, технічний апарат та найголовніше В. М. Івко вміє кожному твору надати нову, притаманну тільки йому насичену відвертості трактовку» (додаток А мал. 17).

В аспірантурі поновлюється тяга В. Івка до композиції. Саме тут автор починає працювати над «Фугою» для домри соло та пише «Сонатіну» і «Концертіно» для домри і фортепіано. Останні твори були високо оцінені В. Польовим та Ю. Іщенком. В. Польовий у листі до В. Івка вітає його «з виходом на арену в якості композитора» і додає: «...У Вас величезна перевага – руки віртуоза, чого не має у багатьох з нас. Вони можуть піднести

Вас як композитора на найвищу вершину» [100] (додаток А мал. 18). Під час вступу до Спілки композиторів України (1992) композиції для домри високо оцінені А. Штогаренком. Знаний композитор підтримав молодого митця в новому амплуа, адже вже мав змогу співпрацювати з домристом-виконавцем. В. Івко представив твір А. Штогаренко для скрипки соло («Фантазія») на одному з пленумів Спілки композиторів. Після закінчення аспірантури (1966) видатний діяч народно-інструментального мистецтва, відомий балалайник Є. Блінов в цьому ж році запрошує молодого музиканта на роботу в Свердловську консерваторію. Однак у Міністерстві культури УРСР роблять В. Івку іншу пропозицію, пояснюючи її тим, що країна не може втрачати такі кваліфіковані кадри.

Відтак доля направляє В. Івка в новий, щойно створений музичний навчальний заклад – Донецький державний музично-педагогічний інститут імені С. С. Прокоф'єва. Молодий викладач майже одразу (1967) очолює кафедру народних інструментів і починає шлях підйому домри на найвищі щаблі музичного мистецтва України у Донецькому краї. Педагогічно-методична робота завжди іде поряд з концертною діяльністю. Не припиняючи вдосконалювати свою виконавську майстерність, в перші роки роботи в Донецькому музично-педагогічному інституті (1968) В. Івко стає лауреатом Другої премії республіканського конкурсу виконавців на народних інструментах, про що читаємо в журналі «Музика» за 1970 рік: «На республіканському огляді, присвяченому 50-річчю Ленінського комсомолу, гобоїст Є. Хохлов, фаготіст Г. Костринський та педагог-домрист В. Івко стали лауреатами» [144, с. 39]. Гордістю переповнені наступні рядки з публікації в газеті: «Це визнана, широко популярна особистість і як музикант – зірка першої величини, адже ні в одній консерваторії, ні в одній філармонії країни немає такого домриста» [127, с. 4].

Потенціал митця не обмежувався лише виконавським талантом. Вчитель-філософ впродовж короткого терміну створив власну школу, зміг передати вміння учням, які продовжили процес підняття домри на нові щаблі

академічного мистецтва. О. Некрасов зазначає: «В. Івко давно усвідомив те, що справжня музична творчість не може ґрунтуватися лише на емоціях. А тому все, що робить, він прагне не тільки пережити, пропустивши через серце, а й глибоко осмислити. Ось чому, крім концертної й педагогічної діяльності, він активно займається науково-методичною й дослідницькою роботою. І все-таки основне тут я бачу в істотнішому – все, що йому вдається відкрити або узагальнити в цій галузі музичних знань, неодмінно стає надбанням його учнів і послідовників» [141, 4].

Концертна діяльність В. Івка – один з важливих показників виконавського стилю музиканта, який є яскравою демонстрацією рівня донецького домрового виконавства, досить широко представлений у статтях періодичних та спеціальних видань другої половини ХХ століття. Безліч статей у вітчизняних та зарубіжних газетах і журналах різних років презентують картину виконавського багажу Маестро. Ще з часів навчання в аспірантурі Київської консерваторії виступи Валерія Івка незмінно приваблювали слухачів і завжди супроводжувались неабияким інтересом у публіки.

Пізніше, вже викладаючи у Донецьку, В. Івко з регулярністю виступав у Києві. Про один з таких виступів (1978) у концерті, присвяченому 50-річчю кафедри народних інструментів Київської консерваторії, читаємо в статті доцента кафедри народних інструментів Донецького державного музично-педагогічного інституту М. С. Михальченка. Він пише, що В. М. Івко зробив доповідь з методики викладання гри на домрі, провів відкритий урок і, нарешті, виконав Другий концерт Шостаковича, ряд своїх п'єс, його не один раз викликали на біс. М. С. Михальченко назвав це тріумфом.

Інформацію про виступ В. Івка у Києві також знаходимо у М. А. Давидова. За його словами: «Удосконаленню методики на рівні сучасних вимог сприяло творче спілкування з відділеннями і кафедрами народних інструментів інших вузів. У цьому плані було проведено низку заходів, серед яких ... концерти педагогів Донецького музпедінституту

В. Івка та Б. Міхеєва і оркестру народних інструментів (диригент В. В. Воєводін)» [52, с. 15].

У 1980-х роках на Центральному телебаченні Радянського Союзу популярною була передача, яку вів російський виконавець-домрист Олександр Циганков. В ефірах програми регулярно транслювались виступи яскравих представників народно-інструментального виконавства країни. За інформацією ведучого в редакцію надходила велика кількість листів з проханням організації концертного виступу В. Івка, що свідчило про його значну популярність. Українського домриста було запрошено для запису концертної програми. Слід вказати, що виступ відбувся і отримав значний резонанс, а запис транслювався в ефірах колишньої держави. Автору дисертації пощастило переглянути цю програму під час навчання в музичному училищі. Магнетизм виконавського хисту В. Івка можна пояснити не лише досконалою технічною майстерністю. Перш за все вражає щільне заповнення енергетичною зарядженістю кожної митті творчого процесу, інтелектуальність гри, і звідси, неперевершеність усвідомленої віртуозності. Ці якості незмінно знаходять відгук у слухацької аудиторії. У рецензії, надрукованій в одному з американських журналів, відзначається, що публіка, перебуваючи в захваті від виконавця-домриста, «втратила почуття реальності» [224, с. 4].

Вже створивши камерний оркестр домристів, маестро не полишає виконавської кар'єри. «Екзамен складає ... професор» – таку назву має стаття в газеті «Радянська Донеччина», в ній автор розповідає про концерт заслуженого артиста України Валерія Івка. Музикант виступив як соліст у першому відділенні, презентуючи свої власні композиції. У другому відділенні Валерій Івко диригував камерним оркестром «Лик домер». У виконанні оркестру прозвучали твори донецьких композиторів, розмаїття яких характеризують наступні рядки рецензії: «Тут і пісенний розспів, і танцювальна стихія. Основа такої музики – з народних джерел» [130, с. 4].

Поряд із сольними виступами та оркестром «Лик домер» В. Івко тривалий час (1992–2004) концертував у дуєті зі С. Колесник (додаток А мал. 19). Дует домристів активно гастролює в Україні, в країнах СНД та Європи й неодмінно отримував схвальні відгуки та рецензії у зарубіжній пресі [225, с. 56] (додаток А мал. 20). Такого роду ансамблі, що існують на постійній основі, трапляються не часто. Зважаючи на тембральну особливість такого складу, котра зумовлює виражальну та репертуарну обмеженість, В. Івку тим не менш поряд з цікавими перекладеннями вдалося створити ряд оригінальних творів, неперевершених за своїми художніми та технічними показниками («Соната» для двох домр соло, «Три багателі»). Різноманітні програми, які представляв дует, сприяли довголіттю його творчого життя. Музикування в дуєті розкрило ще одну з граней виконавського мистецтва музиканта. Амплуа соліста-віртуоза доповнила надзвичайно рафінована, витончена манера гри в камерному ансамблі. «Принципово нове явище у домровому виконавстві – дует В. Івка та його блискучої учениці, лауреата перших премій Всеукраїнського та Міжнародного конкурсів С. Колесник. Домрове звучання в дуетах Гайдна, сонатах Вівальді і Паганіні, Інвенціях Є. Мілки, Сонаті В. Івка набуває статусу самодостатнього, такого, що не потребує іншотембрової інструментальної “підтримки”» [29, с. 9].

Фрагменти рецензій на концерти В. Івка у Польщі, Німеччині, Австрії, Голландії, які відбулися вже в ХХІ ст., представлені в роботі В. В. Варнавської та Т. В. Філатової «Геній української домри: портрет в ескізах». У них музиканта називають: «артист екстраординарних можливостей», «відкриття для європейських музикантів», «Паганіні домри», «великий артист» (додаток А мал. 21). Авторки статті не обмежуються виконавською діяльністю В. Івка, зосереджуючи увагу на інших аспектах творчості музиканта – педагогічній, композиторській, організаторській, суспільній.

Композиторське обдарування дозволило здійснити прорив у створенні оригінального репертуару та його збагаченні. В. Івко відкрив для домрової літератури нові жанри, які до нього ще не використовувались – симфонічний цикл серед них. Композиторський доробок В. Івка приваблює дослідників творчості сучасних українських композиторів багатоманітністю жанрів і стильових напрямків. Композиції автора складають вагомую частину оригінального домрового репертуару. Твори В. Івка аналізуються у декількох дисертаціях і стають об'єктом вивчення в працях А. Утіної, І. Максименко, В. Петрик, С. Петрик. У роботі А. Утіної знайшли відображення твори композитора камерно-інструментального жанру. Авторка розглядає «*Basso ostinato*» для домри та фортепіано В. Івка як зразок необарочної лінії в українській камерно-інструментальній музиці [193]. І. Максименко у роботі «Еволюція українського домрового концерту» виявляє особливості трактування жанру в концертах для домри та висвітлює їх на прикладі трьох Концертів для домри В. Івка [114]. Аналізуються методи опрацювання фольклорних елементів В. Івком в його домрових мініатюрах («Щедрівка») у статті С. Петрик [157]. А в роботі В. Петрик – вплив на його творчість сучасних тенденцій в музичному мисленні [158].

Найбільш різнобічно охарактеризовано постать Валерія Микитовича в статті В. Варнавської та Т. Філатової «Геній української домри: портрет в ескізах» [29]. У серії нарисів він постає перед читачем як виконавець, композитор, педагог, диригент, науковець. Ось що пишуть автори статті, зокрема, про досягнення В. Івка як диригента: «Академізація оркестрового стилю домрового виконавства – ця стратегічна ідея потребувала не лише руйнування репертуарних стереотипів, але й (у першу чергу!) “трансплантації” філігранності індивідуальної інтонаційної техніки в одночасовість оркестрової вертикалі» [29, с. 17]. Оркестр «Лик домер» як своєрідний творчий собор акумулює основні положення виконавської концепції свого керівника. Саме значення слова «собор» якнайкраще характеризує єдність виконавських, художніх принципів. В. Варнавська і

Т. Філатова в своїй статті розкривають лексичне значення назви оркестру, яка відповідає «надпису «лик домер», знайденому в «Апокаліпсісі» XVII ст. і коментує зображення музиканта, що грає на домрі. Дослідники тлумачать цю лексему як «зображення домер». Між тим, в богослужбових книгах *ликом* називається *хор* (від грецького «зібрання», «собор», «сонм»), тобто – в сучасному розумінні – *колектив* музикантів-виконавців» [29, с. 17]. Далі авторки пояснюють, що «собор», «соборність» у множинності являє собою не лише кількісний показник, а перш за все стає синонімом і символом духовного єднання. А також наголошують, що саме в ньому «концепційний стрижень оркестру – колективу музикантів-однодумців найвищого професійного гатунку, здатних представити слухачеві *лик* (тобто *обличчя, портрет*) сучасної домри і чисельні *лики* (тобто *грані, іпостасі* – ця метафора випестувана вітчизняною поетичною традицією) власної виконавської майстерності, яка може гідно репрезентувати українську домрову школу на будь-якій сцені світу» [29, с. 17].

Особливе значення в контексті питань, що нас цікавлять, має окреслення В. Варнавською та Т. Філатовою проблематики науково-методичних робіт В. Івка, пов'язаних з розкриттям сутності його педагогічної доктрини – принципу «інтонованої віртуозності».

Слід зазначити, що серед наукових робіт В. Івка опубліковано на сьогоднішній день лише дві: «Час у аспекті концепції “музично-виконавське право”» [74] та «Техніка інструментального інтонування» [77]. Інші роботи, зокрема стаття «Про роль слухових настанов у формуванні інтонаційної культури виконавця на домрі» [76], існують у рукописному вигляді. Окремі положення теорії В. Івка отримали розвиток в роботах, написаних його послідовниками та учнями – С. Білоусовою, Т. Литвинець, І. Максименко, Т. Петровою. Уперше авторська теорія і методологія виконавства на домрі В. Івка, яка лежить у основі донецької школи домрового виконавства, системно і послідовно викладена у статті С. Білоусової «Методологічні засади та виконавські принципи В. Івка» [20]. Серед понять, висвітлених у

роботі, найважливішими є сформульовані В. Івком «рівні інтонаційного мислення виконавця» та «педагогічна техніка», які претендують на наукову новизну і подальшу їх розробку.

2. 3. Концепція інструментального інтонування як основа виховання домриста

Підрозділ містить характеристику окремих методичних принципів В. Івка, які є основою життєздатності й унікальності донецької школи домрового виконавства та ряд визначень, що мають на меті поглиблення вже існуючих теорій про природу та проблеми інтонування. За сформованою потужною системою поглядів В. Івка на інструментальне інтонування стоїть понад п'ятдесятирічний педагогічний та виконавський досвід маестро. Постулати цієї системи були викладені в роботах В. Івка «Техніка інструментального інтонування» [77], «Про роль слухових настанов у формуванні інтонаційної культури домриста» [76]. Звичайно, деякі положення системи поглядів з'являлись в результаті узагальнення традиційних, поширених загальномузичних знань та їхньої трансформації, а також завдяки залученню передових сучасних наукових досліджень та методичних робіт в галузях музикознавства та виконавського мистецтва на різних інструментах, заснованих на емпіричному та практичному досвіді. Втім, окремі положення досліджуваної інтонаційної теорії претендують на наукове відкриття у галузі інструментального виконавства.

До новітніх теоретичних постулатів треба віднести сформульовані В. Івком так звані три *«рівні інтонаційного мислення»* музиканта-виконавця. Можна вважати це справжнім проривом у методичному оснащенні педагога, що дозволяє впроваджувати інтонаційну теорію від початкового етапу навчання гри на інструменті до виховання виконавця-професіонала найвищого рівня. Упродовж своєї різнобічної діяльності В. Івко невпинно розвиває власну систему та розглядає *інтонаційну теорію* у нероздільній

єдності з *музичним часом*, що призвело до появи роботи «Час у аспекті концепції “музично-виконавське право”» [74]. Коло питань, які ставить музикант, дає змогу його послідовникам не тільки впроваджувати основні ідеї у практику домрового виконання, але й аналізувати деякі з них у загальному музичному ракурсі, під іншим кутом зору, та суттєво доповнювати. Так, І. Максименко не обходить увагою проблеми інтонування та розглядає їх зв'язок з ритмом та музичним часом в роботах «Ритмічна дисципліна домриста» [116], «Про творчий підхід до академічного домрового репертуару» [115]. С. Білоусова опікується складними взаємовідносинами інтонування та музичного часу в артикулюванні та їх специфікації для домри («Музика С. Прокоф'єва у репертуарі домриста» [21]), а також питаннями розвитку інтонаційної дисципліни на різних етапах навчання гри на домрі, намагаючись узагальнити та викласти послідовність застосування прийомів її опанування («Виконавське інтонування на домрі» [18]). На основі досвіду роботи в класі В. Івка, а також матеріалів тез доповідей «Тремоло на домрі», «До проблеми виховання інтонаційного мислення виконавця на домрі» С. Білоусової, інтонаційне мислення в якості одного з елементів майстерності сучасного домриста розглядає в своїй дисертації Т. Литвинець [105].

Незважаючи на те, що існує велика кількість робіт, де розглядаються різні аспекти такого складного явища як інтонування, інтерес до нього не вщухає до цього часу. Це і суто музикознавчі роботи і такі, що висвітлюють окремі проблеми, пов'язані зі специфікою того чи іншого інструмента. Дуже часто авторами цих робіт виступають музиканти-виконавці. Головною причиною такого інтересу є переконання у неможливості існування музики поза інтонацією («поза інтонацією лише комбінація звуків») [8, с. 275] та у тому, що лише справжнє інтонування здатне оживити музичний твір у процесі його виконання. В. Медушевский, якого приваблює «змістовна, духовна глибина інтонації» підмічає: «Одразу інтонаційне вчення виступило і в ролі перспективної дослідницької програми, націленої на майбутнє і здатної подолати розриви між термінологією та естетикою, філософією,

психологією музики. З цієї причини сам Б. Асаф'єв і ті, хто йшов за ним, не вичерпали і не могли вичерпати всю програму досліджень. Здатна до саморуху, вона безперестанно виявляє нові напрямки думки, яка стає все досконалішою, багатішою, повнішою» [124, с. 66].

Безперечно, найважливішою фундаментальною працею, присвяченою проблемі інтонування в музиці, є робота Б. Асаф'єва «Музична форма як процес», у якій майже кожне твердження дає підґрунтя для роздумів та подальшої розробки і яка стала відправною точкою для багатьох майбутніх досліджень. Окрім загальновживаних тез «музика перш за все мистецтво інтонації» та «музика мистецтво інтонованого змісту», дуже глибокими вважаються «озвучення *мислимого простору*» та саме поняття «інтонований зміст», у якому криється потужний потенціал для аналізу. Після Б. Асаф'єва до розкриття проблем інтонації та інтонування зверталися М. Арановський [4, 5], Л. Мазель [110, 112], А. Малінковська [118], В. Медушевський [124], В. Москаленко [131, 132, 133], А. Сохор [168, 170] та інші сучасні дослідники.

У домровому виконавстві, яке не так давно стало предметом наукових досліджень, проблеми інтонування майже не знайшли відображення у наукових та методичних розробках. Винятком є вибудовування *власної інтонаційної концепції* В. Івком (в подальшому розробленої учнями), яка, знаходячись у руслі загальномузичних пошуків, вирізняється на тлі інших теорій демонстрацією чіткої дії механізму інтонування у виконавській практиці. Ця концепція характеризується наданням послідовної упорядкованої методики опанування інтонаційною дисципліною не лише як основою художньої майстерності виконавця, а також як окремим видом техніки. Тому вчення В. Івка є універсальним щодо застосування на різних етапах здобуття музичної освіти з метою виховання інтонаційного мислення музиканта-виконавця.

Спроба окреслити коло основних елементів, що складають таку систему, не ставлячи на меті глибокого занурення в численні музикознавчі

інтонаційні теорії з їх визначеннями і поняттями та надання дієвих методів і технічних прийомів з оглядом на домрову специфіку, які сприятимуть успішному впровадженню інтонаційної культури домриста, і є завданням даного підрозділу.

Аналіз проблем інтонування на домрі зумовлений низкою причин як загальномузичних, так і вузькопрофесійних. Серед головних треба назвати такі:

- майже повна відсутність наукового висвітлення питань виконавського інтонування на домрі та методичного забезпечення його практичного втілення на тлі вдосконалення виконавської майстерності на сучасному етапі;

- необхідність розкрити засади інтонаційної концепції, яку склав В. Івко у вигляді теоретико-методологічної системи, направленої на поетапну організацію інтонаційного мислення музиканта-домриста;

- бажання змінити історично сформоване та збережене дотепер подекуди зверхнє ставлення до домри (що близько ста років розвивається за принципами традиційного академічного інструментарію) як «народного» інструмента, у своїй суті розважального, якому недоступні високодуховні почуття;

- новітній погляд на тремолювання – не лише як спосіб подовження звуків, а особливий засіб художньої виразності для виявлення процесу інтонування в домровому виконавстві;

- поглиблення питань артикуляційної дисципліни як визначального аспекту у відтворенні інтонаційних побудов, розкриття ролі обернених інтонаційних сполучень у створенні безперервності розгортання музичного твору.

Характерні для сучасного світу втрата інтересу до класичної музики та значне зниження її цінності як мистецтва, що спонукає людину до співпереживання, зумовлені, насамперед, відсутністю живого інтонування. За словами Н. Харнонкурта: «Музика повинна хвилювати, а не лише

подобатися» [203, с. 6]. Змінити такий стан можна подоланням деякої однобокості у викладанні гри на домрі, спрямованого у першу чергу на навчання техніки виконання, і взяти за основу принципово інший погляд на проблему навчання гри на музичних інструментах, метою якого має стати вивчення музики як специфічної мови спілкування завдяки усвідомленню сутності інтонаційних процесів.

Найбільш вживаними у музикознавчих дослідженнях поняттями є інтонація та інтонування, кожне з яких саме по собі має по декілька значень, а не лише розрізняються між собою. Так, у музичному словнику надане таке поняття інтонації: «Інтонація (від латинської *intono*) – голосно вимовляю. У широкому сенсі: втілення художнього образу в музичних звуках, у вузькому:

1) мелодичний зворот, що має виразне значення: складається зазвичай з двох чи декількох послідовно взятих звуків, які знаходяться у певних інтервальних, ладових та ритмічних взаємовідносинах, як компонент мелодії є одним з важливих засобів створення музичного образу;

2) відтворення музичного звуку або інтервалу при виконанні музики голосом чи на інструменті з нефіксованою висотою звуку; виконання музики є інтонаційно точним (чистим), якщо звук чи інтервал мелодії відтворюється у межах його зони;

3) точність, рівність звучання кожного тону звукоряду музичного інструмента щодо висоти, тембру та гучності» [72, с. 91].

М. Арановський, спираючись на теорію Б. Асаф'єва, розглядає інтонацію в тісному зв'язку з «відношенням» та робить висновок: «цей синтез акустичних і виконавських особливостей і слід називати інтонацією, так як в ній виявлено відношення» [4, с. 83]. Під поняттям же інтонування прийнято розуміти процес, мислево-почуттєву дію, спрямовану на вибудову змістовності форми твору, «процес передачі змісту того, що промовляється» [71, с. 17]. В. Москаленко пропонує під «інтонуванням» розуміти «ту творчу дію, **якість становлення** музичної думки, котра призводить до кристалізації в *інтонацію*», і відзначає, що «інтонування – це сама процесуальність у

«виробництві» музичної думки», а «термін “інтонація” існує виключно як вже втілена в певну звукову конструкцію (форму) думка» [132, с. 50]. Водночас автор попередніх рядків, усвідомлюючи складність та глибину цих понять, задається питанням, «яким чином вони співвідносяться в структурі музично-творчого процесу» і пропонує перетворити «термінологічну дихотомію (розділення на два) на трихотомію (розділення на три)», в результаті якої «одержуємо наступну структуру: інтонаційна модель-інтонування-інтонація» [132, с. 49]. Надзвичайно важливе доповнення, адже у виконавській практиці саме попереднє формування в продукуючій функції слуху змістовних інтонаційних уявлень визначає їх матеріальне втілення у процесі інтонування (просування музичної думки) і створення континуального інтонаційного (змістовного) поля.

Багатовимірність поняття, яка потребує чіткого розмежування у трактуванні різних сторін цих явищ, розглядалась нами в статті «Виконавське інтонування на домрі» [18]. Внаслідок частого використання понять «інтонація» та «інтонування» як синонімів, вкрай важливо їх диференціювати. Треба зауважити, що зробити це доволі не просто. Адже поняття «інтонація» в свою чергу містить велику кількість трактувань. Тлумачення інтонації однобічно лише як точного показника звуковисотності можна вважати дещо вузьким та відносним, тому що чистота ця існує тільки у межах тієї чи іншої системи інтонування звуків. Більш доречно сприймати чистоту інтонації як естетичну категорію як красу, а відображення почуттів – як реакцію на неї.

Якщо ж пригадати здатність багатьох інструментів темперованого (домра, гітара, баян та ін.) або нетемперованого (струнні) строю змінювати висоту взятого тону в той чи інший бік, досягаючи неабиякого за яскравістю художнього ефекту, то цілком можливо в цьому випадку трактувати інтонацію як особливий засіб художньої виразності навіть під час порушення її чистоти та точності. З іншого боку, інтонація є своєрідним мовним символом або символом почуттів, який у стислій формі окреслює безмежну

площину змістовності, зрозумілу музикантові з першого погляду, а за умови її правдивого звукового втілення стає зрозумілою і слухачеві. У більшості робіт, особливо написаних музикантами-виконавцями, робиться наголос на максимальній насиченості кожної інтонації емоціями, тим самим автори ототожнюють ці поняття. Емоції треба сприймати як один із шарів змістовності, до того ж обмежений суб'єктивністю виконавських почуттів як один з важливих засобів втілення «інтонованого змісту». Досить плоска аналогія «інтонаційне – емоційне» є хибною з огляду на те, що емоційно збагачене виконання (суб'єктивне сприйняття), що не насичене істинним інтонуванням, не гарантує втілення живого, правдивого відтворення музичної думки. Примусити працювати механізм інтонування не може навіть гранично емоційна гра. Про можливість зворотнього процесу говорить М. Імханицький: «Одному й тому ж твору за допомогою інтонування можна надати найрізноманітніше емоційне наповнення, часто дуже варіативне» [71, с. 17].

Інтонування треба розуміти як процес заповнення енергією/енергетичною хвилею певного змісту течії музичного звукового потоку, матеріалізація якого відбувається у результаті сполучення різних елементів музичної тканини, та як суттєвий показник/матеріальне виявлення сповненого життя музичного часу. У свою чергу, існування твору як живої «макроінтонації» обумовлене об'єктивним, «агогічним» часом. Тому ми робимо висновок: якщо інтонація – «інтонований зміст», то інтонування – часовий процес його розкриття.

Кількість тлумачень понять «інтонація» та «інтонування» не має меж. Нашим завданням є розглянути окремі складові, на рівні яких можна продемонструвати механізм інтонування. Одним із важливих кроків до опанування технікою інтонування треба вважати детальний розгляд кожного з параметрів (у контексті виражальних можливостей) багатовимірного поняття, яким є інтонування, в певній послідовності, що зумовлене чіткою ієрархічністю складових інтонаційного процесу, затиснутих у відповідні

елементи структури. У першу чергу, предметом зацікавленості може бути відтворення окремо взятого музичного звуку, який можна вважати найдрібнішою виразною ланкою інтонаційної структури (що збігається з одним із визначень музичного словника наведеного вище). Б. Асаф'єв найменшою складовою називає тон та наголошує на обов'язковому «відношенні» між тонами. Є. Назайкінський пропонує систему «звук–тон–нота», яка яскраво демонструє інтонаційні можливості одного з найменших структурних компонентів у різних його проявах [138]. І. Браудо обґрунтовує широкий спектр способів пов'язування та відокремлення, надаючи артикуляційні «мікросхеми», і вживає вислів «усічений мотив» [27].

Звичайно, навіть окремий звук, маючи висоту і певне тембральне забарвлення, може сприйматись то низьким, то високим, то легким, то важким, згущеним, прозорим, грубим, тихим, ніжним тощо. Може бути гострим, оксамитовим. Його можна охарактеризувати, тобто, звук є носієм виразності. А якщо врахувати те, що звук складається з трьох фаз – початку (атаки), продовження, закінчення, то кожна з них може відображати безліч характерів та емоцій. Так, акцентована атака – загострює увагу, спонукає до хвилювання, м'яка – настроює на заспокоєння. Спад у подовженні звуку викликає розслаблення, особливо у випадку тихого закінчення, а збільшення інтенсивності у другій фазі, навпаки, призводить до напруження та очікування. Навіть вимовляння звуку в оточенні пауз – завжди інтонаційне, має певне змістовне забарвлення з огляду на лад, гармонію (за умови їх наявності, або попередньої сформованості) і що найважливіше – певне часове навантаження.

М. Арановський аналізує поняття інтонації і мотиву та вказує на синонімічність або навіть взаємозамінність у їх використанні. Проте невизначеність і різновекторність трактування цих понять проявляється «зі спробами (цілком законними!) співвіднести їх з тими чи іншими видами музичних структур» [5, с. 72].

Співвідносність двох звуків, яка структурно виражається у вигляді інтервалу (у Б. Асаф'єва – інтонація) – базова змістовна конструкція музичного процесу, що заснована на зміні звуковисотності. Виражена певним ритмічним оздобленням, вона утворює ритмо-інтонацію. Співвідносність звуків набуває змістовної акустичної реальності завдяки використанню основних виконавських засобів виразності – артикуляції, динаміки і агогіки. Починаючи зі взаємодії двозвучного поєднання, маємо можливість відтворювати процес інтонування у живому виконанні, а для цього важливо знайти прості, зрозумілі механізми.

Отже, далі ми будемо спиратися на поняття інтонації, яке визначимо таким чином: *співвідносність двох звуків, які знаходяться у певних інтервальних, ладових, ритмічних, артикуляційних взаємовідносинах і набувають виразного значення за умови використання виконавських засобів художньої виразності та змістовної насиченості (інтонуються різноманітними «рівнями змісту») з урахуванням музичного часу.* При цьому «рівні змісту» необхідно розрізняти за емоційними та подієвими показниками. На прикладі такого співвідношення звуків, як найменшої ланки, будемо розглядати механізм інтонування.

Опікуючись проблемою розкриття істинного змісту художнього музичного твору та пошуками таких прийомів, які б дозволили не лише у концертній, але й у повсякденній педагогічній практиці втілювати механізм інтонування, В. Івко надає у своїй роботі «Техніка інструментального інтонування» ясні установки. У чіткому, доступному вигляді надано схему, «зведену... до механізму вимовляння двох звуків, орієнтуючись на наступні єдино можливі (за умови їх варіантності у використанні) параметри: другий тон у співвідношенні з першим може бути виконаним на тому ж динамічному рівні, голосніше або тихіше, зв'язно, роздільно або відокремлено, чи своєчасно, раніше або пізніше» [77, с. 45]. Названі параметри акумулюють центральні засоби художньої виразності – динаміку, артикуляцію, агогіку, які, істотно впливаючи на процес інтонування, вже у своїй суті повинні бути

змістовно насиченими (адже в усіх закладено тонус руху). Так, динамічні нюанси мають нести певну тональність – від збудження, гніву, до розпачу, жалю, туги, відчуття спокою. Те ж саме стосується артикуляції та агогіки, які, як елементи музичного становлення, інтонуються. Отже, будь-яка спроба пов'язати змістовно два звуки повинна базуватись на чіткій слуховій уяві характеру вимовлення, тобто – як? Наступний надзвичайно важливий момент появи другого звуку – це відчуття виконавцем музичного часу, тобто, треба чути – коли? При цьому пошук бажаного звучання диктує технічні засоби, потрібні для реалізації художнього задуму. За аналогією з послідовністю у дії механізму координації між слухом та моторикою, у якому сформовані у слуховій уяві звукові комплекси переносяться на рухи, у координаційному механізмі інтонування завчасно народжені у свідомості змістовні слухо-почуття викликають необхідні для їх втілення в часовому просторі технічні елементи.

Однією з важливих, принципових установок В. Івка у впровадженні власної інтонаційної доктрини є обов'язковий *слуховий контроль* за взаємодією всіх її компонентів (на противагу більшості існуючих шкіл навчання на домрі, що спираються на рухову технологію). Особливо актуальною така установка вважається для домристів. У роботах, де розглядаються проблеми техніки виконання на домрі, автори, як правило, роблять акцент на постановці рук, на м'язових відчуттях та вихованні рухових навичок: «педагогові доводиться формувати в учня найтонші за внутрішніми імпульсами системи рухових прийомів та ігрових навичок, про психологічну природу яких він досить часто має слабке уявлення» [123, с. 45]. Стверджується, що успішне виконання пов'язане «з пошуком і знаходженням найбільш природних рухів та оптимального режиму роботи м'язів та їх відпочинку» [149, с. 61] і що «вивчення музичного твору полягає у запам'ятовуванні в певній послідовності системи рухів» [149, с. 60]. Віддаючи належне руховій сфері, слід визнавати пріоритетними слухові уявлення. Первинні м'язові почуття не в змозі заздалегідь сформувати

потрібну енергетичну хвилю змістовності, це прерогатива продукуючої функції слуху.

В одній з перших робіт В. Івка «Про роль слухових настанов у процесі формування інтонаційної культури виконавця на домрі» наголошується на необхідності з перших кроків навчання розвивати в учня особливий інтонаційний слух, тобто здатність відчувати і передавати змістовну енергію устремлінь від одного звуку до наступного. До речі, однією з причин, яка спонукала автора до занурення у проблеми інтонаційного виховання, стала хибна думка деяких музикантів, що під час гри на інструментах з темперованим строем (до яких відноситься також домра) питання інтонування не потребують такої пильної уваги, як, наприклад, у грі на скрипці. У цьому випадку мова, зазвичай, ведеться про вузьке поняття інтонації (здатності чисто видобувати звуки), яке суттєво відрізняється від процесу інтонування, зосередженого на оживленні простору між звуками.

У фундамент розвитку слуху повинно бути покладено «комплекс вундеркінда» (за К. Мартінсенем). Причому, у центрі свідомості (волі слухової сфери) виконавця має бути не просто бажаний слухом звук, а звук певного енергетично-змістовного забарвлення і відповідна цьому бажанню завчасно почута «точка атаки» як пік гравітаційного поля змісто-почуттів, що заповнюють простір між звуками. Процес виховання слуху повинен бути націленим на його здатність охоплювати горизонтальні та вертикальні компоненти музичної тканини, формуючи своєрідну слухо-інтонаційну культуру. Тобто, мається на увазі не просто музичний слух як «здатність розрізняти висоту музичних звуків та їх відносин», а специфічно налаштований, за словами В. Івка, «специфічно організований слух», завдяки якому музикант завчасно й свідомо уявляє та тонко реагує на процес заповнення структурних побудов змістовними енергіями. Крім того, музикант контролює підбір та застосування необхідних технічних і художніх засобів для їх втілення, тим самим забезпечуючи інтонаційне становлення твору.

Дуже корисним для розвитку гострого інтонаційно-спрямованого слуху, як на початкових етапах навчання, так і на високому професійному рівні, є використання вправ, які пропонує І. Т. Назаров у роботі «Основи музично-виконавської техніки і методи її вдосконалення», яку сам автор називає «Сольфеджіо на інструменті» [139]. Вправи, що містить праця І. Назарова, дають можливість учневі: закріпити навички у відтворенні чистих (звуквисотно точних) інтонацій; засвоїти інтонаційні стрибки (обов'язковим є не тільки націлення на кінцеву точку, а й відчуття напруги у процесі подолання відстані між звуками). Паралельно вирішується суто рухова задача – учень досить природно оволодіває технікою зміни позицій; здійснюється відпрацювання інтонаційно-м'язових відчуттів – координація слуху та моторики, відбувається вивчення інтервалів не тільки за принципом вміщення кількості тонів, а насамперед, впізнавання їх забарвлення та диференціювання за різноманітним інтонаційним навантаженням.

Особливу увагу треба звернути на наполягання автора вищезазначеної роботи на принциповому вимкненні зору, тим самим, концентруючись на слухо-інтонаційних уявленнях та контролі за тим, чи відповідають вони реально відтвореним звуковим картинам. З цього приводу Б. Асаф'єв відмічав: «Людський слух як наслідок складного суспільного процесу (тут мова йде не про фізіологічний тільки орган) поступався зорові...» [8, с. 237]. Безсумнівно, такі заняття, окрім очевидної користі, позбавляють процес навчання рутинності та одноманітності. У процесі навчання можна ускладнювати завдання, додаючи до таких вправ динамічні нюанси, різні штрихи (суть виявлення артикуляції).

Говорячи про опанування техніки інтонування, не можна залишити поза увагою *артикуляцію*, яка є фундаментом інтонаційної техніки, головним засобом виявлення інтонаційної змістовності, виразності та впізнавання інтонації. Сутність артикуляції міститься у зв'язаності та відокремленні тонів мелодичної лінії з опорою на вокальну природу музики з обов'язковою наявністю дихання. Ступінь у використанні цих двох параметрів відчутно

впливає на різні характери інтерпретацій музичних творів. Виразність же вимовляння будь-якої інтонації (на рівні двох звуків) не лише залежить від застосування різних ступенів зв'язності або відокремленості звуків, а, перш за все, зумовлюється певним розташуванням їх у часовому полі. Виховання артикуляційної техніки як основи культури мовлення, засвоєння головних артикуляційних схем-формул, що дозволяють впізнавати ту чи іншу інтонацію, має бути обов'язковим поряд з вивченням нотних знаків. Будь-який звук мелодії може знаходитись з попереднім та наступним звуками у хореїчній або ямбічній співвіднесеності, з притаманними їм принципами вимовляння (легато, нон легато). Вивчення і дотримання законів вимовляння інтонаційних сполучень – одна з найважливіших умов формування артикуляційної дисципліни.

Сучасне музикознавство звертає ретельну увагу на питання артикуляції. Існує велика кількість досліджень різних сторін артикуляційних процесів, серед яких – характер і техніка вимовляння тих чи інших артикуляційних сполучень, роль артикуляції у втіленні інтонаційного змісту на мікро- та макрорівнях. Відомий музикознавець М. Харлап у роботі «Тактова система музичної ритміки» розглядає ритмічну та метричну сторону артикуляційних побудов [202]. Взаємодія «незалежного музичного часу» та інтонації, формування «континуальності» музичного простору на основі точного вимовляння «синтаксичних структур» – головна проблематика досліджень відомого піаніста і теоретика М. Аркадьєва [6]. Відповіді на деякі артикуляційні питання в народно-інструментальному виконавстві у нових ракурсах намагається знайти М. Імханицький [71].

Серед робіт українських науковців треба назвати книгу «Теорія музичної артикуляції» О. В. Сокола, в якій артикуляція розглядається як загальномузичне явище і здійснюється спроба скласти «теорію музичного вимовлення у “широкому сенсі”» [168]. У книзі «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)» М. А. Давидов називає основні структурні елементи

артикуляційного вимовляння та ототожнює їх із формулами мікроструктурного інтонування [54]. Дві важливі функції артикуляції виділяє Н. Костенко: «Артикуляція – це комплекс прийомів звуковидобування (принцип мислення та засіб інтонування), кожний з яких має дві функції: технічну (власне процес видобування звуку) та художньо-виразну (в сучасній термінології – семантичну)» [95. с. 131].

Натомість Л. Баренбойм помітив, що багато хто шукає «певну функцію» артикуляції, «тоді як її логічні та виразові функції різноманітні» [10, с. 311]. Вважаємо за потрібне виділити важливість окремої сторони артикуляції, її роз'єднувальної функції. Так, артикуляція – нім. *Articulation*, від лат. *Articulo* – розчленовую. Завдання ж виконавця, артикуляційно розчленовуючи музичну мову (виявляючи її істинну виразність), створювати інтонаційно-нерозривну музичну матерію.

У згаданій вище роботі В. Івка «Техніка інструментального інтонування» знаходимо чітку характеристику параметрів виконання основних двозвучних артикуляційних зворотів («осередку змісту» за В. Івком) – ямба і хорєя – та вимоги для здобуття ними інтонаційного звукового оформлення, тому вважаємо за потрібне детальніше зупинитися на окремих проблемах інтонування, вимовляння та психологічного усвідомлення обернених артикуляційних сполучень, які є недостатньо висвітлені у музикознавстві. Винятком, безумовно, можна вважати найвідомішу роботу І. Браудо «Артикуляція», в якій автор наводить параметри обернених співвідношень [27]. Також відбуваються спроби деяких науковців розглянути способи виконання синкопи (оберненого хорєя), переважно у метричному аспекті, ігноруючи таке явище, як обернений ямб. Що стосується подібних досліджень у галузі домрового виконавства, то вони майже відсутні. Передусім, можна назвати одну з робіт автора цього дослідження «Проблеми вимови обернених артикуляційних сполучень на домрі» (додаток Б).

Серед праць, тематика яких зосереджена на суто артикуляційній технології домриста, можна назвати статтю Т. Вольської «Артикуляція на домрі» [37] та підрозділ дисертації Т. Литвинець, головні тези якого декларують основні методи формування артикуляційної дисципліни музиканта-домриста, сформульовані В. Івком в результаті багаторічної наукової, виконавської і педагогічної діяльності [105]. Н. Костенко у дисертаційному дослідженні розглядає окремі функції артикуляції та їх роль у формуванні такого художнього явища як «поетика домри» [96].

На думку В. Івка, становлення артикуляційної дисципліни учня з перших кроків навчання є чи не найважливішою проблемою педагогіки, яка ускладнюється взаємозалежністю артикуляції і музичного часу. Тому розкриття механізму відтворення обернених артикуляційних побудов, закономірності їх інтонування в залежності від часу, в якому вони знаходяться та особливості видобування основних видів обернених співвідношень на домрі, є досить цікавими.

Говорячи про використання, усвідомлення і виконання обернених сполучень треба нагадати параметри видобування прямих сполучень на прикладі двох звуків. Для ямба характерне вимовляння першого звуку у співвідносності до другого: тихіше, скорочено, метрично слабше і завжди окремо. У хореїчній співвідносності перший звук завжди голосніший, триваліший, метрично впевненіший ніж другий, звуки поєднуються лігою.

На домрі надані артикуляційні звороти виконуються як тремоло, так і ударами. При виконанні на тремоло першого звуку хореїчного сполучення найчастіше застосовується ритмоформула у вигляді триолі, рідше – квінтолі. Для оберненого ямба властиве поєднання лігою двох звуків, перший з яких динамічно більш вагомий, триваліший, а другий – згасаючий і скорочений. Обернений хорей вирізняє відсутність ліги, стакатований і тихіший перший звук, витриманий і голосніший другий. При детальному порівнянні прямого ямба і оберненого хорей, а також прямого хорей і оберненого ямба з'ясовується, що пари набувають однакових рис. Однак з'являється дещо, що

робить принципово різними сутність цих співвідношень. Час, у якому виникають обернені сполучення, ставить у неприборкану опозицію метричну гравітацію і логіку інтонаційних тяжінь. О. Сокіл вважає, що «в результаті накладення хореїчних артикуляційних опозицій на ямбічну структуру мотиву і навпаки, виникає антиопорність. Фактично ми тут маємо справу з проявом артикуляційної поліритмії» [168, с. 125].

Поява у музичній тканині обернених інтонаційно-артикуляційних сполучень потребує не лише застосування чисто технічних параметрів, характерних для їх вимовляння, а й, насамперед, неймовірних зусиль у подоланні в свідомості сформованої інерційності попереднього руху та метричної періодичності за рахунок сприйняття інтонації у незалежному часовому полі.

Незважаючи на те, що синкопа, яка є оберненим хореєм, більш дослідженим явищем, вона все ж потребує детального аналізу принципів та закономірностей вимовляння. Заслужовують на увагу три правила виконання синкопи, які пропонує відомий російський піаніст та музикознавець М. Аркадьєв: «Будь-яка синкопа, на будь-якому ритмічному рівні, в будь-якому голосі завжди виконується:

- з невеликим акцентом в момент взяття;
- як правило, дуже рідко, з мікроцезурою перед нею, і найголовніше:
- “чути” синкопу необхідно не стільки у момент взяття, скільки у наступний за ним момент метричної опори». Це “чуття” синкопи у наступний момент визначається вмінням піаніста сприймати так звану “другу хвилю” звуку. Піаніст повинен пам’ятати при цьому: те, що чує він, те буде чути і аудиторія» [7, с. 12].

Ми узагальнили сформовані В. Івком у результаті педагогічної діяльності та відображені у лекціях з теорії виконавства наступні принципи виконання синкопи, які з деякими відмінностями перегукуються з вимогами запропонованими М. Аркадьєвим:

1. «Синкопа, що представляє собою часове затримання, завжди спрямована до розв'язання, не може починатися з акцентованої атаки. У цих випадках варто говорити про застосування нюансу *sf*, який передбачає збільшення напруги протягом всієї часової тривалості звуку (згадаємо про бетховенські *sf*). Акцент навіть у графічному зображенні становить нюанс який супроводжується дімінуендо.

2. Синкопі завжди передуює цезура. Звук перед синкопою стакується, тобто скорочується на певний – навіть ледве помітний – час, зумовлений почуттям міри виконавця.

3. Неприпустима у всіх випадках ліга між коротким і більш тривалими звуками» [20, с. 199].

Треба зазначити, що під час виконання синкопи перед виконавцем постає ряд проблем. Найпоширеніша помилка – це бажання зробити опору в середині другого звуку, тим самим викривляючи саму сутність синкопи як руйнівника метро-ритмічного устою. Принципово важливим є здатність виконавця подолати потребу такого акцентування і, навпаки, розвинути звук, створивши ефект спрямування та очікування засобами, доступними певним інструментам. Наприклад, на домрі напруження другого звуку досягається завдяки тремоло і зміні його інтенсивності. У випадку виконання звуку ударом, зростання звучності можливе в результаті посиленої роботи слуху виконавця. Якщо виконавець відчуватиме напруження і динаміку звучання, її почує і слухач. За таким принципом повинна виконуватись синкопа і на інструментах, які об'єктивно не здатні збільшувати силу звучання на одному звуці, наприклад, на фортепіано або гітарі.

Використання і виконання обернених ямбічних сполучень – менш досліджена частина артикуляційної теорії. У практиці виконання синкопа, в основі якої лежить ямбічна формула-структура, опановується виконавцями різних рівнів значно ефективніше. Втілення характеру вимовляння оберненого ямбу є складним з декількох причин:

– фаза згасання імпульсу приходить на метрично важкий час і проковує виконавця до акцентування другого звуку;

– перший звук сполучення у структурі метру знаходиться у зоні метричної гравітації до другого (метрично важкого), інтонаційно ж він більш значимий і заслуговує на динамічне виділення і подовження – тобто має місце конфлікт метру і інтонації.

Варто вказати, що успішному втіленню оберненого ямба сприяє стакатування звуку, що стоїть попереду сполучення, яке надає необхідний імпульс для атаки оберненого ямба. Необхідно також зазначити надзвичайну складність технічного втілення обернених ямбічних співвідношень, яка полягає у вмінні відчувати слухом необхідність зменшити звучність на фазі згасання імпульсу і подолати інерційний рух руки в момент закінчення другого звуку, що знаходиться на метрично важчій долі. Як правило, другий звук виконується ударом вгору, при цьому доцільно використати пронаційний рух для більш природнього його пом'якшення і затухання. Надзвичайно складним для втілення вважається виконання комплексу з обернених ямбічних інтонацій, особливо в момент повернення до звичної часової гравітації. Накопичення вивільненого часу за рахунок скорочення других звуків у послідовності обернених зворотів проковує до завчасного приходу в зону метричної опори. Запобігти цьому можливо, компенсуючи збережений час перед наступною важкою долею.

Підсумовуючи викладене, формулюємо ряд *принципових настанов* у виконанні обернених ямбічних утворень:

– обов'язкове стакатування попереднього щодо сполучення звуку, для утворення активного імпульсу на першому звуці (наявність мікроцезури перед зворотом);

– гостра (акцентована, тверда) атака першого звуку;

– скорочення, затухання другого звуку, уникання його опорності для подолання метричної інерції;

– усвідомлення необхідності компенсувати час, утворений за рахунок зменшення тривалості другого звуку.

Говорячи про артикуляцію як важливий чинник відтворення процесу інтонування, проаналізуємо способи її виявлення на домрі – штрихи. Виділимо один з основних, специфічних, вживаних в грі на домрі – *тремоло*. Треба сказати, що тремоло вміщує в собі різні функції: прийом гри, засіб видобування звуку, засіб подовження звуку, які є загальноновживаними (М. Імханицький дуже детально розглядає відмінності у термінах «прийом», «засіб», «штрих») [71]. Цікавий ракурс у погляді на тремоло та його вплив на сприймання домри слухачем пропонує В. Івко (деякі напрями цієї проблематики нами викладено у тезах та розглянуто у статтях [18, 20, 21]). Вивчаючи історією виникнення та побутування домри у різні епохи, музикант проводить досить незвичну паралель між періодичним зникненням домри (навіть знищенням) та тремолоюванням як основним засобом гри. У цьому розділі загостримо увагу на трьох найважливіших аспектах: інтенсивності тремолоювання, вмінні її змінювати, використанні різних видів штрихів нон легато.

За визначенням Музичного енциклопедичного словника, «тремоло – з італійської перекладається як «тремтливий»; це багатократне швидке повторювання одного звуку, інтервалу, акорду, а також чергування двох звуків, розташованих на відстані не менше малої терції» [184, с. 274]. Тремоло виконується на фортепіано, струнних, духових та ударних інструментах, на баяні, бандурі, балалайці та гітарі, а також в оркестрі. У сольних інструментів тремоло служить для вираження специфічних станів людського духу. На скрипці у високому регістрі при нюансі піанісимо відтворюється звучність фантастична, світла, мерехтлива, а у низькому – приглушена, таємнича, подекуди зловісна. Нюанс форте відображає звучність незвичайно збуджену, схвильовану тривожну. Тремоло в середньому регістрі на скрипці практично не використовується за винятком тих випадків, коли партію рояльного соло треба підтримати заповненням

гармонії. На фортепіано тремоло використовується у басу – для подовження басового голосу, підкреслення остинатного басу, у випадках значного динамічного зростання. Тремоло – *frullato* у флейти можна віднести до спеціальних ефектів, що надають музиці чарівний фантастичний колорит. Оригінальна, особливо барвиста звучність відтворюється меховим тремоло у баяністів, яке має декілька видів. Завжди інтригуюче та несподівано звучить тремоло на бандурі та гітарі. Окрім звичайного тремоловання без застосування медіатора, особливим видом тремоло, запозиченим у гітаристів, поповнили свій технічний арсенал виконавці на балалайці. У симфонічному оркестрі тремоло виконує функцію специфічного засобу художньої виразності. Звучання оркестрового тремоло має невичерпну множинність різноманітних відтінків, характеризує прояв неординарних душевних станів, відображає неповторний мальовничий колорит.

Як відмічає В. Івко, усі наведені вище приклади використання тремоло дозволяють трактувати характер його звучання як *незвичний*. Музикант наголошує, що тремоло як загальномузичний засіб художньої виразності служить для відображення граничних проявів і станів людської душі, таких, як тривога, чекання тощо. На домрі ж тремоло служить для передачі усіх елементів, закладених у музиці, у тому числі для проявів найтонших нюансів емоційних переживань, що подекуди сприймається слухачем неадекватно, більше того, викликає дискомфорт, зумовлений підсвідомим відчуттям протиріччя між «високим» в образній сфері та «низьким» у засобі її відтворення чи передчуттям конфлікту змістовної та формотворчої сторін єдиного художнього процесу. Зрозуміти джерело цього дискомфорту стає можливим у процесі розгляду акустичних закономірностей тремоло. О. Олійник у своїй дисертації обговорює деякі з них [148]. Не занурюючись у надто складні аспекти цієї проблематики скажемо лише, що різна швидкість тремоловання сприймається по-різному. Найбільш природне враження викликає швидкість тремоловання між 10–16 імпульсами в секунду. За характером дії, нагадуючи скрипкове вібрато, тремоло сприймається як

природне явище, що не перешкоджає сприйманню головної музичної думки. У слухацькому сприйнятті тремоло значну роль відіграє фактор часу – у визначений момент рівномірне тремолювання раптом стає нав'язливим та дратівливим. Таке нав'язливе тремоло виникає як підсвідома реакція на однакову частоту пульсації, на її монотонність.

На жаль, у своїй виконавській практиці домристи, не замислюючись над цим, використовують рівномірне тремоло, часто не враховуючи, що в їх арсеналі знаходиться особливий засіб художньої виразності. За словами В. Івка, засіб, який допомагає уникнути негативного сприйняття тремоло і сприяє здатності змінювати його частоту у процесі викладення музичної думки, це – *інтенсивність* тремолювання. Рівень частоти тремолювання має бути різним для кожного конкретного твору, фрази, сполучення, в залежності від художнього змісту твору. Інтенсивність тремолювання нагадує людське дихання: чим вища швидкість тремолювання – тим схвильованіше, напруженіше звучання, чим рідші удари в тремоло – тим воно спокійніше. Зміна інтенсивності тремолювання дозволяє досягти найтонших нюансів у передачі найбільш виразних відтінків емоційного стану. Як зазначає М. Хитрін, «саме змінність частоти вносить у звучання тремоло живе дихання, підсилюючи виразність кантилени. А те, що при цьому порушується суворе метрономічність темпу, оцінюється слухачем як прояв агогіки, благотворно впливаючої на тонус мелодії» [204, с. 44]. Володіння цим прийомом як одним з найскладніших елементів техніки правої руки домриста, потребує, окрім довготривалих затрат енергії і фізичних сил, насамперед максимального напруження слухових здібностей. Специфічність розвитку музичного слуху домристів пов'язана з необхідністю виховання здібності чути організацію складових тремоло – швидких і ритмічно дуже складних послідовностей. Мова у цьому випадку не йде про навмисну ритмізацію тремолювання за бінарним принципом, а тим більш про необхідність утримувати в свідомості певним чином ритмізовані структури на всьому протягом всього тремолювання. Під поняттям «чути» треба

розуміти зумовлення рухів правої руки слуховим уявленням, сформованим у процесі вивчення музичного твору, іншими словами – продукуючою функцією слуху.

Майже усі школи гри на домрі в якості початкових вправ для опанування прийому тремоло пропонують спиратись на ритмічну формулу у вигляді чотирьох звуків. Це можна пояснити легкістю сприйняття музикантами саме бінарних ритмічних побудов, і є цілком припустимим на початковому етапі. Не слід, однак, цим обмежуватись. Непарні побудови (тріолі, секстолі) більшою мірою сприяють створенню плавного співучого звуку, але важкість їх усвідомлення вимагає додаткового напруження слуху. Автор статті «Теорія тремоло» бачить складності у тому що триольні імпульси «швидкоплинні за своєю тривалістю, а тому в маніпулюванні ними треба бути постійно зібраними та надзвичайно уважними» [204, с. 46].

Розповсюджена ритмічна формула виконання двох звуків, що знаходяться у хореїчному співвідношенні, застосовується у вигляді триолі (рідше в іншій модифікації) на першому звукові. Складність освоєння цієї формули домристом полягає у необхідності адекватно уявити непарне ритмічне угруповання та у виконанні його без акценту на третьому звуці триолі. Паралельно з цим, домрист повинен ясно усвідомлювати поліритмічні сполучення у їх часовій послідовності, тому що нерідко триоль наведеної формули у тексті музичного твору оздоблена дуольним малюнком. Розглянуту ритмічну формулу, що припускає невимушене поліритмічне мислення, треба вважати основою для виконання на домрі різноманітних непарних угруповань.

Однією з причин негативного сприйняття слухачем тремоло є хибна думка багатьох домристів, що втілення на домрі музики кантиленного характеру можливе тільки за рахунок виконання легато надзвичайно великих мелодичних утворень. В. Івко говорить про «асоціювання інструментального легато зі співом на одному звуці двох різних тонів або з розспівом деяких специфічних побудов, враховуючи межі дихання ... Необхідність значного

обмеження в інструментальному виконавстві сфери епізодів, які варто передавати за допомогою безперервного легато...» [77, с. 46].

У зв'язку з цим треба зазначити, що основою артикуляційної техніки домриста є опанування усіх видів тремольованих та нетремольованих штрихів, а у першу чергу – тремольованих штрихів нон легато та техніки вимовляння тих чи інших інтонаційних сполучень. Надаючи визначення тремоло як «специфічного виконавського прийому», що застосовується домристами для гри «штрихом легато», Т. Литвінець припускається неточності, адже тільки цією функцією названий прийом не обмежується [105]. Викликає увагу ствердження О. Олійника, який, говорячи про різні типи домрового тремоло, в якості прикладів наводить поняття, яке дійсно існує в техніці домристів. Автор згадує «безперервне тремольовання» (позначається лігою), яке повинно створювати ефект «плавного, співучого звуку» [148, с. 117]. Проте домристам не слід плутати легатність виконання з особливим прийомом. Нескінченне легато може спотворити виразність музичної думки, тому запобіжником її тривалості має бути необхідність брати дихання, а термін «безперервне тремоло» доцільно вживати у контексті використання особового засобу виразності «портато».

Звук, що тремольується, має початок, продовження та закінчення. Розмаїття характеристик неоднакових звуків передбачає, насамперед, певний вид атаки. Тремоло може починатись м'якою, твердою та акцентованою атакою, у тому числі при безперервному тремольованні (портато). Подовження та закінчення звуку залежить від інтенсивності тремольовання, вміння виконавця «вести» звук. За допомогою зміни інтенсивності тремольовання формуються фізичні властивості звуку, його подовження та локалізація. Важливо пам'ятати про те, що модифікації частоти тремольовання в середині звуку, які разом з філіровкою (використання останньої повинно чітко підпорядковуватись акустичним закономірностям та властивостям звуку) відтворюють неповторний музичний ефект, можуть базуватись тільки на ясному внутрішньому уявленні. Використання

інтенсивності тремолювання здебільшого так чи інакше пов'язане з динамікою, а у деяких випадках виконує її функції. Так, динамічна шкала домри у верхньому регістрі дещо обмежена, але коли динаміка досягає межової звучності, з'являється можливість добитись більш напруженого звучання за рахунок збільшення швидкості тремолювання. Так, О. Олійник вказує на роль динаміки у відтворенні необхідної інтенсивності тремолювання (влучно називає тремоло «своєрідною динамічною вібрацією звуку») [148]. Лише додамо, що динамікою цей процес не обмежується. Велика кількість чинників може впливати на необхідність змінювати інтенсивність тремолювання, серед них: темп, регістр, у якому видобувається звук, струна, що задіяна, і, насамперед, передчуття необхідного характеру.

Треба зазначити, що використання інтенсивності тремолювання як засобу технічного втілення механізму філіровки звука та міра в застосуванні, суттєво впливає на якісну сторону виконання, пов'язану з естетикою сприйняття художніх образів, відображених за допомогою тремоло. Різке прискорення швидкості тремолювання вкупі зі зростанням динамічного напруження, наступне неконтрольоване згасання та уповільнення частоти імпульсів, призводить до негативного сприйняття тремоло, що за характером нагадує завивання.

В якості основи виконання кантилени на домрі тремолювання слід розглядати як засіб реалізації внутрішніх інтонаційних сполучень через механізм інтонування, який акумулює взаємопов'язані засоби художньої виразності: динаміку, артикуляцію, агогіку на тлі об'єктивно існуючого часу. Підсумовуючи сказане про тремоло на домрі, варто виділити три важливих аспекти: розуміння тремоло як особливого засобу художньої виразності (для вираження усіх проявів почуттів та будь-якого змісту), необхідність опанування техніки зміни інтенсивності тремолювання, володіння всіма видами тремольованих штрихів нон легато.

Використання потужного арсеналу виконавської техніки домриста та майстерне володіння зазначеними вище її складовими – артикуляційною,

динамічною та агогічною дисциплінами – дають змогу оволодіти технікою інтонування на рівні двох звуків.

Звичайно, справжній процес інтонування не обмежується накопиченням двозвучних побудов, але, поєднуючись у більш складні послідовності – мотиви, мотивні комплекси, побудови на рівні надтактів тощо, взаємини між звуками зберігають зв'язок, що має у основі характер вимовляння хореїчних та ямбічних сполучень. Такий характер змінюється в залежності від часу, на якому знаходиться те чи інше сполучення, та від драматургічної логіки музичного твору. Розуміння та виконання музичної думки на рівні метрів вищого порядку припускає трактування її структурного викладення за дією тих самих взаємин, що характеризують хореїчне і ямбічне співвідношення. Артикуляційні показники такого співвідношення, у свою чергу, повинні утворювати відчуття синкопування структури як рушійної сили перетворення дискретних побудов у рухливий континуальний музичний потік.

У основі більших за розміром структурних побудов, так званих звукових комплексів-мотивів, завжди лежить дія закономірностей, яким підкорюються двозначні співвідношення, за умови зберігання їх певної метричної ваги. Об'єднання мотивних комплексів, що виходять за межі тактів, слід розглядати як інтонаційні побудови на рівні надтактів (такі структурні поєднання Л. Мазель називає «двотактними мотивами»). Накопичення великої кількості інтонаційних мікрочастинок, що об'єднуються у цілі інтонаційні розділи, підкорюючись дії музичного часу, створюють інтонаційно-енергетичний потік, тим самим виходячи на рівень макроінтонації – форми в цілому.

Наступною надзвичайно важливою умовою для втілення інтонаційної концепції та, без перебільшення, надскладним завданням є виховання відчуття «незалежного» музичного часу, у просторі якого матеріалізуються інтонації в процесі виконання музичного твору. Поняття *музичного часу* – найважливіша проблема, якою опікується В. Івко і яка охоплює всі аспекти

його теорії. З'ясувати сутність авторського розуміння цього поняття можна зі статті «Час у аспекті концепції “музично-виконавське право”» [74]. На перший погляд, викликає здивування назва статті, у якій використовується словосполучення «музично-виконавське право» як дефініція художнього процесу, яким є музичне мистецтво. Але таке трактування – не данина красномовності, а стійке переконання, що всі процеси у музиці повинні відбуватись на основі розпізнання та виконання об'єктивних законів. Порушення їх призводить до викривленого відтворення, а подекуди і повного руйнування істинної архітектектоніки та сутності музичного твору. В. Івко говорить про «неможливість забезпечити наближення до ідеалу без єдиних об'єднувальних начал, які адекватно трактуються автором і виконавцем» [74, с. 12].

Музичний час, згідно теорії В. Івко, є матеріальним втіленням інтонування твору й умовою його існування. Як і М. Аркадьєв, В. Івко розуміє час у художньому творі як живий творчий феномен, як синонім музичного становлення, використовуючи для його характеристики поняття «енергії», «гравітації». Він порівнює рух музичного часу з рухом небесного тіла по еліптичній орбіті, проводить аналогію між стисканням-розширенням часу у музичному творі та гравітаційними космічними явищами. Природність такого розуміння музичного часу зумовлює необхідність найперше розвивати у виконавця внутрішній слух, здатний відчувати плин часу, який не підлягає акустично-звуковому оформленню, однак утворює фундамент розгортання цілісного музичного процесу.

«В. Івко заперечує доктрину Г. Рімана, засновану на принципі ямбізму: в квадратних структурах парні такти важкі, непарні – легкі. В. Івко вважає, що саме непарні такти є більш важкими у порівнянні з парними» [20, с. 200]. Аргументуючи свою позицію стосовно хореїчної підпорядкованості у над-тактах, він пише про «неминучість попередження звучної частини музики як живого організму, що зароджується у часі, певною часовою зоною, необхідною для взяття дихання, відчутною як музика та асоціативно

уподібненою вдику немовляти перед першим криком» [74, с. 13]. Таке розуміння метричної організації форми не тільки дозволяє долати дискретність структурних побудов, але й призводить до формування надскладного «поліфонічного» типу мислення музиканта-виконавця, з урахуванням «узгоджених інтонаційно-метричних конструкцій і конфліктності автономного їх існування» [74, с. 13]. Ці твердження перегукуються з поглядами Л. Мазеля: «...Набагато складнішою є ситуація у потактних змінах гармонії. Більшість теоретиків вважають в цьому випадку важкими парні такти, тобто вбачають ямб. Такою є позиція Рімана, Праута, Катуара, Цукермана, Холопова, Холопової. Раніше цієї позиції дотримувався і я ... Ямбічна трактовка якраз і акцентує в розглянутих випадках розчленованість музичної тканини. Але сучасне теоретичне музикознавство все частіше підкреслює безперервність течії музичної думки. З цієї точки зору переважною є трактовка хореїчна» [111, с. 137].

Погоджуючись з пріоритетністю хореїчної трактовки, все ж таки вважаємо за потрібне уточнити, що в цьому випадку мову треба вести про використання ще й обернених співвідношень, а саме оберненого ямбу. Параметри відтворення такого типу артикуляційного співвідношення, хоч і збігаються з хореєм, але принципово змінюються, залежно від іншого часового розташування, тому більш точно відповідають утворенню нерозривного мислення. У процесі об'єднання тактів у масштабні побудови, важкі такти в середині такого угруповання нівелюються за аналогією до такого ж нівелювання важкої долі в оберненому ямбі. Тобто часова зона, що передує опорному важкому тактові, стискається. У результаті можемо споглядати своєрідне синкопування на рівні надтактів, яке Л. Мазель називає «синкопа вищого порядку» і яке умовно пропонуємо визначити як «обернений ямб вищого порядку». Тож, проєкція винайдених артикуляційних закономірностей, пов'язаних з агогічно мінливим музичним часом на композиційний рівень, розкриває безмежне поле можливостей для створення безперервного енергетичного потоку, закладеного між звуками.

Вважаємо за необхідне розглянути механізм дії такого роду проєкцій на основі важливого відкриття в домровій теорії, про яке читаємо в статті автора цього дослідження: «Новаторським здобутком інтонаційної теорії В. Івка є сформульовані ним “рівні інтонаційного мислення” музиканта-виконавця. Їх обґрунтування можна вважати справжнім проривом у методичному оснащенні педагога, який дає підстави впроваджувати інтонаційну теорію від початкового етапу навчання гри на інструменті до виховання виконавця-професіонала найвищого рівня» [20. с. 200]. В. Івко виділяє три *рівня інтонаційного мислення*, які він умовно називає «наївним», «метричним» та «поліфонічним».

Перш ніж розглянути їх з огляду на поєднання тактових структур на рівні надтактів, треба пояснити природу запропонованих музикантом назв. Інструментальне виконавство певною мірою характеризує асоціативність у розкритті тих чи інших музичних явищ. Саме тому в педагогічній практиці цілком виправданими є використання умовних понять для посилення методичного ефекту. Водночас, за словами М. Арановського, в теоретичних науках дуже часто вживаються терміни, які стосуються різних наукових теорій і мають різне походження, різний статус. М. Арановський пояснює це парадоксальністю підходу, який є типовим для музикознавчої науки. Він вказує, що «ми маємо справу не із системою понять, а з колом індивідуалізованих метафор. Звідси та варіабельність змісту загальновідомих термінів, яка простежується протягом багатьох десятиліть. Коли ж ми все-таки наважуємось вивести подібні поняття на рівень теоретичних абстракцій, з'ясовується хиткість їх стану в науково-понятійному апараті, неуточненість змісту і меж застосування» [5, с. 72]. Тому в практичному обігу доцільним вважається використання понять, які вже підтвердили свою ефективність. Але спробуємо узагальнити вказані В. Івком умовні назви до єдиної категоріальної системи. «Наївний» рівень, як вже зазначалось, вказує на відчуття, є основним вихідним пунктом, своєрідною тезою; «метричний» апелює до логіки, тому як антитеза суперечить першому; а «поліфонічний»

виявляє багат шаровість у розумінні інтонаційного процесу, відтак як сполучення та спільна дія попередніх відображує цілісність процесу, синтез його частин. У цьому випадку можемо визначити три рівні як – первинно-чуттєвий, раціональний, синтезований. Якщо ж за основу взяти «метричний» рівень, тоді доречним буде такий розподіл: «мелодико-акцентний» або «мотивно-акцентний», «метричний» та «об’ємний». «Мотивно-акцентний» відзеркалює опорність різних структурних елементів мотиву (звук висотність, ритмічна сторона, змістовність) незалежно від метру та носить суб’єктивний характер сприйняття структури музичної тканини. «Метричний» підкорюється заданій періодичності метру, а то ж є об’єктивним фактором. «Об’ємний» сполучає перші два за рахунок дії незалежного музичного часу, створюючи тривимірний процес інтонування твору як форми та художньо-змістовного явища.

Для пояснення терміна «інтонаційне мислення» скористуємось визначенням В. Москаленка, який констатує, що «музичне мислення – це оперування інтонаційними моделями, яке призначене для вирішення певного творчого завдання» та зумовлює таке трактування «практичною метою, а саме “роботою” поняття в процесі створення і досягнення виражально-сміслового наповнення музичного твору» [132, с. 51]. На основі вказаного, «інтонаційне мислення» необхідно розуміти як спосіб «мислення музикою» в процесі вибудовування інтонаційної форми музичного твору, а «рівні інтонаційного мислення» – типи «інтонаційного мислення», формування яких направлене на реалізацію певних творчих завдань – відображення процесу інтонування (просування музичної думки) і створення континуального інтонаційного (змістовного) поля. У цьому контексті розглянемо сутність кожного з рівнів.

Перший рівень інтонаційного мислення пов’язаний з первинно-чуттєвим поглядом на музичний твір і зумовлений потребою музиканта виділяти важливі інтонаційні звороти в мелодії (наприклад, більш тривалі або більш високі звуки), незважаючи на їх положення стосовно метру. Тому

вважаємо за потрібне назвати цей рівень інтонаційного мислення *мотивно-акцентним*. Такий рівень В. Івко називає «наївним», але одразу треба пояснити, що таке означення не обов'язково свідчить про початковий рівень виконання. Серед музикантів-професіоналів часто трапляється такий тип мислення. Його природа вказує на первинність відчуттів, якими керується виконавець у процесі відтворення музичної думки. Користуючись термінологією В. Москаленка, маємо справу з «семантичним» різновидом музично-інтонаційної моделі, який «втілює первинну функцію музичної інтонації, а саме – безпосереднього носія художньої емоції» [132, с. 53]. Так, хоча має місце виразне виконання, подекуди отримуємо викривлене уявлення про побудову мелодії. В. Івко вважає, що таке інтонування найчастіше є емоційним та безпосереднім, пов'язаним з «частими неусвідомленими переносами тактової риси відповідно до місцезнаходження опорних або кульмінаційних зон» [77, с. 46].

Нотний приклад 2. 1

О. Некрасов "Елегія", тт. 2-5.



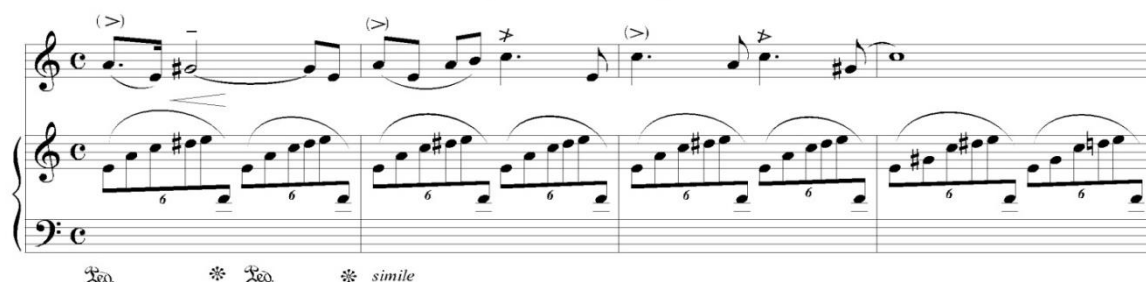
В «Елегії» О. Некрасова (тт. 2–5) виконання мелодичного звороту з двох перших звуків теми, який починається на першій долі, зазвичай сприймається виконавцем як затакт до звуку *соль дієз* на другій долі, більш тривалої. Закладене тяжіння до другої долі першого такту в наступному переміщується до третьої, коли енергія чотиризвучного мотиву другого такту спрямовується до звуку *до*, викладеного у вигляді чверті з крапкою. Виразне підкреслення ноти *соль*, пов'язане з напруженням гармонічного звуку домінантової групи, якому передують пунктирний ритм, а опора на ноті *до* відбувається за рахунок її більшої тривалості та узгодженості тонічної

функції. Такий розподіл музичної тканини підсилює її дискретність, а також перетворює чотиридольний метр на дводольний, змінюючи розмір, вказаний автором. Зазначені зупинки на вказаних долях обидвох тактів досягаються збільшенням часу перед їх взяттям, що, з одного боку, посилює виразовий ефект, але при цьому, змінюючи метр та спрощуючи мелодико-гармонійні зв'язки, повністю трансформує істинний задум композитора. У системі надтактів використання цього типу мислення буде майже завжди пов'язане з ямбічним трактуванням, коли вказані змістовні зупинки або акценти припадають на парні такти.

Другий рівень інтонаційного мислення В. Івко називає *метричним*, бо в основі цього рівня лежить жорстке підпорядкування метричній пульсації. В. Івко пише: «Музикант підпорядковує структуру мелодичної лінії метричним тяжінням, нерідко враховуючи при цьому і дію метрів вищого порядку. Проте спроби штучними заходами подолати природу мотиву, надаючи на динамічному рівні при всіх обставинах перевагу метру, призводять до хибних наслідків» [77, с. 46].

Нотний приклад 2. 2

О. Некрасов "Елегія", тт. 2-5.



Розглянемо фрагмент «Елегії» О. Некрасова (тт. 2–5) з точки зору застосування метричного рівня інтонаційного мислення. Цей рівень потребує від виконавця чіткого уявлення про ієрархію долей в чотиридольному метрі, їх різну вагу в процесі чергування у межах такту. Усвідомлення такої нерівності диктує логіку просування мелодичної лінії. Виконавець повинен створити імпульс у першій долі, що дозволить зменшити цей імпульс у низхідній квартовій інтонації легкої другої долі та виявити в третій долі на

ноті *соль*, з передчасним відчуттям руху протягом її тривалості до першої долі наступного такту. Саме в цій зоні є доречним посилення виразності та, так би мовити, взяття дихання в момент проживання змістовної події, закладеній в квартовій інтонації (*мі-ля*). У виконавському арсеналі домриста посилення ефекту очікування метричного розв'язання від ноти *соль* позначається збільшенням інтенсивності її тремолювання та філігранним відокремленням затактової вісімки (предікту) *мі*, від наступної (ікту) *ля*, характерного для ямбічною типу вимовляння. У наступному такті важливо продемонструвати значущість першої долі, сприймаючи чотиризвучне утворення (*ля-мі-ля-сі*) як хореїчний комплекс. Розуміння та дотримання принципів його вимовляння (легато, опора на перший звук, димінуендо до останнього звуку) цілком природно нівелюють бажання збільшено, у порівнянні з першою, виділити ноту *до* на третій долі. Утворена в цьому випадку зупинка руху, яка порушує наспівність та плинність мелодії, може бути подолана різними виконавських засобами (м'яка атака ноти *до*, більш тиха динаміка, утримання напруження за рахунок інтенсивності тремолювання), але, найголовніше, виконавець має врахувати наступний, принциповий момент. Аби усунути закладену в мелодичній логіці структурну зупинку на ноті *до*, необхідно на ледь помітному рівні стиснути час перед її початком, що створить умови для накопичення енергії та її розрядки в першій долі наступного такту.

Указаний рівень мислення у площині поєднання тактів і віддзеркалює «хореїчну трактовку», про яку йдеться у Л. Мазеля. Стискання часу до слабких (парних) тактів компенсується розширенням перед важкими (непарними), що дозволяє долати дискретність, проте залишає певну статику у процесі просування музичної думки.

Третій, найвищий, рівень інтонаційного мислення В. Івко називає «поліфонічним», тому що він характеризується врахуванням одночасно декількох пластів музичного матеріалу: «Музиканти-виконавці з розвиненим “поліфонічним” рівнем інтонування передбачають природний розвиток

мелодії в усіх її різноманітних ритмоінтонаційних аспектах з одночасним відчуттям протидії важкого і легкого часу на рівні долей та метрів вищого порядку, сприймаючи протиріччя метру і мелодико-ритмічних тяжінь як потужну рушійну силу в побудові форми твору» [77, с. 46]. Таким чином, поліфонічне відтворення двох протидіючих сил, а саме – мелодичних тяжінь та метричної пульсації, є запорукою «об'ємного музичного мислення, здатного зацікавити будь-яку аудиторію». Цей найвищий рівень об'єднує попередні рівні інтонаційного мислення, тому ми позначимо його як *синтезований*.

Нотний приклад 2.3



На етапі застосування синтезованого інтонаційного рівня мислення мова завжди йде про об'єднання тактів у більші структурні побудови – надтакти (за бінарним або тернарним принципом). Якщо розглядати вказаний фрагмент як два двотакти, то в кожному з них поєднуються властивості, характерні для двох попередніх рівнів, – невимушеність мелодичної лінії з глибоким розкриттям її виразових показників (зміна звуковисотності, ритмічне оздоблення, ладове та гармонічне забарвлення) і гнучкий та водночас об'єктивний за рахунок періодичності метр. Виконавцеві необхідно усвідомлювати протиборство двох пластів, не намагаючись їх улагодити. Окрім використання різноманітних елементів виконавської техніки, які дозволяють виявити довершену музичну виразність такого протиріччя, необхідною умовою для його виявлення є розуміння механізмів впливу музичного часу. Саме агогічність музичного часу з почерговим згущенням та

розрідженням в зоні легких та важких тактів створює своєрідну енергетичну субстанцію, об'єднуючи змістовні побудови в нероздільний континуум.

Відтворення теми «Елегії» повинно починатись зі створення попереднього імпульсу в зоні першої долі першого такту, що дозволить сприймати співвідношення мотивного утворення другої та третьої долі на рівні синкопи. Це, в свою чергу, не позбавить яскравості вимовляння звуку *соль дієз*, але створить необхідний ефект раптовості її появи і збереження подальшої напруги, долаючи бажання призупинитись. Такий ефект дуже влучно названий В. Медушевським «підхоплюючою енергією». Створену енергетичну хвилю потрібно спрямувати до третього такту, прискорено (умовно) долаючи зону переходу від першого до другого такту. У разі ж охоплення інтонаційним мисленням чотирьох тактів, найбільше стискання часу відчутно на межі другого та третього тактів, з обов'язковою компенсацією перед п'ятим.

У цьому випадку вважаємо за доцільне говорити про проєкцію оберненого артикуляційного співвідношення, а саме – оберненого ямба як способу мислення на рівні метру вищого порядку в певних зонах. У зв'язку з цим твердженням зауважимо, що синтезований рівень мислення поєднує почергове використання двох типів організації надтактів – хореїчного (у зоні важких тактів) та його обернення – оберненого ямба (у зоні слабких).

Додамо, що тривала концертна та педогогічна практика автора дослідження допомогла дійти висновків стосовно трактування «поліфонічного» рівня мислення як того ж «наївного», але на іншому, вищому щаблі. Таке розуміння дає змогу максимально глибоко *невимушено* відтворювати виразність інтонаційних побудов у необхідний для проживання їх змістовності термін часу, за умови чіткого розуміння його структури та агогічності. При цьому не зупиняється (об'єктивно існуюча) енергетична хвиля інтонаційного потоку як матеріальний прояв музичного часу.

Аналіз трьох рівнів інтонаційного мислення виявив деяку еkleктичність в назвах, що надав В. Івко, природу якої ми пояснили

практичною ефективністю у методико-педагогічній площині. Для їх узгодженості обрано єдиний понятійний критерій. На основі зазначеного аналізу запропоновано такі назви трьох рівнів інтонаційного мислення – *мотивно-акцентний, метричний, синтезований*.

Отже, підсумовуючи сказане, можна схематично окреслити розроблену В. Івком інтонаційну концепцію:

1. Інтонування як найважливіший засіб живого втілення музичного твору:

– підпорядкованість процесу інтонування всіх елементів музичної тканини – мелодії, ритму, метру, форми в цілому;

– зв'язок техніки інтонування з дією трьох основних засобів художньої виразності – артикуляцією, динамікою, агогікою, за умови варіативності їх використання в певному часовому просторі;

– урахування рівнів інтонаційного мислення у процесі становлення музиканта-домриста.

2. Музичний час як матеріальне втілення інтонування твору та умова його існування.

3. Зумовленість усіх процесів попередньо сформованими, змістовно наповненими слуховими уявленнями виконавця.

Висновки до другого розділу

Поняття «*виконавська школа*» вживається в багатьох дослідженнях, але поки що не отримало вичерпного визначення. Водночас в різних трактуваннях цього поняття присутні принципові спільні фактори – *особистість*, навколо якої формується школа, послідовники, які доповнюють, розвивають встановлені впродовж певного часу *виконавські та педагогічні принципи і методичні настанови*, а також *практична реалізація* теоретично-методичного комплексу у вигляді успіхів у науковій, концертній, конкурсній діяльності на всіх щаблях музичної освіти. У дисертації під «виконавською

школою» розуміється система освіти, заснована на взаємодії вчителя з учнями, що передбачає дієвий комплекс поглядів і методичних прийомів та, як правило, утворюється в певному регіональному осередку. Виходячи з тривалого успішного досвіду функціонування донецької школи домрового виконавства, виокремлені її характерні ознаки і сформульовано теоретичне визначення поняття. Отже, **донецька школа домрового виконавства – започаткована й розвинена Валерієм Івком концептуальна теоретико-методологічна система опанування та вдосконалення мистецтва гри на домрі, успішно впроваджена на всіх щаблях музичної освіти багатьма поколіннями його учнів та послідовників.**

«Центром тяжіння» донецької школи домрового виконавства є *Валерій Микитович Івко*. У дисертації зроблено ряд важливих доповнень у біографію митця для визначення його ролі у формуванні донецької школи домрового виконавства та забезпеченні нових шляхів академізації домри в сучасному мистецькому процесі. Результатом майже п'ятидесятилітньої плідної праці В. Івка, вершиною його педагогічної діяльності стало створення унікального камерного оркестру домристів «Лик домер», учасниками якого є декілька поколінь учнів. Більшість з них отримали звання лауреатів престижних змагань і стали послідовниками сучасних прогресивних педагогічно-методичних засад в музичних закладах всієї України.

Встановлено, що різнобічна діяльність В. М. Івка ще не знайшла тотожного її художній та методичній вазі втілення у науковій літературі. Найбільш дослідженою є виконавська діяльність, яка відображена у численних відгуках в періодичних виданнях – як вітчизняних, так і зарубіжних. До сьогодні у науковій літературі не було ґрунтовного дослідження теоретичної доктрини музиканта. В дисертації систематизовано погляди В. Івка з теорії виконавства на домрі та зроблено ряд доповнень у положеннях його інтонаційної концепції. В якості головних напрямків опанування теорії виконавства, яку започаткував В. Івко та наполегливо розвивають його

послідовники, виділені загальномузичний і специфічний. До загальномузичного напрямку належать вирішення проблем музичного часу, розвиток інтонаційної теорії, опора на слуховий метод. До специфічного напрямку належать виховання артикуляційної дисципліни домриста і новий погляд на тремоло як засіб художньої виразності. Особливий наголос робиться на виконанні обернених артикуляційних сполучень на домрі. Сформульовано правила виконання оберненого ямба та викладено принципи вимовляння синкопи, визначені В. Івком. У новому ракурсі через проєкцію обернених артикуляційних сполучень на композиційний рівень твору, розглянуті три рівні інтонаційного мислення музиканта-виконавця, сформульовані В. Івком.

Окреслено головні засади розробленої В. Івком інтонаційної теорії, сутність якої демонструє наступна теза: інтонування – найважливіший засіб живого втілення музичного твору в течії часу та спосіб його матеріалізації, за умови завчасного формування в продукуючій функції слуху виконавця змістовних уявлень.

Музичний час є найважливішою проблемою, яку досліджує В. Івко і яка охоплює всі аспекти його теорії. Розуміння цього поняття викладається В. Івком в концепції «музично-виконавське право». Таке трактування художнього процесу пов'язане зі стійким переконанням, що всі процеси у музиці повинні відбуватись на основі розпізнання та виконання об'єктивних законів, порушення яких призводить до викривленого відтворення, а подекуди і повного руйнування істинної архітектури та сутності музичного твору. Теорію виконавства на домрі В. Івка не можна розглядати як усталену догму. Вона постійно оновлюється, доповнюється, вдосконалюється як ним особисто, так і його послідовниками – і в цьому причина її плідності та ефективності.

РОЗДІЛ 3

ДОМРОВА ТВОРЧІСТЬ ДОНЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ЖАНРОВІ, СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ

Однією з головних умов існування, розвитку та затребуваності будь-якого інструмента в сучасному культурному середовищі, окрім виконавської майстерності, є наявність високохудожнього оригінального репертуару. Зважаючи на особливе історичне минуле домри, музична література для цього інструмента знаходиться у стадії становлення. З середини ХХ ст., репертуар домристів значно збагатився завдяки діяльності професійних композиторів, які звернули свою увагу на доволі молодий, але популярний інструмент. Вагому частку оригінального репертуару сучасного домриста складають твори донецьких авторів.

Творчість композиторів Донецького відділення Спілки композиторів України посідає значне місце у скарбниці музичного мистецтва країни, незважаючи на доволі малий термін існування організації. Л. О. Кияновська зазначає: «Серед регіональних шкіл України найпізніше сформувалась композиторська школа Донбасу. Її повноцінне заснування припадає аж на 1970-ті роки – і це не дивно: адже цей регіон пережив багато історико-соціальних перемін. Упродовж тривалого часу відзначався активним промисловим процесом. Тож тут не встигли свого часу сформуватись засади професійних мистецьких шкіл» [83, с. 311].

У 1969 році було створено Донецьке відділення Національної Спілки композиторів України, яке вже з наступного року почало активну діяльність. Серед членів організації у різні роки були композитори С. Ратнер, О. Водовозов, М. Шух, О. Рудянський, О. Некрасов, С. Мамонов, Є. Мілка, О. Скрипник, В. Івко, Є. Петриченко, В. Стеценко та інші. У журналі «Музика» Б. Манжора називає причини відкриття Донецького відділення Спілки композиторів України: «У серці індустріального Донбасу створено Донецьке відділення Спілки композиторів України. Народження

професійної композиторської організації характеризує сучасний рівень музичного життя шахтарського краю. Розквіт художньої самодіяльності, діяльність музичного театру, філармоній, виконавських колективів, музичних училищ і шкіл, нарешті, діяльність музично-педагогічного інституту підготували необхідні умови для створення власної донецької композиторської школи.

Відділення одразу стало міжобласним: до нього влилися композитори Дніпропетровщини, Ворошиловградської і Запорізької областей» [119, с. 27]. Потужний потенціал, який потребував свого вираження, було продемонстровано вже за рік: «Протягом цього часу композитори систематично знайомили зі своїми творами шанувальників симфонічної та камерної музики в містах і селах, брали активну участь у пленумі правління Спілки композиторів України, присвяченому естетичному вихованню дітей та юнацтва» [160, с. 140]. Наслідуючи традиції різних композиторських шкіл, кожному з представників Донецького регіону вдалось сформувати свій індивідуально-неповторний стиль. Постійним напрямом праці донецьких авторів за останні десятиріччя стало створення домрової музичної літератури.

Зосередження композиторів Донеччини на створенні музики для домри в умовах її стрімкої академізації не було раптовим і пояснюється декількома факторами:

- концертно-виконавська, педагогічна, суспільна діяльність видатних митців струнно-щипкового інструментального мистецтва;
- наявність багаторівневих виражальних можливостей домри та необмеженого технічного потенціалу для їх відтворення;
- пошук нових тембральних звучань як у чистому вигляді (дуети для двох домр, твори для оркестру домристів), так і у поєднанні з іншими (ансамблі для домри з бандурою, гітарою, фортепіано);

– унікальність процесу розвитку домри у двох вимірах – стрімкої академізації чотириструнної української домри та збереження «народної самоідентифікації» інструмента.

– гостра потреба нового, сучасного репертуару для домри і активна виконувальність та пропагування творів.

Пильна цікавість до домри в середовищі професійних композиторів Донбасу виникла під впливом різнобічної діяльності визначної постаті українського музичного мистецтва – професора В. М. Івка. Початок його роботи в Донецьку припадає саме на роки становлення донецької композиторської організації. Яскравий виконавець, видатна особистість, Валерій Івко своїм талантом та харизмою привернув увагу до інструмента, якому він служить, і змусив повірити у нього інших. Більшість з перших опусів, написаних донецькими митцями для домри, були створені під магнетичним впливом виконавського мистецтва В. Івка та йому ж присвячені. Домристи молодшої формації, послідовники виконавських та методичних принципів В. Івка також плідно співпрацюють з донецькими авторами, що дає змогу значно розширювати жанрову палітру домрового репертуару та освоювати нові, авангардні типи висловлювань.

До теперішнього часу в музичній науці практично були відсутні спроби систематизувати творчий здобуток композиторів Донецького краю у галузі домрового мистецтва, їхня домрова творчість як своєрідне явище ще не стала предметом наукових досліджень. Кількість музикознавчих робіт, присвячених музиці для домри донецьких авторів, є дуже обмеженою. Винятком може вважатися творчість В. Івка, що в деякій мірі висвітлена науковцями завдяки його довготривалій і плідній композиторській праці.

Окремі згадки про домрову музику як частку творчого надбання того чи іншого композитора знаходимо у роботах О. Шуміліної «О. Рудянський: ювілей життя» [219], Т. Кіреєвої «Мистецький світ О. Некрасова» [84]. У книзі С. Саварі та Т. Кіреєвої «Композитори Донбасу» подано бібліографічні відомості про композиторів з переліком основних творів, що були написані

митцями до початку ХХІ ст. [82]. Серед них – і твори для домри. У своїй дисертації Т. Литвинець у процесі загального огляду домрового репертуару, сформованого з середини ХХ ст., поділяє його на підгрупи за певними ознаками і наводить ряд оригінальних творів донецьких композиторів. Нею аналізуються окремі твори В. Івка та Є. Мілки в контексті вирішення проблем виконавської інтерпретації з наголосом на використання домрових технічних засобів для втілення драматургічної концепції [105].

Композиторське надбання В. Івка розглядається дослідниками більш ретельно. В. Варнавська та Т. Філатова у своїй статті «Геній української домри: портрет в ескізах» роблять огляд усієї творчості композитора, проводячи аналіз деяких з його опусів [29]. Місце та значення концертних творів В. Івка в процесі становлення жанру домрового концерту визначає І. Максименко у статті «Еволюція українського домрового концерту» [114].

В. Петрик висвітлює питання тембрового колориту як засобу виразності музики В. Івка у статті «Сукупність палітри лютневих тембрів та ідіоматика сучасної мови у творчості В. Івка» [158]. С. Петрик розглядає вибрані твори автора як приклад використання фольклорної тематики в статті «Тенденції неофольклоризму в сучасній віртуозній домровій мініатюрі» [157]. Домрова творчість В. Івка також аналізується у окремих розділах дисертаційного дослідження В. Петрик «Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва)» [156].

Високе художнє значення і популярність музики донецьких композиторів для домри потребує ретельного упорядкування їхнього творчого надбання. Нині наукове обґрунтування вагомого пласту української музики, створеної донецькими композиторами для домри до подій 2014 року, вважається особливо актуальним, зважаючи на процеси, які призвели до припинення діяльності Донецької організації Співки композиторів України (окремі її члени наразі працюють у Києві).

Аналіз особливостей музичної мови творів донецьких композиторів, визначення основних стильових напрямів, розгляд жанрового розмаїття

мистецького надбання, артикулювання особливостей його виконання, введення в науковий обіг нотної літератури донецьких авторів і є метою цього розділу.

Серед композиторів Донеччини, що писали для домри, треба назвати В. Івка, Є. Мілку, С. Мамонова, О. Рудянського, О. Некрасова, О. Скрипника, В. Стеценка, М. Шука та композиторів нової генерації, таких як Є. Петриченко, А. Нижник, Д. Мілка. Є також ряд авторів, які звертались до написання домрової музики як до творчого експерименту і мають лише по декілька творів. Серед таких А. Ясинський, А. Івко і Б. Мирончук. Свій вклад у домровий репертуар також зробив талановитий композитор, відомий баяніст В. Дікусаров, який тривалий час працював в Донецьку. Наступні рядки: «Відмінною особливістю музики В. Дікусарова є її найвиразніший тематизм, який має вокальну природу свого походження» [59, с. 90] влучно характеризують твір кантиленного характеру «Присвячення». В. Польовий співпрацював з В. Івком під час написання двох «Монодій» для домри соло, які відомий домрист виконував на ювілейному концерті композитора у Києві (1977).

Творчий потенціал донецьких композиторів охоплює широке коло жанрів та розвивається у руслі передових тенденцій сучасного композиторського мистецтва. Так, твори великих форм (симфонії, концерти для оркестру домр, концерти для домри та оркестру, сонати і сонатини для домри та фортепіано, сонати і п'єси для домри соло) органічно поєднуються з мініатюрами та циклами мініатюр (сюїти та жанрові твори для різних за складом ансамблів – дуетів домр, дуетів домри та гітари, домри і бандури, твори малих форм для домри та фортепіано, домри та оркестру). Окремо слід виділити музичну літературу для камерного оркестру домр «Лик домер».

Кожен з вищезгаданих композиторів зробив важливий внесок у формування регіональної складової домрового репертуару. Але композиторська творчість для домри В. Івка та Є. Мілки несе в собі новаторські риси у використанні жанрової палітри, а також формує шляхи

для подальшого розвитку домрової виконавської культури у руслі академічного мистецтва.

Треба відзначити, що тенденції, характерні для музики кінця XX – початку XXI ст., не пройшли і повз творчість донецьких авторів у галузі домрового мистецтва. Серед них треба назвати:

- пряме цитування фольклору і стилізацію «під фольклор» оригінального тематичного матеріалу;
- введення елементів народної музики у різні жанрові форми;
- традиційна та сучасна інтерпретація академічних жанрів з огляду на нові темброві та виражальні умови;
- використання авангардних композиторських технік.

3. 1. Фольклорна лінія в домровій творчості донецьких композиторів

На різних еволюційних стадіях становлення домрового репертуару досить часто матеріалом для створення музики ставали елементи фольклору. Т. Ненашева виділяє три напрями розвитку домрової музики – 1) «тенденція розвитку традиційного спрямування», до якої дослідниця відносить не лише обробки і варіації з залучанням фольклору, а й жанр концерту; 2) «тенденція розвитку жанрово-кolorистичних, барвистих прийомів гри, регістрових можливостей інструмента»; 3) «базова, з творами, стилістично збагаченими, ускладненими за змістом і формою, такими, що вирізняються поглибленням образно-художньої сфери та відображають камерно-академічний напрямок у сучасній музичній культурі» [143, с. 213–214].

Важливою здається одна характерна деталь – зі зміною та ускладненням художнього мислення, виходу композиторської техніки на нові щаблі розвитку, фольклор не втрачає своєї привабливості, актуальності, сучасності. Навпаки, закладені в збережених зразках народного мистецтва культурні коди стають підґрунтям для найрізноманітніших форм висловлювання. Цілком природним є використання музики такого напрямку

в репертуарі домристів. Дуже цікавим є наступний аспект, домра – інструмент, що прагне зайняти гідне місце серед інших академічних інструментів, водночас не втрачає характеристики народного інструмента. Така амбівалентність дає змогу органічно втілювати як твори традиційних жанрів, так і музику, в основі якої знаходяться народні інтонації. Опрацювання фольклору сучасними композиторами в авангардних техніках дозволяє домристам використовувати широкий спектр художніх можливостей і презентувати домру як академічний інструмент.

Українські композитори минулого, (М. Лисенко, М. Леонтович, І. Шамо), а також сучасні митці (М. Скорик, Є. Станкович, В. Зубицький, В. Рунчак) у своїй творчості активно і майстерно використовували і продовжують використовувати елементи фольклору та народного мелосу. Для останніх фольклорний напрям є своєрідною стильовою ознакою, яка пронизує більшість жанрів і природно вплітається в загальні тенденції розвитку європейської музичної культури. О. Дерев'янченко зазначає, що «неофольклорні відкриття початку ХХ ст. стали не тільки поворотним пунктом у розвитку професійно-академічної музики, але мали значення історичного масштабу» [60. с. 11].

Історія розвитку музичної культури Донбасу ґрунтується на процесах взаємопроникнення та асиміляції різних культурно-історичних традицій. На думку О. Тюрикової, пов'язано це у першу чергу з «історичними аспектами формування складу населення донецьких земель, з міграційними процесами, що відбувались на теренах Донбасу з ХVІ до ХХ ст.» [190, с. 55]. Авторка зазначає, що «активність міграційних процесів визнавалась усіма дослідниками як специфічна риса історичного розвитку цього краю» [190, с. 55]. Отже, однозначно стверджувати наявність фольклорних традицій, характерних саме для Донецького регіону, не є можливим. Сьогодні серед музикознавців та фольклористів це питання не до кінця з'ясоване. У статті «Сучасне життя фольклорних традицій в музичній культурі Донецького краю» О. Тюрикова вказує на таку неоднозначність: «Визначена історико-

етнічна ситуація фактично сприяла утворенню у фольклористичному середовищі думки про відсутність на Донеччині регіональної фольклорної стилістики (а отже, і традиційного фольклору як такого) і відповідного розвитку музичних традицій міської (приміської) культури з переходом її у річище академічно-професійного мистецтва. Проте сучасні спостереження показують різноманітну картину музичного буття Донеччини, в якому знаходиться місце і для автентичного фольклору, і для сучасних форм музикування на фольклорній основі» [190, с. 56].

Підтвердженням існування фольклорних джерел саме з Донецького регіону можна вважати факти, наведені у статті Д. Патричі «Записи фольклору Донбасу», в якій дослідник згадує про проведення трьох фольклорно-етнографічних експедиції в Слов'янському, Артемівському, Маріїнському районах згідно з планом роботи відділу фольклору обласного Будинку народної творчості. Автор розповідає, що: «всього учасники експедиції зібрали в селі Богородичному Слов'янського району 23 пісні. Деякі з них, на думку спеціалістів, до цього часу ще не публікувались у збірниках фольклору» [152, с. 89–90].

Однією з багатьох причин такої неоднозначності є брак інформації про фольклор Донеччини. Занепокоєння проблемами збереження фольклорних музичних традицій Донбасу висловлював О. Некрасов: «Нині в Донбасі практично є одне видання, яке систематично охоплює фольклор нашого донецького краю. Це праця О. Іонова “Пісні та сказання Донбасу”, яка давно вже стала бібліографічною рідкістю. Що ж до зібрання власне музичного матеріалу, що досить повно відбиває інтонаційний запас, притаманний хоча би Донецькій області, то цю роботу ще тільки належить розгорнути» [142, с. 60]. Форми фольклору, властиві саме донецькому регіону, майже не знайшли відображення у музиці для домри донецьких авторів. У більшості випадків маємо справу зі зразками фольклору, характерного для Західної України. Винятком можна вважати використання теми в стилі частівки в деяких творах В. Івка. Частівка як жанр народного побуту майже завжди має

забарвлення, притаманне тому чи іншому регіону. Тому можна вважати її одним із засобів відображення східноукраїнського колориту. О. Шаповалова вважає, що «в інструментальній музиці композиторів Донеччини фольклорне “розмаїття” виявляється у досить космополітичному змісті, де переважають національні чинники, відповідні загальному тезаурусу регіональної свідомості Донбасу» [214, с. 113].

Необхідно виділити два основні методи опрацювання фольклорного матеріалу композиторами. Найчастіше за все трапляється пряме цитування. Наприклад, «Варіації на лемківську тему», «Щедрівка», «Пісня» для домри і фортепіано, а також «Андантино» для двох домр В. Івка; «Чотири коломийки» для домри та гітари, «Коломийка» для домри і бандури, «Молодечі жарти» з «Української сюїти» Є. Мілки.

Ще одним способом втілення фольклору є використання композиторами оригінальних тем, що стилістично несуть у собі народні елементи. Серед таких – «Гуцульське коло» для домри та фортепіано О. Некрасова, П'єси для домри та гітари Д. Мілки. В обох випадках композитори застосовують як традиційні форми висловлювань, так і авангардні засоби художнього вираження. Як зазначає Т. Литвинець, «в еволюційному процесі домрового мистецтва з'являються твори нових стильових напрямів, таких, як неофольклоризм, неокласицизм, необароко, неоромантизм» [105, с. 15]. Погоджуючись з існуванням у домровому репертуарі фольклорного та неофольклорного стилю, наведемо два естетичних принципи, які, на думку О. Дерев'янченко, властиві творам неофольклорного напрямку. Авторка веде мову про сучасне забарвлення музичних елементів народної творчості та інкрустацію фольклорних інтонацій у стильову систему композитора [60]. І. Земцовський говорить про цю тенденцію афористично і влучно: «Скільки індивідуальностей, стільки і шляхів переінтонування фольклору» [70, с. 54].

Композитор, що вдало поєднав сучасні форми висловлювання з органікою фольклору, – Євген Григорович Мілка (1950–2011). Він навчався у

Київській консерваторії в класі видатного українського композитора А. Штогаренка (друга спеціальність – контрабас). Наслідуючи традиції Київської композиторської школи, Є. Мілка створив власний яскравий, за влучною характеристикою С. Мамонова, «інтелектуальний» творчий почерк. Композитор з неординарним мисленням, Є. Мілка є творцем неповторного, яскраво-індивідуального типу мовлення, фундаментом якого можна вважати сміливі рішення у галузі поєднання горизонтальної перспективи різних ладових звукорядів зі складними за функціональним визначенням акордами. За характеристикою С. Саварі і Т. Кіреєвої, для стилю Є. Мілки характерним є «сумісництво двох видів фактурної глибини, пов'язаної з поліфонією і гомофонією. У результаті виникають “об’ємні” музичні простори, формуються багатопланові й багаторівневі музичні тканини, створюються звукові ефекти “наближення” і “віддалення”, характерні для стилю композитора» [82, с. 50].

Є. Мілка приділяє велику увагу фольклорним витокам. Серед творів цього напрямку – п’єси для домри і гітари, домри і бандури, композиції для оркестру домристів. Однак, саме цикл **Чотири коломийки для домри та гітари** можна вважати одним з найяскравіших творів для домри у доробку композитора і показовим прикладом сучасного методу опрацювання фольклорного матеріалу. Твір, написаний в 1996 році на замовлення відомого у Європі польського гітариста Анджея Мокри для гастролей у містах Польщі, Німеччини, Голландії у дуеті з Валерієм Івко, посів гідне місце у репертуарі домристів та неодноразово виконувався на престижних міжнародних змаганнях виконавців. Згодом з’являються перекладення цього циклу для різних складів. Найбільш відомий – авторський, для домри та фортепіано. У дисертації Т. Литвинець вказується, що спочатку Є. Мілка створив варіант для домри з фортепіано, що не відповідає дійсності. Автор задумав цикл саме у звучанні домри та гітари. Вже значно пізніше «Чотири коломийки» було перекладено для двох домр В. Івком. У такому складі твір увійшов в концертний репертуар дуету В. Івка з С. Білоусовою. У одному з варіантів

«Коломийки» існують навіть у перекладенні для домри та бандури, яке було зроблене С. Білоусовою і О. Симоною та неодноразово виконувалось ними в концертних програмах.

«Чотири коломийки» – приклад використання фольклору прямим цитуванням. Яскравий тематизм, дотепні рішення в його фактурному оздобленні, притаманна письму композитора різнобарвність тембральних рішень – все це вражає своєю оригінальністю. Насиченість віртуозними елементами, складне гармонійне та метро-ритмічне втілення не позбавляють музику демократичності, незмінно викликаючи захоплення і насолоду в слухача.

Жанр коломийки в українській інструментальній музиці формувався у другій половині XX ст. Аналізуючи становлення «коломийки як типу творів української радянської фортепіанної літератури», В. Клин наголошує: «На відміну від хороводу і веснянки, коломийка сформувалася в народному мистецтві і збереглася до нашого часу не в двох, а в трьох, хоча й близьких, але різних формах: пісня, танець та інструментальна (сольна чи ансамблева) п'єса. Остання відіграла важливу роль своєрідного перехідного містка при переосмисленні коломийки у фортепіанній музиці завдяки наявності готової інструментальної системи виражальних засобів» [87, с. 29–30]. Внаслідок недовгої історії існування домри і обмеженого оригінального репертуару, процес формування багатьох жанрів домрової музики знаходиться на етапах активного розвитку. Але з впевненістю можна констатувати, що 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.

У циклі «Чотири коломийки» Є. Мілки п'єси будуються за принципом чергування коломийок танцювального та пісенного характеру. Саме таке протиставлення та змістовне навантаження стало визначним у встановленні послідовності коломийок у циклі. Хронологія написання кожної окремої

коломийки, яку вказує автор, не співпадає з їхньою послідовністю у циклі а отже, свідчить про те, що як цілісне драматургічне явище твір був оформлений пізніше. Так, 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). Цікаво, що зміна попередньої послідовності насамперед руйнує логіку тонального плану чотирьох творів. У хронологічній послідовності крайні частини написані в тональності ля мінор (основній), а дві середні – в тональності домінанти, що додає завершеності та стійкості циклу. Автор переміщує частини циклу, керуючись логікою їхнього художньо-змістовного тяжіння, тим самим роблячи твір розімкненим.

Композитор ретельно вказує в тексті принципи структурування звукового матеріалу. Однією з важливих рис композиторського почерку Є. Мілки є максимальне, подекуди педантичне забезпечення авторськими ремарками в нотному тексті, які, зберігаючи певний простір для виконавської інтерпретації, дають можливість найточніше збагнути і відтворити задум митця.

Всі чотири коломийки запозичені Є. Мілкою зі збірки «Українські народні танці» з розділу «Побутові танці» [191]. Перша коломийка має довершену концентричну форму і дуже зримо ділиться на певні розділи. Автор розподіляє їх таким чином – вступ, А, В, С, В1, А1, кода. Вступ і кода починаються з висхідної квартової інтонації закличного характеру. Водночас використання високого регістру в партії домри на фоні акорду флажолетами у гітарі дещо нівелюють стверджуючий характер квартового заспіву, привносячи елемент рафінованості і феєричності до притаманних танцювальному жанру особливостей.

Розділ А будується на темі коломийки, що була записана у с. Мольниця, Герцаївського району Чернівецької області [191, с. 61]. Коломийка має енергійний танцювальний характер і, завдяки насиченню синкопами, передає характерні для танцю підскоки. В оригіналі тема

коломийки надається з позначкою Швидко = 144. Супровід поєднує функції баса, секундні інтонації якого імітують кроки, і акомпанементу, що створює атмосферу постійного руху. У другому восьмитакті тема набуває рухливості, а в партію гітари переміщуються синкоповані призивні наспіви. В заключних тактах розділу А партія домри і партія гітари ритмічно співпадають і змальовують типову для «троїстої музики» гру барабана. Розділ В представляє собою певну зв'язку, яка будується за рахунок ритмічних повторів синкопованих структур і секундних інтонацій партії гітари розділу А. Також знаходимо дещо спільне із заспівами вступу в партії домри.

Розділ В складається з дванадцяти тактів, перші два та останні грають роль своєрідних переходів від попереднього матеріалу до наступного. Показовим є підготовчий момент до розділу С. Автор застосовує у соліста *pizz* на тлі шестизвучного акорду, спрямовуючи увагу до очікування майбутніх подій.

Розділ С будується на темі Коломийки № 49 зі збірки Івана Колеси «Галицько-руські народні пісні з мелодіями», виданої в 1901 році [191, с. 140]. Композитор сміливо використовує чергову оригінальну тему іншого регіону в межах одного твору. Проте поява нового матеріалу, завдяки чуйному ставленню композитора до інтонаційного та ритмічного оздоблення тематизму, сприймається як одна з закономірностей драматургії з обов'язковим розвитком. Тема викладається у тональності паралельного мажору і вносить ефект новизни. Водночас характерні зупинки у вигляді четвертних у восьмому і шістнадцятому тактах перегукуються з елементами розділу А. Чисте звучання за рахунок здвоєння квінти і пропуску терції першого акорду початкового такту розділу дуже швидко змінюється збільшеною квінтою, яка миттєво вносить пікантний дисонанс. Повтор теми в більш високій теситурі налаштовує на традиційне варіювання, але з'ява теми в партії гітари тактом раніше (в слабкому часі) зрушує встановлену метричну стійкість і тим самим ламає задану інерцію.

Наступний розділ В1 є варіантом розділу В з більш розвинутим ритмічним оздобленням. Розділ А1 віддзеркалює розділ А, але тема проходить у гітарі в мажорному ладі. Кода нагадує вступ: композитор зберігає інтонаційну канву вступної побудови, зміна ж ритмічного викладення супроводу заключного чотиритакту за рахунок зменшення тривалостей цілком логічно приводить до стійких завершальних акордів.

Коло образів Другої коломийки занурює слухача у світ мрій, який за своїм характером нагадує естетику музики епохи середньовіччя. Темп оригінальної теми доволі швидкий, але автор бачить твір у більш повільному русі. Погоджуючись з твердженням Т. Литвинець, що твір написаний у варіаційній формі, треба заперечити наявність вступу. Тема коломийки, якою починається твір, не проста за ритмічним викладенням [191, с. 59]. Квінтальне угруповання з гострим пунктиром на першій долі створює певну вагу, яка долається наступним прискоренням руху за рахунок зменшення тривалостей на другій долі. Це прискорення у другій половині такту стає ще відвертішим у третьому і четвертому тактах. Така зміна ритмічної пульсації нагадує гру на лірі.

У першому ж проведенні теми в партії домри композитор видозмінює мелодію, створюючи в ній кульмінаційну зону і, як наслідок, подальшу тональну та ритмічну розрядку. Наступні ж два викладення теми в партії гітари автор подає незмінними, але вносить елемент новизни за рахунок квінтального супроводу, який, незважаючи на свою остинатність, додає певне відчуття коливання. Останнє проведення теми автор застосовує на тлі тремоло домри, яке набуває особливого ефекту мерехтіння.

Одним з яскравих композиторських прийомів цього твору можна вважати цікаві рішення в площині метро-ритмічних поєднань.

Складне ритмічне забарвлення теми на тлі чіткої метричної пульсації досить наочно імітує імпровізаційний тип викладу. Ритмічні малюнки нагадують ретельно розшифровану орнаментику, що є характерним для

музики барокко, коли для досягнення істинного рубато необхідне ледь помітне «затушовування метру», яке не дозволяє механічно відбивати такт.

Вказівка автора *poco rubato* цілком виправдана, композитор дуже точно відчуває агогічність тематичного матеріалу й старанно виписує всі відхилення за допомогою змін у ритмічних угрупованнях. Використання саме такого типу агогіки як засобу художньої виразності, де стикаються функції композитора і виконавця, є особливою рисою творчості Є. Мілки, який мав постійну концертну практику як виконавець на контрабасі. Складний метро-ритмічний виклад теми виявляє труднощі у досягненні виконавцями ансамблевої гармонії (додаток В *Нотний приклад 3. 4*).

Оформлення багат шарової ритмічної фактури потребує від виконавців чіткого усвідомлення метричної одиниці, яка лежить у основі її розгортання. Зважаючи на групування автором мотивних комплексів у вигляді квінтोलей на кожную долю в партії домри, слід рухатись, спираючись на басовий голос у партії гітари. Статика чвертей дозволяє нанизувати на них мінливе ритмічне оздоблення теми (варіювання в 7 та 8 тактах) на тлі постійного неспівпадання з квінтолями. Кількісне накопичення ритмічних варіантів створює нові якісні характеристики, просування яких запезпечує цілісність музичної думки. Надзвичайно яскрава поліритмія, що закладена в партіях двох інструментів, створює ефект імпровізації в процесі чітко виписаної ритміки.

Третя коломийка – взірєць ролі темпу як засобу відтворення концепції твору [191, с. 63]. В оригіналі тема коломийки надається у дуже швидкому темпі, що однозначно вказує на її танцювальний характер. Є. Мілка робить чотиритактний вступ з нестійкими інтонаціями, що настроює на ліричний, пісенний лад. У формі твору ясно простежуються три розділи. У першому (розділі А) чотири рази проводиться основна тема. Вона побудована як послідовний виклад тонів гармонічного мінору з подальшим оспівуванням збільшеної секунди, яке в повільному темпі кардинально змінює тонус мелодії і надає їй особливо жалісливого, скорботного відтінку. Також композитор використовує один з найулюбленіших прийомів – порушення

квадрату. У другому та четвертому проведенні відбувається розширення теми за рахунок додавання такту, де прослідковуються ритмічні звороти та інтонаційні оспівування з мелодичних елементів вступу. Природного розгортання розділу автор досягає викладом третього та четвертого проведення теми у інших регістрах (першочерговий варіант, де тема по два рази проводилась в кожному з регістрів, було змінено в процесі інтерпретування твору В. Івком).

Середній розділ (В) додає збудження, яке в партії гітари створюють низхідні хроматичні інтонації. Їхні численні повтори досягають ефекту жалоби. У партії домри композитор створює ефект діалогу, використовуючи різні штрихи у викладенні інтонаційних реплік.

У репризі (А1) напруга зростає за рахунок ускладнення основної теми у домри. Автор маскує тему у фігураціях шістнадцятими, зберігаючи попередній нестійкий, остинатний ритм та ладово-невизначений супровід у гітари. Наступне проведення гітарою теми, викладеної секстами, незважаючи на ритмічну розрядку та ладову узгодженість, стає кульмінаційною зоною. Ретельну увагу автор приділяє тембральній різнобарвності й використанню специфічних засобів виразності обох інструментів – піцікато, флажолетів – які додають музиці ефірної легкості і прозорості.

Четверта коломийка складається з 5 розділів – А, В, С, В1, А1. Тема грайливого характеру будується автором на контрасті мажорної та мінорної терції. Своєрідною зв'язкою перед появою наступних тем виступає мажорний акорд призивного характеру. Середній розділ набуває рис розробки з елементами варіювання та яскравою, динамічною кульмінацією. За скороченою репризою з'являється заключний розділ, побудований на темах вступу. У завершальній коломийці дуже цікавими видаються спроби автора порушити узгодженість квадратності структури, додаючи непарних побудов. Такі такти з паузами, що відіграють роль своєрідних фермат і компенсують часову стислість попередніх великих розділів, завдяки ефекту

порушення очікування та непередбачливості справляють на слухача приголомшливе враження.

«Коломийка для домри та бандури» Є. Мілки є ще одним свідченням необмеженого використання незвичних тембральних поєднань та високопрофесійного, філігранного володіння композиторською технікою. Автор віртуозно використовує особливості та відмінності у звуковидобуванні домри і бандури. У деяких епізодах твору присутня незвична презентація домри як інструмента з функціями супроводу. Адже домра в основі своєї специфіки містить переважно виконання мелодичних елементів.

«Коломийка» має три розділи, крайні з яких повторюються без змін. У цьому творі Є. Мілка сміливо поєднує оригінальну тему коломийки (середній розділ) та свою власну, яка стилістично дуже органічно вплетена у канву твору. Автор застосовує вельми цікаву деталь. У запозиченій автором темі коломийки трапляються тривалості у вигляді тріолей [191, с. 54]. Автор використовує цей ритм як основу метру. Головна тема викладається у розмірі 3/8. Це дуже незвичний розмір для цього жанрового типу, адже, як зазначається у словнику, коломийка має традиційну жанрову структуру: складається з 2 рядків, з 14 складами у кожному. Отже, вона заснована на дуольній пульсації. У кінці 4 та 8 складів повинна бути цезура. Автор зберігає цю характерну ознаку, але поєднує такти за тернарним принципом. Цезура-зупинка руху у вигляді довгої тривалості у третьому такті (аналог 4 складу) та шостому (8 склад) повністю відповідає стилістиці жанру. А розширення першого рядка строфи додаванням такту імітує обов'язкову наявність «жіночої рими» з наголосом на передостанньому складі.

У середньому розділі Є. Мілка використовує оригінальну тему, але подає її у імпровізаційному вигляді. Постійне варіювання матеріалу відбувається за допомогою ритмічної різноманітності. Імпровізаційний характер є традиційною рисою народної музики. Автор із задоволенням виписує інструментальні імпровізації, в яких вгадуються джазові прийоми з непередбачуваністю ритмічної гнучкості на тлі стійких гармоній та метру.

Адже Є. Мілка був палким шанувальником та знавцем джазу, відомий своїми аранжування джазових композицій для камерного оркестру «Лик домер».

Одним із популярних творів малої форми ліричного характеру на основі фольклорних джерел є обробка польської народної мелодії «Червона калина» для домри та фортепіано. П'єса входить до циклу «П'ять польських народних мелодій», в оригіналі була написана для камерного оркестру домристів (композитор підтримував тісний зв'язок з Польським товариством у Донецьку). Пізніше автор зробив перекладення четвертої частини циклу як п'єси для домри та фортепіано. «Червона калина» написана у традиційній варіаційній формі, де тема, мігруючи у різні голоси, в кожному повторі набуває самобутнього характеру за рахунок змінення фактури, тембру та ритмічного викладення. Кульмінаційний акцент автор зміщує з епізоду наростання напруження в акордових послідовностях з октавними подвоєннями на проведення теми у високому регістрі з найбільш тихим нюансом, оздоблюючи її підголосками, що додають щемливого, трагічного тону.

Одним з пізніх творів, що написав Є. Мілка, є цикл «Три українські пісні-балади» для двох домр. На жаль, автор не встиг їх опублікувати і концертної презентації твору не відбулося. Цикл з'явився на замовлення дуету домристів (В. Івко та С. Колесник). Усі три п'єси мають у основі оригінальні народні теми: «Закувала зозуленька у гаю, у гаю», «Там долов, там долов далеко», «Ой, молоденький козаченьку». Перша п'єса – невеликий за розміром твір з нестійким метричним оформленням. У другій та третій баладах автор для побудови форми використовує теми з варіаціями.

У творах для домри фольклорної спрямованості Є. Мілка демонструє свій особливий почерк, основою якого є тяжіння до неповторюваності та непростого висловлювання. Втім вишуканість сучасної музичної мови композитора у поєднанні з народними першоджерелами органічно вплітаються в творчі пошуки домрового виконавства сьогодення.

Як окремий напрямок можна виділити діяльність композиторів-виконавців. У своїй дисертації О. Олійник навіть наводить цей вид творчості як одну з характерних рис процесу академізації домри: «Характер академізації домри (як спорідненою з нею мандоліни та лютневої групи інструментів у цілому) передбачає композиторську творчість виконавця, що формує собі репертуар так, як це було у піаністів у часи Ф. Шопена – Ф. Ліста та їх оточення» [148, с. 106].

Валерій Івко – композитор та виконавець, який представляє саме такий тип митця. Маючи у своєму багатому доробку домрові твори різних жанрів і стилів, композитор не міг пройти повз красу та чарівність народного мелосу: «Музика В. Івка становить значну, вагому частину сучасного домрового репертуару. В пошуках власного голосу, індивідуальної лексики композитор з легкістю проникає <...> до фольклорних пластів музичних діалектів (“Щедрівка”, Поема-концерт, “Репліки”, Варіації на лемківську народну тему)» [34, с. 21].

Варіації на лемківську народну тему для домри і фортепіано (1968) та Щедрівка для домри і фортепіано (1986) В. Івка, незважаючи на майже двадцятирічний інтервал у створенні, мають деякі спільні риси. Обидві п’єси цитують оригінальні теми українських народних пісень. В основі їх формотворення лежать варіаційні принципи. У процесі становлення та еволюції оригінального домрового репертуару жанр варіацій займає вагоме місце. Одними з перших творів для домри, написаних як композиторами-аматорами, так і професійними авторами, були варіації на народні теми. Популярність такого типу творів пояснюється здатністю демонстрації різнобічних можливостей інструменту, а також легкістю для слухацького сприйняття ясної, яскравої драматургії.

У Варіаціях на лемківську народну тему для домри і фортепіано автор використовує українську народну пісню «Ой, у мене черешеньки». У структурі тактової організації твору спостерігається складне метричне співвідношення. Такти підсумовуються не за бінарним принципом, а

об'єднуються у тритакти. Підсилює ефект немовби зайвого третього такту зупинка в інтонаційному русі, що відбувається за рахунок збільшення тривалості одного з елементів інтонаційного потоку – такий прийом дуже красномовно імітує гру одного з інструментів троїстих музик. Зміни у кожній варіації відбуваються через застосування різних видів фактури або ускладнення ладогармонічного устрою, а поступовим пришвидшенням руху за допомогою використання менших тривалостей, яке відбувається у кожній варіації. Проведення теми в різних голосах надає їй остинатного характеру, а прискорення швидкості – яскравого віртуозного відтінку. Особливим прийомом, що красномовно підкреслює український колорит, можна вважати створену автором каденцію у вільній, імпровізаційній манері, діалогічність якої імітує перегукування музик, що грають на трембітах.

У «Щедрівці» використані декілька тем або інтонаційних відрізків різних щедрівок. Автор також досягає метричної нестійкості завдяки додаванню у дводольну пульсацію трьохдольного такту. У цьому творі метрична організація ускладнюється за рахунок зміни дводольної та тридольної пульсації. Композитор використовує традиційні для такого жанру типи викладу, що демонструють різні види техніки. Але тільки на перший погляд. У своєму листі до домриста М. Лисенка В. Івко згадує складнощі, з якими він зіштовхнувся під час опрацювання тематизму українського фольклору. Завдяки особливостям будови мелодій, а також неоднозначній ладогармонічній забарвленості, теми начебто не підлягають варіюванню. Традиційні типи варіювання не можуть бути використані в цьому випадку. В ладогармонійному розвитку «Щедрівки» автор застосовує шестиступеневий лад з пропущеним або підвищеним у мінорі сьомим щаблем. Натомість спостерігається підвищення четвертого щаблю, характерного для ладів народної музики. «Щедрівку» та Варіації ріднять ряд прийомів. Водночас можна вказати на відмінності в плані фактурних рішень. У протизагу Варіаціям, написаним з застосуванням переважно гомофонно-гармонічної фактури, в «Щедрівці» прослідковується поліфонічна вертикаль. Автор

користується основними поліфонічними прийомами. Серед них – канон, різні види контрапункту тощо. В. Петрик вказує на певні поліфонічні елементи, що ріднять «Щедрівку» з поліфонічними творами І. С. Баха, де фактура часто, починаючись одноголосно, згодом набирає голоси й ущільнює рух через ритмічну насиченість.

Треба звернути увагу на важливу деталь, яка характерна для багатьох творів автора. Щільна наповненість фактури по вертикалі та по горизонталі, що проявляється у інтонаційній насиченості, змішаності тембральних функцій та поліфонічності в межах одного інструменту, свідчать про симфонічний масштаб мислення композитора. Народжені знову вже як твори для оркестру домр, вони набувають нового, яскравого життя. Обидва твори перероблені автором для камерного оркестру домристів і виконуються як частини циклу «Чотири композиції на українські народні теми».

«Пісня» для домри і фортепіано, яка згодом була перекладена для оркестру домристів та увійшла до циклу «Чотири композиції на українські народні теми», є зразком роботи з народними першоджерелами у ліричному аспекті. Цей твір чудово розкриває кантиленну природу домри. Незважаючи на загальний ліричний характер і кантиленну природу п'єси, тут присутня генеральна риса композиторського дарування В. Івка. Застосовуючи принцип варіювання у черговому куплеті, автор використовує віртуозні репліки, які призводять до швидкого підходу до кульмінації. Кульмінація вирішена у вигляді добре вітчутного *tutti*. Тим самим автор яскраво окреслює форму твору, його виразну драматургічну логіку. Отже, В. Івко застосовує переважно варіаційні типи опрацювання фольклорних творів з епізодичним вкрапленням поліфонічного розвитку, тим самим утворює своєрідний синтез з традиційних для народно-інструментального мистецтва способів опрацювання народних мелодій та прийомів, характерних для старовинних композиторів. Однак домінування віртуозності як показової риси композиторського стилю осучаснює звичні засоби художнього інтерпретування фольклорних моделей.

Ще одним композитором, який зробив внесок в репертуарний доробок домристів, є Олександр Іванович Некрасов (1946 р.), відомий представник Донецького відділення Спілки композиторів. Навчання у Львівській консерваторії по класу баяна (Н. Ремаренко, Г. Казакова) та композиції (професора Г. А. Симовича) наклало відбиток на творчість композитора. Збагачене культурними традиціями середовище, у якому виховувався музикант, сформувало неповторний стиль митця, витокami якого є народна західноукраїнська музика. На цьому наголошує Л. О. Кияновська: «Його доробок привертає увагу як жанровим розмаїттям, так і цікавим переосмисленням фольклорних витоків, зокрема карпатських – далися взнаки роки навчання у Львові. Одна з провідних тенденцій його індивідуального стилю – тяжіння до “нової фольклорної хвилі”» [83, с. 312]. Значну єднальну роль творчості О. Некрасова відзначав В. Іванченко: «І він, з любов'ю до народу, виконує високу моральну місію – своєю напруженою творчою діяльністю прокладає містки взаєморозуміння між сходом і заходом у нелегкі часи розбудови соборної держави. Музичний фольклор Волині звучить на Донбасі у чудовій інтерпретації творів О. Некрасова, зворушуючи серця багатьох людей цього краю. Його подвижницька діяльність сприяє усвідомлення істини, що Україна у нас одна, що мистецтво є чинником єдності народу, запорукою його духовного процвітання» [73, с. 37].

У творчому багажу композитора є декілька творів для домри і фортепіано, а також твори для камерного оркестру «Лик домер». Попри невелику кількість, вони демонструють дві з основних рис музичного почерку О. Некрасова. Одна з них – домінування ліричних настроїв у художній концепції творів. Інша яскраво проявляється у методах роботи з фольклором. «Концептуальні, мовні та формотворчі пошуки О. Некрасова стали ознаками творчого стилю митця, що зумовлює, зокрема, зміст і характер його інструментального доробку у жанрах фортепіанної музики (“Гуцульська” та “Карпатська” сюїти, “Два фантастичних ескізи”, варіації “Дзеркальні структури”, “Три присвячення Сергію Сергійовичу Прокоф’єву”,

низка прелюдій), творів для народних інструментів (“Елегія” та “Гуцульське коло” для домри і фортепіано) та інструментальних ансамблів (“Українське скерцо” для квінтету духових, ударних і фортепіано)» [192, с. 263].

Автор у своїй творчості часто звертається до фольклорних джерел як у вокально-хоровій, так і в інструментальній музиці. «У фольклорі О. Некрасов знаходить джерело натхнення, близьке природі свого художнього мислення, намагається злитися з душею народу, просякнутися його національним світовідчуттям <...> Твори О. Некрасова на теми українських народних пісень – свідчення досконалого володіння різноманітними методами роботи з фольклором, а також упровадження певних новацій на основі розробленого ним “методу фольклорної імпровізації”, що вже став предметом ретельного дослідження фахівцями галузі хорового виконавства» [196, с. 262].

Водночас О. Некрасов напрочуд майстерно створює свої власні теми відповідно народній стилістиці. Прикладом слугує надзвичайно популярна серед домристів п'єса «Гуцульське коло». «Інтенсивність мелодико-тематичних, тембрових і ритмо-інтонаційних пошуків у музиці українського композитора, як правило, ведеться на ґрунті старанного вивчення ним народних джерел ... Звертають на себе увагу теми композитора. Вони не запозичені з фольклору, але близькі до нього. О. Некрасов наскільки чутливий до ритміки та інтонацій фольклору, що його теми часто створюють ілюзію цитування народного інструментально-пісенного матеріалу» – наголошує Т. Кіреєва [86, с. 98].

«Гуцульське коло» – твір, спочатку задуманий як оркестровий, був втілений у фортепіанному звучанні. Згодом, вгледівши органічну спроможність домри вдало передавати національний колорит, О. Некрасов переробляє твір для домри та фортепіано, і не помиляється. Відтворена в іншому тембральному забарвленні, де партія фортепіано виконує функції оркестру, п'єса набуває нових виразних рис. Можливо, саме з існуванням декількох варіантів твору пов'язане різне трактування року його написання.

У Вікіпедії, як і у книзі С. Саварі та Т. Кирєєвої, датою створення варіанту для домри і фортепіано вказано 1994 рік. У рукописному варіанті п'єси для цього складу зазначений 1995 рік.

Твір напрочуд органічно звучить на домрі. Остинатність ритмічних і мелодичних побудов укупі з відверто рондоподібним викладом тем, яскраво малює коло тих що танцюють. Розгортаючись у межах мінорного ладу, п'єса набуває надзвичайної виразності завдяки грі зі зміною метрів. У «Гуцульського кола» складне метро-ритмічне оформлення. Композитор застосовує у головній темі розмір 7/8, а в останніх тактах епізодів, які чергуються з основною темою, розмір змінює на 4/4, ніби бажаючи додати стійкості. Тема епізоду, яка викладена синкопами разом з тривалою нотою в останньому такті на 4/4, наочно створює відчуття руху по колу.

Неординарні специфічні ефекти у вигляді стуків по деці, гострий ритмічний нерв, притаманний гуцульським інтонаційним зворотам, все це робить твір надзвичайно привабливим для виконавців та справляє яскраве враження на слухача. Зміна різних видів техніки виконання, пов'язана з почерговим проведенням тематичних епізодів та використанням колористичних прийомів, потребує неабиякої вправності від музиканта-домриста (додаток В *Нотний приклад 3. 5*).

Так, у вказаному епізоді необхідно дуже швидко перейти від постукування по корпусу домри, викладеного у вигляді остинатного ритмічного малюнку, до інтонування виразно гнучкої теми. Наявність в її оздобленні форшлагу провокує виконавців на прискорення у першій частині такту (чотири восьмих), яке активується у трьох останніх звуках. Використання ж прийому ковзання на сполученні *до-мі* потребує додаткової слухової концентрації аби терцова інтонація була вимовлена без статичного (лише рухового) видобування звуку. Виспівування цієї інтонації дозволить сприймати наступний звук *ля* як частку мотивного поєднання з низхідною терцією наступного такту (*соль дієз – мі*). Повторення цього мотивного

елементу в останньому такті підкреслює вишуканість мелодії, чим вносить відтінок ліричності в активний характер твору.

«Гуцульське коло» позначене «своєрідним втіленням карпатської ритміки та оригінальним перетворенням принципу варіантності у розгортанні мелодичної лінії. Мелодика твору має яскраво виражений коловертальний характер, що окреслює типовий для народної танцювальної музики гуцульський лад» [198, с. 8]. Так характеризує творчість О. Некрасова дослідниця О. Ущипівська: «На Донбаському соціокультурному фоні творчість О. Некрасова виділяється національним забарвленням, прихильністю до традицій неофольклоризму, що проявляється у переінтонуванні карпатської мелодики. Поєднання загальнонаціональних рис з яскравою індивідуальною стилістикою зробили музику композитора широковідомою далеко за межами Донецького краю» [195, с. 84–85].

Використання різноманітних барв західноукраїнського колориту проходить своєрідною лінією повз усе творче надбання композитора. Так, у створеному для камерного оркестру «Лик домер» триптиху «Гуцульські гобелени» теж прослідковується зазначена вище тенденція.

1. 2. Академічні жанри та проблеми їх інструментальної специфікації

Невеликий за розміром твір «Елегія» для домри та фортепіано (1986) Олександра Некрасова було присвячено Валерію Івку. Відомий музикант-домрист став першим виконавцем, а згодом здійснив запис на радіо. Названа п'єса – данина кантиленній та мелодійній природі домри. Манера, притаманна композитору, в основі своїй спирається на яскравий мелодизм, тому точно відповідає уяві про домру як інструмент, здатний реалізовувати за допомогою тремоло вокальну природу кантилени. Характер твору також висвітлює одну з важливих рис творчості композитора, що лежить у площині образного мислення: «Лірична сторона обдарування домінує в усіх його творах, особливістю яких є сучасні мелодичні, ладогармонічні та

метроритмічні засади» [196, с. 264]. Цей твір автор виконав у межах традиційних прийомів побудови форми твору і ладового мислення.

«Елегія» – твір малої форми, ліричного характеру. У композиції умовно можна виділити два розділи, кожний з яких має три зони – основну тему, зв'язку і кульмінацію. Перший розділ починається з двотактового вступу, який побудований на тонічних звуках з додаванням четвертого підвищеного ступеня. Це одразу створює ефект мерехтливого, тендітного образу. Основна тема починається низхідною квартою, яка втрачає свою природну інтонаційну впевненість завдяки наступному нестійкому ступеню і набуває загадковості, незакінченості. Підсилює цей ефект проведення теми домри та супроводу фортепіано у різних метро-ритмічних варіантах, що створює своєрідну поліритмію. Цей прийом перевтілює, здавалося б, ординарну мелодію у мінливий, таємничий вислів. Нетривалі епізоди секвентного типу виводять матеріал до драматичної частини першого розділу. Другому розділу передують тематизм вступних інтонацій. Початок головної теми викладається автором у каноні домри та фортепіано. Структура другої частини в цілому зберігає канву першої, але композитор використовує в ній елементи розробки, що надає майже незмінній кульмінаційній зоні драматичного характеру. Центральній кульмінації вагомості додає наступний епізод, побудований на тематизмі вступу (партія фортепіано) на тлі ефемерних реплік (партія домри). Завершується твір проведенням елементу основної теми у високому регістрі, що сприяє природному згасанню. Мелодія немов тане у звуковому просторі на тлі низхідних ритмічних остинатних угруповань.

«Варіації для домри та фортепіано» (1985) О. Некрасова – також невеликий за розміром твір, який було створено на замовлення відомого музиканта-домриста, викладача Львівської консерваторії Г. Казакова. За задумом (сам автор визначає жанр п'єси як баладу), твір повинен був продемонструвати різні види техніки гри на домрі. Після створення близько десяти варіацій, у процесі шліфування матеріалу було відібрано три, що

суттєво змінило концепцію твору. Автор зміщує акцент з варіаційної форми з обов'язковими віртуозними елементами у площину кантилени за рахунок використання у більшості розділів повільних темпів (*Moderato*, *Andante*). Винятком є лише одна варіація скерцозного характеру, яка звучить у темпі *Allegretto*. Одним із засобів варіювання О. Некрасов вибирає ускладнення гармонічних вертикалей та згущення фактури, що дозволяє підкреслити безліч тонких відтінків психологічних станів у змістовній палітрі твору.

Олександр Миколайович Рудянський (1935 р.) – представник московської композиторської школи, навчався в Інституті ім. Гнесіних по класу композиції у А. Хачатуряна та Ю. Шишакова. Він є автором симфонічних творів, опер та інших великих опусів, а також має в доробку декілька п'єс для домри. Першою з'явилися Поема для домри і фортепіано, а з утворенням оркестру «Лик домер» О. Рудянський написав для нього «Пасакалію».

«Поема для домри та фортепіано» Олександра Рудянського написана у 1989 році й присвячена Валерію Івку, який надихнув композитора не тільки своїм феноменальним володінням інструментом, а й, у першу чергу, здатністю глибоко занурюватись у світ складної художньої концепції твору. У «Поемі» композитор не зраджує своєму творчому кредо, цінуючи понад усе психологічну сторону музики і талановито доповнює ліричний тонус, притаманний жанру поеми. Автор тонко підмічає виражальний характер тремоло на домрі та вдало його застосовує, переконливо передаючи ледь вловимі нюанси в коливаннях душевних станів людини. Зразком такої майстерності є тема вступу, викладена прийомом тремоло на тлі кластерно розмитого інтонаційного угруповання, що створює захоплюючий ефект мерехтіння і тріпотіння. Контрастності калейдоскопу тем додає розробковий характер їхньої подачі та доречне використання певних прийомів гри. Накопичуючи напругу до нестерпності, погущуючи фактуру, композитор раптово обриває потужний потік монологом, який силою психологічного напруження зрушує кульмінаційну зону у своєму напрямку. Закінчується

поема поступовим затиханням звучності. Таким чином автор ставить запитання, на яке немає відповіді.

З 1980-х років почав співпрацювати з музикантами-домристами Сергій Олексійович Мамонов (1949 р.). Композиторську освіту С. О. Мамонов здобував у Харкові (клас професора В. Борисова). Довгий час (з 1983 р.) композитор очолював Донецьку організацію Національної спілки композиторів України. Формування власного композиторського і педагогічного стилю дозволило С. Мамонову виховати талановитих композиторів з індивідуальним творчим почерком, що й зміцнило засади донецької композиторської школи. Серед його учнів, які писали для домри, треба назвати Є. Петриченка та В. Стеценка. Ще одна вихованка С. Мамонова А. Утіна досліджувала жанрові аспекти камерної музики для домри В. Івка та Є. Мілки і визначила стиль, притаманний деяким творам для домри донецьких композиторів, як необароковий.

«Вальс-скерцо» для скрипки і фортепіано С. Мамонова написаний на початку 1980-х років. Спочатку «Вальс-скерцо» був другою частиною «Концерту-дивертисменту», створеного С. Мамоновим для камерного оркестру до ювілею свого вчителя. Одразу після виходу в 1982 році збірки п'єс для скрипки українських композиторів, куди зазначений твір увійшов під назвою «Пісня», з'являється його переклад для домри. Ініціатором перекладу був В. Івко, який і став першим виконавцем. Ця мініатюра органічно звучить на домрі завдяки рафінованим, стакатно-скороченим інтонаційним зворотам у першому та третьому розділах. Середній епізод з легким бравурно-саркастичним характером віддалено нагадує тенденції, притаманні стилю С. Прокоф'єва та Д. Шостаковича. Легкий та витончений характер невеличкої п'єси на перший погляд не становить складності виконання. У процесі ж роботи над твором виявляється низка завдань, що постають перед виконавцем (додаток В *Нотний приклад 3. 6*).

Мінливість мелодичної лінії з хроматичними елементами утримують слухову сферу музиканта в напруженні. Використання комплексу синкоп з

форшлагами, що їм передують, представляють певну складність для домристів. Необхідно усвідомлювати різну швидкість у виконанні звуків форшлагоу, перемінних ударів у тремольованні четвертних тривалостей та групи шістнадцятих у другому такті музичного прикладу, що є доволі непростим у технічному відтворенні. Водночас, бажано не втрачати відчуття постійного руху, який можна створювати поступовим збільшенням інтенсивності тремольованих звуків.

Композитори Є. Петриченко та А. Нижник – молоді митці, які пропагують передові сучасні музичні технології та нові форми висловлювання. Вони звернули увагу на домру, як на об'єкт, відкритий для творчих експериментів, для втілення новітніх ідей у руслі останніх досягнень європейського музичного мистецтва.

Євген Володимирович Петриченко (1976 р.) закінчив Донецьку державну консерваторію імені С. С. Прокоф'єва по класу композиції (професор С. Мамонов). Є. Петриченко має серйозний багаж з творів різних жанрів – симфонічних, вокальних, хорових тощо. Композитор написав також п'єсу для домри і фортепіано «Звуки, що згасають» та «Коло» для камерного оркестру домристів.

«Звуки що згасають» – п'єса, написана Є. Петриченко у 2000 році, приклад застосування сучасної інтонаційної мови. Автор користується протиставленням кластерних нагромаджень та прозорих, розсіяних у акустичному просторі напівтонів. Твір складається з трьох розділів. У основі першого розділу лежать дві теми – інтонаційно ламка зі звуковими піками тема в партії фортепіано, яка трансформується в емоційно-екстатичний епізод, і пісенно-розповідна мелодія, що поступово ускладнюється. Середній розділ має швидкий темп і мінливу метричну організацію музичного матеріалу. Його характер дуже вигідно підкреслює одну з рис домрового звучання – стакатність. Невеличкий, схожий на вальс епізод з рафінованими інтонаціями, попри яскраву динаміку, контрастно відтіняє своєю прозорістю попередній дискретно-токатний матеріал (додаток В *Нотний приклад 3. 7*).

Швидкий темп вносить деякі складнощі в інтонування восьмих (2, 6, 7 такти), які повинні тремоловатись. Розташування звуків *соль бекар – до дієз* на різних струнах і наявність трелі в наступному такті спричиняють певну обтяжливість рухливої теми. Тому доречним буде тремоловання лише двох звуків тризвучного комплексу зі зняттям останнього ударом медіатора вгору.

Композитор, щоб передати драматургічне напруження, використав саме ліричний епізод, який дуже динамічно приводить до кульмінації. В останньому розділі скорочено проводяться теми першого розділу і завершують твір запитальною інтонацією, яка створює своєрідну тематичну арку та гармонічно окреслює форму твору.

Свій внесок у створення репертуару для домри зробив і Артем Олександрович Нижник (1980 р.) – випускник Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва (клас баяна професора В. Воеводіна, клас композиції професора С. Мамонова). Доробок молодого митця складається здебільшого з творів для баяна, втім тривале спілкування з представниками домрової школи надихнули його на створення музики для домри. **Концерт «Вірую» для домри та фортепіано Артема Нижника**, написаний у 2005 році є своєрідним філософським роздумом над пошуком духовного ідеалу та досконалості на тлі тяжіння до зовнішніх принад і забуття істинних цінностей. Незвичне трактування традиційного жанру концерту обирає композитор для презентації домри. Змагання між солістом та оркестром переміщується автором у площину внутрішньої боротьби. Драматургія концерту втілює одвічну самотність людини в світі. А. Нижник за допомогою певних стилістичних засобів бажає змалювати у своєму баченні специфічне обличчя домри, старанно абстрагуючись від звучання скрипки з її співучістю мелодичних побудов. У формотворенні концерту дещо зміщені акценти. Експонування матеріалу відбувається з елементами розробки, яка має вигляд епізоду. Відсутність каденції при наявності зони її припустимого розташування пояснюється тим що автор надає виконавцю свободу індивідуального сповіді у формі монологу. Використання цитати з

твору Баха символізує переконаність у перемозі людини, душа якої тяжіє до духовного самовдосконалення. Капричіо для домри і фортепіано А. Нижника – ще один невеликий за розміром твір, який увійшов до репертуару домристів. Філософсько-духовна спрямованість музики А. Нижника – головна концептуальна ідея композиторського стилю молодого митця, яка знайшла своє віддзеркалення і в творах для домри.

Окремою сторінкою треба виділити внесок у поповнення та збагачення домрового репертуару неординарним композитором **Євгеном Мілкою**. З його творчістю пов'язані особливі тенденції та підйом у розвитку домри. Надсучасна, інколи доволі складна композиторська манера, розкриває нові межі звучання інструмента. Автора приваблюють безмежні можливості у пошуку та реалізації нових тембральних втілень поєднання домри з різними інструментами.

Показовими є «Концертна п'єса» для домри та фортепіано, «П'ять концертних інвенцій» для двох домр, «Соната» для домри соло, «Симфонія» для камерного оркестру домристів.

Маючи у творчому багажу твори великих форм (симфонії, сонати, концерти), Є. Мілка звертається і до мініатюр, де по-новому втілює барви інструмента, знаходячи нові межі для поширення свого композиторського надбання. «У камерно-інструментальній музиці, в ритмічному, фактурному малюнку проявляються фонічно-колористичні якості, особливо чітко розкривається характер звучання, прозорість і щільність фактури, своєрідність колориту ... Як поглиблено-зосереджений майстер фортепіанних та вокальних жанрів, композитор бачить обов'язковою умовою драматургічної цілісності творів введення психологічно контрастних епізодів (Дві концертні п'єси для фортепіано, Концертна п'єса для домри і фортепіано 1984)» [82, с. 50–51]. Саме з творчістю Є. Мілки можна пов'язати початок нової ери на шляху академізації домри. Із впевненістю маємо сказати, що він стоїть серед перших композиторів, що вивели домру на високий рівень сучасного академічного мистецтва.

У творчій діяльності автора надзвичайно плідним можна назвати рубіж сторіч. У цей час з'являються «Концертна п'єса» для домри та фортепіано (1980), «Українська сюїта для камерного оркестру» (1990), «Молодечі жарти» з «Української сюїти» – перекладення для домри і фортепіано (1992), «П'ять концертних інвенцій для двох домр» (1995), «Чотири коломийки для домри та гітари» (1996), «Чотири коломийки для домри та фортепіано» (1999), «П'ять польських народних пісень для камерного оркестру домр» (2002), «Коломийка для домри та бандури» (2008), «Соната для домри соло» (2009), «Симфонія» для камерного оркестру домр. Також до списку можна внести числені аранжування для різних ансамблів, де представлена домра, а також перекладення шедеврів світової музики для оркестру домр.

«Концертна п'єса» для домри та фортепіано – один із перших домрових творів композитора. Твір присвячено В. Івку, що став першим його виконавцем та здійснив запис на радіо. Поряд з бажанням продемонструвати яскраві «концертні» естрадні властивості домри п'єса засвідчила неординарну трактовку автором виражальних можливостей інструменту. Музична матерія твору – унікальний за своєю поліфонічністю сплав. Проста звукова організація мелодичної горизонталі містить стилізовані «під фольклор» звороти й пробуджує почуття впізнання інтонаційних фраз. Але, схрещуючись у фактурному вимірі з насиченими поліакордами, тематизм виходить за межі традиційної ладової системи і тим самим утворює неповторний звуковий ефект. Твір засвідчує одну з найважливіших стилістичних особливостей композиторського почерку Є. Мілки. Будь-які експерименти у пошуках нових звучань залишають незмінними дотримування композитором закономірностей формоутворення.

«Концертна п'єса» складається зі Вступу, АLEGRO, Коди. У Вступі та Коді, незважаючи на досить гостру вертикаль, прослуховуються фольклорні елементи. Навіть у першій спробі написання домрового твору автор демонструє глибоке занурення у специфіку інструмента. Є. Мілка з

однаковим розумінням і успіхом використовує здатність домри виконувати кантилену за допомогою тремоло та ефектно акцентує віртуозні можливості інструмента. Вибір жанру не є випадковим – автор застосовує низку засобів, які максимально зосереджують увагу на концертному типі цього твору, водночас, зберігаючи гостроту сучасної музичної мови.

Така неоднозначність простежується і у формотворенні. Простота логіки розгортання матеріалу контрастує з доволі складними гармонічними співзвуччями. Віртуозні елементи у поєднанні з витонченими інтонаційними зворотами легко сприймаються на тлі прозорої фактури. Автору вдається оминати використання розповсюдженої гомофонно-гармонічної вертикалі. Партія фортепіано перегукується з партією домри, завдяки чому партитура інколи сприймається поліфонічно. Це слід враховувати виконавцям твору, адже домристи здебільшого стикаються в практиці з відтворенням лише одного пласту фактури, мелодією. Вражає тонке відчуття Є. Мілкою тембральних закономірностей у поєднанні двох інструментів. У повільних частинах тремоловання домрою кантиленних послідовностей розгортається в сонорному полі фортепіанних звукових утримань. В інтонаціях мелодики проявляється українська народна стилістика, яку автор напрочуд майстерно відчуває і підкреслює, залишаючись в контексті авангардного сучасного мислення. У швидкій частині дуже доречним є використання штрихів *staccato* в партіях обох інструментів, що органічно та влучно підкреслює природу їх звуковидобування з незмінним згасанням звуків.

Майстерна орієнтація у фактурній панорамі та гостре відчуття акустичних закономірностей підштовхує митця до написання творів для різних ансамблів, у складі яких є домра. Таке розмаїття тембральних поєднань не є випадковим. Творчі пошуки у розкритті проблем акустики дуже цікавили Є. Мілку, що й зумовило його наукову діяльність. Серед його статей – «Огляд тропів Й. М. Хауера та шестизвучні акордові структури», «Симетрія ладогармонічних структур і звукове наповнення». Дослідженню цих важливих питань композитор присвятив також свою дисертацію (на

жаль, захистити її не встиг). Складність явищ, котрими захоплювався Є. Мілка, вимагали опори на серйозні фізико-математичні дослід. У своїй статті «Організація трьохмануальної клавіатури для 53-ступеневої та інших темперованих систем» В. П. Бурський – математик, у минулому музикант поряд з математичними розрахунками та рівностями зазначає, що його робота містить реалізацію ідей і думок, які вирували під час численних та тривалих бесід про музику з викладачем музично-теоретичних дисциплін М. К. Шевченком та членом Спілки композиторів України Є. Г. Мілкою.

На момент написання наступного твору можна з упевненістю констатувати відсутність у домровому репертуарі такого роду музики. **«П'ять концертний інвенцій для двох домр»** побудовані на вільному використанні додекафонної серії, створеної за рахунок повторів окремих ланок. Є. Мілка оригінально поєднує сучасні прийоми з традиційними видами викладу, такими як канон і контрапункт. Принципова організація ладу цементується звуковою послідовністю, базисом якої є інтонації витонченої природи, що не допускає формалістичного підходу. Контрастні за характером інвенції ніби малюють картини різнобічності та глибини людських уболівань. Перша – невмолимість долі і незахищеність людини перед нею, друга – своєрідну оголеність душі, третя виступає символом безперервності руху, четверта – флажолетна «музична скарбничка» – розкриває нереальність світу ілюзій, іграшковість. І п'ята – притаманне людській сутності прагнення до боротьби. У останній інвенції наочно проявляється характерна риса композитора – складність інтонаційної побудови мелодичного матеріалу (додаток В *Нотний приклад 3. 8*).

Як бачимо, у наведеному прикладі з п'ятої інвенції у тематичній лінії переважають доволі широкі інтонаційні стрибки. Для її філігранного відтворення слід майстерно володіти не лише різними видами домрової техніки, а в першу чергу мати розвинений виконавський слух, здатний реагувати на доволі нетрадиційні для домрової музики інтонаційні сполучення. Наступні рядки влучно характеризують композиторський стиль

Є. Мілки: «Виходячи з об'єктивних якостей музичних засобів та суб'єктивних вимог, що відповідають задуму творів, композитор вибірково користується технічними прийомами, різними видами композиторського письма, які роблять ці твори своєрідними, не схожими на інші. Наприклад, йдучи шляхом, заснованим на модально-мелодичній функціональній співвіднесеності, достатньо розповсюдженої в сучасній світовій музиці (вона часта в творах А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, І. Стравинського, Б. Бартока, О. Мессіана та інших), Є. Мілка вводить в свої твори різні типи співвідносності діатоніки і хроматики при послідовному використанні обмеженої кількості інтервалів» [82, с. 50–51].

Домра, з її нетривалою історією існування і деякою обмеженістю в оригінальному репертуарі стає для композиторів невичерпним джерелом творчих експериментів. Адже значна кількість жанрів не була задіяна в домровому репертуарі. Саме до них можна віднести жанр сонати для домри соло. Винятком може стати Соната для домри соло В. Івка, написана в стилі старовинної сюїти, але з використанням складної сучасної музичної мови.

Розвиток репертуару підкоряється певним закономірностям. Однією з умов популяризації інструмента є яскрава демократична мова музичних композицій, які максимально демонструють можливості інструмента. Таким вимогам найперше відповідають концерти для домри. Сонатні цикли потребують слухацької підготовки і саме поява камерної домрової музики вказує на те, що домра впевнено йде шляхом академізації, отже для неї доступна широка жанрова палітра. Зважаючи на особливу природу домри як інструмента здебільшого мелодійного, дуже складним завданням для композитора є звернення до жанру сонати соло. Через гомофонну природу домри втілення поліфонічного типу письма допомагає у неординарному вирішенні проблем драматургії й у розширенні виражальних можливостей.

Інструмент, звук якого швидко згасає, потребує чуйного ставлення і неабиякої майстерності у площині використання поліфонічної фактури. Поліфонічне мислення, затиснуте в межі висловлювання засобами одного

інструмента, додає об'ємності звучання. У репертуарі домристів п'єси для домри соло є доволі популярним жанром і дозволяють продемонструвати низку колористичних можливостей. Мальовничість прийомів домри виявляють численні п'єси В. Івка, Л. Матвійчук, Б. Міхеєва, О. Олійника, В. Соломіна. Можна погодитись з Н. Костенко, яка наголошує: «якщо партія фортепіано звучить у декількох фактурних пластах, то особливість домри (а втім, й інших струнних інструментів, зокрема, скрипки) полягає в тому, що в їх мелодичній фактурі приховані потенційні можливості фактурної поліпластовості: багатоголосся, розшарування на соло і акомпанемент. Завдяки цьому у виконавську пам'ять і слухацьке сприйняття “закладається” вся цілісна модель фактури. У результаті п'єси для домри соло нічим не поступаються іншим камерним формам музикування» [94, с. 50–51].

В. Івко разом з Є. Мілкою вперше в історії домрового мистецтва звертаються до жанру сонати для домри соло. Кожен з авторів, беручи за основу жанрову модель сонати, трактує її у колі своїх власних стильових рис.

У творчому здобутку Є. Мілки жанр сонати посідає значне місце. Композитор кожного разу знаходить нові рішення у напрямку інструментального складу, форми і змістовості камерного циклу (Соната для органа, Соната для гітари, Соната для віолончелі, фортепіано і ударних, Соната для скрипки та фортепіано). З'являється і Соната для домри соло – твір, написаний для С. Колесник (С. Білоусова), їй присячений, нею першою виконаний. О. Шаповалова, аналізуючи камерно-інструментальну музику Є. Мілки, вказує, що «його сонати на тлі адекватних у жанровому відношенні творів сучасних композиторів України знаходиться з ними в одному ряду за вимогами змісту і засобами музичної виразності» [213, с. 116].

Соната для домри соло Є. Мілки окреслена колом образів, навіяних спогадами про матір. Задумуючи твір як сюїту, автор відчуває значну ємність матеріалу і, підкоряючись змістовній та часовій логіці, вирішує не стримувати творчу інерцію та втілює задум у сонатному циклі. Усвідомлюючи особливості вибраного жанру, зумовлені розташуванням у

чистому, тембрально однорідному полі, Є. Мілка тим не менш концентрує увагу слухача на глибинній напрузі інтонаційних послідовностей, не підкоряючись спокусі заволодіти увагою явною демонстрацією різноманітних інструментальних видів техніки.

Звернемо увагу на деякі особливості трактування автором сонатного циклу. Соната складається з чотирьох частин. Перша та друга написані у простій двочастинній формі. Традиційна для жанру сонати повільна частина відсутня. Перевага мрійливо-пасторальних образів з драматичними кантиленними епізодами у перших двох частинах заперечують необхідність окремої повільної частини. Третя, досить коротка частина, виконує функцію скерцо, де знову відчутне композиторське ставлення до форми. Попри малий розмір твору, Є. Мілка в концентрованому вигляді зберігає всі атрибути сонатної драматургії – експонування матеріалу, елементи розробки і репризу із завершенням, яке виконує роль коди. Традиційне для класичного жанру сонатне алегро застосовується автором у розгорнутій четвертій частині, яка немов акумулює події, що відбуваються у попередніх. Своєрідною аркою, що цементує цикл, є інтонаційний зворот, яки вносить ясність у ладову належність. Ним завершується перша, друга та четверта частини. На цю особливість засобу наскрізного розвитку сонати вказує у своїй роботі Г. Утіна [193].

Найбільш вагомий внесок у збагачення репертуару для української домри серед донецьких авторів зробив **Валерій Микитович Івко**.

Перші твори В. Івко почав писати ще у ранньому віці під впливом музики М. Глінки, В. Моцарта, П. Чайковського. Прагнення до ясної мелодики втілювалося у жанрових замальовках – вальсах, танцях тощо. Але вже тоді явно простежувався наголос на віртуозність. Навчаючись у консерваторії, молодий музикант активно концертував, тому до композиторської діяльності повернувся лише під час навчання в аспірантурі. Членом Спілки композиторів Валерій Івко став у 1992 році, маючи в творчому здобутку вже велику кількість творів. Під час спроби вступу до

Київської консерваторії по класу композиції у 1960-х роках В. Івка отримав схвальні відгуки від корифеїв української музики, зокрема А. Штогаренка, але через об'єктивні причини не зміг отримати професійну освіту з композиції.

Щоб визначитися зі стилем композиторського мовлення В. Івка, треба акцентувати увагу на головному принциповому моменті. У своїх ранніх композиторських пошуках В. Івка захоплюється авангардними композиторськими техніками, перебуваючи під впливом композиторів Західної Європи ХХ ст., зокрема Б. Бартока. Молодого В. Івка вабила, насамперед, можливість висвітлювати у нечуваній до тепер віртуозності потенціал домри. Але, вболіваючи за долю інструмента та розуміючи, що ніхто не заповнить прірву, яка виникла у домровому репертуарі творами класико-романтичного напрямку, свідомо стає на новий шлях. В. Івка вирішує віддати перевагу зовсім іншим – ясним, доступним широкому колу слухачів засобам музичного висловлювання. Композитор компенсує змушену стриманість у використанні усілякого роду новаторських ідей гіпернасиченою безмежною шкалою переживань. Щільна концентрація енергетики почуттів ніби стискає існуючий у часовому відлунні твір до рівня макроінтонації.

Отже В. Івка, творчість якого уособлює у домровому мистецтві епохи класицизму та романтизму з одного боку жертвує в ім'я домри своїм бажанням творити у межах сучасних технологій. З іншого боку, саме завдяки цим обмеженням він синтезує різні напрями, насичує свої твори відлунням різних епох, відбиває їх через призму особистого світосприйняття, створюючи свій неповторний за почерком стиль мовлення.

Незважаючи на багатоплановість стильових напрямків творчості В. Івка, треба виділити деякі характерні для нього риси: особливий інтонаційний багаж (переважання коротких поспівок у моторних епізодах та надмірно широких комплексів у кантиленних), віртуозність, симфонічність фактури, глибоку емоційну насиченість.

З усією відвертістю можна констатувати, що за кількістю творів для домри, написаних В. Івком, і за ступенем їхньої популярності та затребуваності усіх без винятку, з автором в змозі конкурувати не багато композиторів, що пишуть для домри.

В. Івко, який довгий час не вважав себе професійним композитором, знаходиться у постійному пошуку та плідно працює і дотепер. Так, йому належать твори: Соната для домри соло, частини якої існують як самостійні п'єси – Фуга (1967), Канон (1967), Аллегретто (1968), Прелюдія (1968); Сонатина для домри та фортепіано (1968); Варіації на лемківську народну тему для домри і фортепіано (1968); «Репліки» для домри і фортепіано (1969); Концертино для домри з оркестром (1970); «Поема-концерт» для домри з оркестром (1980); «Коло» для двох домр (у співавторстві з Б. Міхеєвим, 1982); «Концерт-токата» для домри з оркестром (1983); «Ескіз» для домри і фортепіано (1985); «Щедрівка» для домри і фортепіано (1986); «Basso-ostinato» для домри і фортепіано (1989); «Щедрівка» для камерного оркестру (1993); Соната для двох домр (1994); Сюїта для домри і гітари (1996); «Епіграф і тарантела» для домри і фортепіано (1998); Вальс для домри і фортепіано (1998); «Basso-ostinato» для камерного оркестру (1999); Симфонія-концерт для камерного оркестру (2000); «Чотири композиції на теми українських народних пісень» для камерного оркестру (2002); «Пісня» для домри і фортепіано (2002); Концерт № 3 для домри з оркестром (2005); Концерт № 3 у трьох частинах для домри і фортепіано (2005); велика кількість перекладень та аранжувань для камерного оркестру домр.

Обсяг створеного за кількістю, різноплановістю та художньою цінністю викликає неабияке захоплення, і це тільки музика для домри. Незважаючи на розмаїття жанрових уподобань композитора, характерні стильові ознаки його творчості помітно простежуються в будь-якому творі. Це особливий інтонаційний багаж, неповторний за почерком характер мовлення, щільна концентрація енергетики почуттів, майже надприродне емоційне навантаження – з одного боку; і яскравість мелодичної лінії,

симфонічність фактури та віртуозність в високому розумінні цього слова (від *virtos* – сила, могутність, майстерність) – з іншого. Цікавим є погляд В. Польового на художню манеру ранніх композиторських експериментів В. Івка: «Коло образів, яке Ви охопили в своїх творах, несуть на собі печатку вишуканості і навіть деякого музичного “турманства”» [101] (додаток А мал. 23).

Необхідно відзначити що манера письма композитора змінюється в залежності від часу створення того чи іншого опусу. Така еволюція відбивається у проясненні, навіть спрощенні музичної мови в пізній період творчості. Це особливо помітно при зіставленні ранніх творів, наприклад, «Концертино для домри і фортепіано» з використанням вільно трактованої серійної техніки, з опусами, що з'явилися нещодавно, такими, як Симфонія-концерт для камерного оркестру домристів або «Концерту № 3» для домри з оркестром з їх майже класичними формами і підкресленою ясністю висловлювання.

Зупинимось на творах, що найбільше демонструють характерні риси стилю композитора і допоможуть скласти уявлення про безмежність внутрішнього світу художника.

Фуга з сонати для домри соло є одним з перших опусів В. Івка у поліфонічному стилі. Цикл складається з 4 частин – Фуга, Канон, Алегрето, Прелюдія. Саме з цього твору почалося відновлення юнацького захоплення композицією. Величезний багаж з виконання творів світової скрипкової літератури, занурення у питання інтерпретації через ретельний аналіз драматургічних та формотворчих принципів, а також вболівання за формування оригінального домрового репертуару спонукало виконавця зайнятись композицією.

На той час Фуга за всіма показниками була авангардним твором, в списку оригінальної музики для домри ми не знаходимо поліфонічних опусів, які були б написані складною мовою. Нагадаємо, що в 1960-ті роки основою музики для домри були переважно народнопісенні джерела. Як

вийняток можна назвати Сонату для домри і фортепіано, створену В. Польовим у 1964 році, а згодом дві «Монодії» для домри соло. Саме музика для домри соло В. Івка надихнула В. Польового на написання двох п'єс для інструмента соло. Про це він пише у своєму листі до донецького колеги у 1974 році: «Трохи роздумував і у відношенні п'єси для домри-соло. Ваш цикл дав поштовх моїм думкам і я зрозумів, що є нові можливості у цьому напрямку» [100] (додаток А мал. 24).

У творах для інструмента соло закладені протиріччя драматургічного плану, що стосуються необхідності відображення індивідуальних та соціальних сподівань засобами одного інструмента. З огляду на гомофонну природу домри, втілення поліфонічного типу письма не тільки надає можливість неординарного вирішення проблем драматургії, але й значно поширює виражальні можливості домри. Специфіка звучання домри, пов'язана з швидким згасанням звуку, потребує чуйного ставлення до поліфонічної фактури в тому випадку, коли вона не підтримується партією фортепіано або будь-яким іншим інструментом. Ця особливість домри потребує від композитора неабиякої майстерності. Саме в цій площині стикаються з проблемами і виконавці (додаток В *Нотний приклад 3. 9*).

Стримана, дещо загрозлива у своїй недовомовленості та дискретності тема фуги має сприйматись виконавцем як цільний чотиритакт. Долати зупинки в енергії просування теми допомагає розуміння принципів виконання обернених артикуляційних сполучень. Відокремлений паузою перший комплекс з чотирьох восьмих повинен розпізнаватись як синкопа та залишати у слухачів відчуття очікування під час пауз. Таким чином, наступний комплекс з трьох восьмих є підготовленим таким очікування, яке цілком логічно спрямовується в першу долю третього такту. Синкопи у третьому і четвертому такті виконуються ударами медіатора без використання тремоло, тому мають бути подовжені у слуховій уяві виконавця як певне крещендо. Це утворить необхідний ефект нерозривності музичної тканини.

Головна тема фуги набуває в процесі розгортання помітної трансформації і нечуваного об'єму. На тлі її динамізованих показів у середньому епізоді ми спостерігаємо діалог, дуже вдало імітований автором. Буання розгубленого, благального першого голосу, побудованого на інтонації основної теми, немов виривається на поверхню із заточення невинного, ритмічно-остинатного звучання другого голосу. Поза межний конфлікт почуттів справляє приголомшливий ефект вибуху. Поліфонічне мислення, що затискається у рамках одного інструмента, завдяки глибокій змістовності інтонацій, набуває масштабу оркестрового звучання. Постійне напруження у процесі сприйняття матеріалу слухачем не відпускає його ні на хвилину і спонукає співтворити з автором, отримуючи незабутнє задоволення.

Соната для домри соло, частиною якої є Фуга, один з небагатьох прикладів використання цього жанру в оригінальній музиці для домри. В. Івко поряд з Є. Мілкою одним з перших звернувся до повноцінного сонатного циклу. Використовуючи сучасну мову, В. Івко обирає жанровою моделлю старовинну сонату (Соната для домри соло) і традиційні жанрові прийоми із введенням фольклорних тем (Соната для двох домр соло), а Є. Мілка застосовує класичні прийоми формотворення. В. Івко намагається поєднати сучасну мову і традиційні форми. На це також вказує А. Утіна, яка підкреслює тяжіння композитора до барокових форм та на прикладі «Basso-ostinato» визначає стилістику композиції як «необароко». «Таким чином, у висвітленому опусі В. Івка барокова форма цілком реалізує свої драматургічні потенції, які протягом декількох віків дозволяли їй втілювати трагічні образи в діалектичній єдності статичності і динаміки. Водночас мислення композитора кінця XX століття наперед визначає, з одного боку, оновлення музично-мовних засобів, а з другого, динамізацію драматургічного профілю форми, що дозволяє відобразити напруження сучасного світосприйняття» [193. с. 157].

Після Фуги В. Івко пише **Сонатину для домри і фортепіано** – невеликий за розмірами твір у традиційній для сонатного циклу драматургічній послідовності. Поява цих опусів вказує на тяжіння композитора до камерних сонатних циклів, яким притаманна очевидна концертність. Такого роду поєднання лише підтверджує вищезгадану мету композитора – у стислий термін надолужити відсутність оригінального репертуару.

Сонатина, яка демонструє мінливість юнацьких поривів та стремлінь, є типовим проявом романтичного стилю. Кожна частина у лаконічній формі передає певний настрій, який готує та спричиняє появу іншого. Перша частина репрезентує образи соціального буття людини, але все ж таки автор не випускає з поля зору індивідуальні риси. Дещо розмитими є ознаки сонатного алегро в цій частині, тому матеріал сприймається більш динамічно. Представлені в експозиції теми головної і побічної партій не знаходять активного розгортання у розробці. Автор використовує теми, які лише за ритмічною структурою нагадують основний тематизм експозиції. Стрімкість розробки приводить слухача до кульмінаційної зони, яка стає початком скороченої репризи.

У першій частині циклу ознаки сонатного алегро є досить розмитими, що робить її більш лаконічною та динамічною. Друга частина – це романтичні фантазії у чистому вигляді, бурхливість яких затиснута в тричастинну побудову. Характер нереальності композитор втілює завдяки оспівуванню першого тону на тлі тоніко-домінантового супроводу з подальшим різким злетом мелодії. Загострення ритмоінтонацій в середньому розділі стає передвісником драматичного сплеску у кульмінації. Та вже за мить змінюється тональність настрою і перша тема поступово завмирає, тим самим повертаючи думки у солодкий світ ілюзій.

Подібну форму використовує автор і у третій частині, яка містить ознаки вальсу, що також є характерним для класичних циклів з менуетами, скерцо, тощо. Автор використовує популярний жанр, але навмисно затискає

його в ламкі низхідні інтонації, які інколи нагадують стогін. Кульмінація ж побудована на звуковисотному зростанні викладених октавами мотивів, які, здіймаючись трансформуються у своєрідні благання, немов крики пораненої душі. У репризі, повертаючись знову до початкових почуттів, композитор повторює основну тему без змін. Фінал виражає нестримний потік юнацької енергії. У багаторазовий повтор життєстверджуючої теми, поданої у мажорній тональності, вплітаються два епізоди. Це дає змогу говорити про форму рондо, а деякі елементи розробки нагадують про рондо-сонату. Перенесення сонатного алегро в останню частину є драматургічним прийомом, який дає можливість зосередити увагу на мажорному, оптимістичному характері твору.

Один із епізодів – захоплююча, по-дитячому весела пісня, а другий має фантастичний характер як елемент безтурботної гри. Але, повертаючись до рефрену, автор у притаманній йому манері миттєво згущує звукове повітря, в результаті чого головна тема звучить у надривному мінорному тонусі. Таким же миттєвим є виникнення рефрену у початковому вигляді, що у кінцевому результаті підтверджує оптимістичний, життєрадісний характер. Сам рефрен будується за принципом повтору одного і того ж інтонаційного звороту, який з кожним повтором поширюється і, змінюючи своє метричне розташування, примушує автора виходити за рамки стійкої квадратної структурної побудови. Саме ця невизначеність і надає темі веселого юнацького темпераменту. Такий тип викладу матеріалу дуже нагадує принцип структурування мелодій в творах старовинних композиторів, зокрема в Концертах А. Вівальді. Швидкий темп та регулярна зміна інтонаційних опор у залежності від метричної пульсації вносять додаткові складнощі в процесі інтерпретування теми рефрену виконавцем. Дуже важливим є чітке уявлення соліста про межі мотивних побудов та зони змістовних акцентів, особливо на тлі тотожного розуміння цих аспектів концертмейстером для досягнення успішної ансамблевої гри.

Соната для двох домр соло (1994) поєднує в собі камерність у формотворенні та драматургії з відвертим концертним наповненням у вигляді надвіртуозності та введенням фольклорних елементів. Соната – твір, в якому, за словами В. Варнавської і Т. Філатової, «на п'єдестал небувалої висоти музичного академізму, що задовольняє найвимогливіші, вибагливо-рафіновані музикантські смаки, сходиться домра» [29. с. 24]. Соната має три частини. Перша частина (*Allegro*) написана у сонатній формі, її основою є безперервний рух, який ненадовго змінює грайлива побічна тема, що за характером нагадує частівку. У другій частині композитор використовує українську народну тему. Надзвичайно прозора, але об'ємна та сповнена гнучких переливів тематичних елементів від однієї домри до другої, партитура виписана автором дуже витончено. Середній скерцоподібний розділ затиснутий у поліритмічну вертикаль. Другій частині тендітності додає тональність мінорної домінанти – мі мінор (крайні частини написані в ля мінорі). Остання третя частина (три розділи з елементами рондо) – це нестримний бурхливий потік, який не спиняється ні на мить почергово у кожній партії (додаток В *Нотний приклад 3. 10*).

Проведення рефрену в першій партії майже завжди повторюється з незначними змінами, варіювання зазнає партія другої домри. У певному епізоді автор проводить чуттєву, проникливу тему в одному з голосів, не втрачаючи енергетичного тону в іншому. Таке насичення матеріалу віртуозним навантаженням робить третю частину надзвичайно складною та вимагає від музикантів витримки і високої технічної майстерності.

Своєрідною моделлю жанру сонати, яку по-своєму перетворює В. Івко, можна назвати Сюїту «Варіанти» для домри (або мандоліни) і гітари. Цикл складається з чотирьох частин – 1 ч. «Епіграф», 2 ч. «Прелюдія», 3 ч. «Вальс», 4 ч. «Епіграф і Тарантела» (Дві останні частини пізніше перероблені автором для домри і фортепіано). Перша частина – невеликий вислів-роздум, який є носієм інтонаційного матеріалу наступних частин. Прелюдія і Вальс мають просту тричастинну форму. У четвертій частині

вступний роділ (Епіграф) контрастує з першою частиною, набуваючи драматичного характеру. Динамізму надають віртуозні репліки на матеріалі Тарантели, яка відповідає жанру за всіма атрибутами – швидкий темп, метр 6/8, рондоподібна форма.

У циклічних творах В. Івко нерідко звертається до монотематизму. Прикладом створення єднальних гілок в таких творах можуть бути Концертино, де спонукальна інтонація на початку першої частини перетікає болісним сумом до другої і відгукується відчайдушним, безупинним рухом у третій. У Симфонії-концерті один інтонаційний зворот об'єднує всі чотири частини. У Сюїті для домри і гітари «Варіанти» фактурні модифікації однієї інтонаційної побудови в різних частинах цементують цикл у нероздільне ціле. Мікrocикл «Репліки» В. Варнавська і Т. Філатова взагалі назвали «мікрословником» авторської лексики [29].

У Концерті № 3 для домри з оркестром у межах експонування головної та побічної тем ніби розмивається притаманний їм конфлікт. Таке трактування віддзеркалює ще одну характерну для композитора рису – здатність маніпулювати відтінками почуттів на рівні «леза бритви». Глибинний конфлікт двох тем не знаходиться на поверхні – його сутність у протилежності світовідчуття інтонаційно схожих тем як двох облич однієї людини.

Звертаючись до концертних творів композитора, неможливо не сказати про опуси, що сягають вершин композиторської творчості В. Івка і всього репертуарного доробку для домри. Саме завдяки жанру концерту домра стрімко вийшла на естраду як сольний інструмент. Його еволюцію ретельно аналізує І. Максименко, виділяючи ряд тенденцій розвитку [114]. Жанр концерту, який посідає вагоме місце в творчості автора, повністю відповідає можливостям домри як переважно одноголосного інструмента з необмеженими віртуозними і яскравими драматургічними можливостями.

Поряд з традиційним трактуванням класичних жанрових моделей знаходить місце і бажання композитора вийти за межі історично

сформованих типів творів. І. Тукова визначає «чотири найважливіших жанрових елементи, які можуть з повним правом репрезентували “старовинну модель” у новоствореному опусі» [186]. Дослідниця зазначає: «Майстри, працюючи зі всім комплексом жанрових параметрів чи з певною групою або окремим елементом, у всякому випадку, мають на увазі цілісну модель. Жанр є знаком, що надає можливості чітко окреслити концепцію новоствореного опусу, показати історичний зв’язок, діалог епох» [186, с. 118]. Тенденції, які охопили музичне мистецтво минулого століття, пов’язані з взаємопроникненням різних жанрів. Вони вилились у появу «Концерту-токати» і «Поєми-концерту» для домри і оркестру. Зазначаючи, що «XX століття називають віком великого синтезу», О. Антонова підкреслює: «Активну участь у процесах жанрових взаємодій музики XX століття бере також інструментальний концерт. Насамперед, звертає на себе увагу актуалізація самої ідеї концертності. Інтенсивно розвивається сольний інструментальний концерт, який втягує в орбіту концертування інструменти, які раніше не використовували як сольні» [3, с. 47–48]. І. Максименко так характеризує концерти В. Івка: «Безумовно, концерти В. Івка можна розглядати як художнє *credo* музиканта, як узагальнення не тільки складного естетико-художнього світу його творчості, але й властивого автору яскравого індивідуального стилю, який проявляється у своєрідності мелодичної, гармонічної, ритмічної мови, багатоплановості фактурного оформлення, складності виконавських прийомів» [114, с. 197].

«Поєма-концерт» для домри з оркестром спочатку задумана як симфонічна поєма і написана під впливом оповідання О. Гріна «Та, що біжить по хвилях». Автор немов нанизує на програмний контур живі звукові матерії. Тема вступу на тлі тремоло у низькому регістрі відразу вводить слухача у світ, де все підвладне долі. Раптове вторгнення головної теми, що зберігає інтонацію запитання, набуває відтінку ритмічної поривчастості, сповненої духу боротьби (додаток В *Нотний приклад 3. 11*).

Доволі непростою є техніка виконання початкового елементу головної партії. Гострий пунктирний ритм змінюється синкопою, яку необхідно вимовити за допомогою тремоло. Завершення звуку *ре бемоль* групою низхідних шістнадцятих, як правило, супроводжується їх прискоренням. У цьому фрагменті слід використовувати ритмізоване тремоло на звуці *ре*, яке закінчується ударом медіатора вниз, а також уникати акценту на першому звукові угруповання шістнадцятих (*ре*). Це дозволить легко перейти до другої шістнадцятої ударом медіатора вгору, не порушуючи та не обтяжуючи плинність романтичної за характером мелодії.

Ряд висхідних ходів на септіму приводять до надзвичайно віртуозної теми-зв'язки в характері скерцо, яка контрастує як з головною, так і з побічною темами. Початковий низхідний трихорд побічної теми, сповнений ліричної теплоти, змінюється інтонаційним сплеском, який з кожною наступною хвилею поширює свій діапазон, ніби по краплинці наближаючись до нездійсненого.

Надзвичайна картинність твору зумовлена не тільки різнохарактерністю тем, а й використанням побутових жанрових форм – вальсу та частівки. Композитор навмисне протиставляє безтурботності та легкості побутових замальовок буденного життя витончений, психологічно оголений струмінь переживання героя. Частівка, що лунає наприкінці каденції, нагадує згусток енергії. Вона немовби зафіксувала минуле у згорненому вигляді і, втративши своє жанрове забарвлення, набула характеру сповіді знесиленої, але чистої та наївної душі. «Поєма-концерт» поєднує «масштабність симфонічного мислення з концертно-ігровою атмосферою віртуозності, спаяність регламенту сонатної форми зі свободою поемної оповідальності» [29, с. 23].

Концерт-токата для домри і фортепіано – твір, що за рівнем віртуозності та силою впливу на слухача, посідає гідне місце у просторі української музичної інструментальної культури. Розглядаючи варіанти розвитку домрового концерту, що панують в композиторських уподобаннях,

І. Максименко вказує на таку тенденцію, як «поліжанровість». Згорнутий в одночасність, концерт за динамічністю драматургії нагадує циклічний. Зберігаючи притаманні цьому жанру риси, автор уникає «механічної» токатності, виводячи твір на рівень психологічної драми. «Природа узагальненості у виконавській майстерності та “високочастотність” струму постійної темпової напруги виявляються у цьому жанровому схрещенні з подвійною енергією. Токатність є відчутною майже всюди. Вона наділена потенціалом динамічного, ледь не магічного проростання, приголомшуючи стихійною зачарованістю, силою» [29, с. 23–24].

Окремо треба сказати про каденції до концертів, які за своєю масштабністю і драматургічним профілем цілком можуть грати роль частини твору. В обох концертах каденції побудовані на основних темах. У «Концерті-токаті» наростання кульмінації базується на тематизмі головної партії спочатку у домри, потім у фортепіано і здобуває розрядку вже в побочній партії репризи. Факт наявності саме каденції, а не оркестрового *tutti* у супроводжуючого інструмента або оркестру, є дуже цікавим і потребує окремого глибокого дослідження. У «Поємі-концерті» кульмінаційних зон декілька – лірична, що побудована на побічній темі, і трагічна, заснована на темі вступу. Все це підтверджують слова І. Максименко щодо значення каденції: «Особливу роль у драматургії концертів набувають розгорнуті та надзвичайно симфонізовані каденції, в яких сила й експресія звучання домри доходить до оркестрового рівня. Віртуозність тут представлена найсучаснішими досягненнями виконавської техніки: феєричними пасажами, широким спектром подвійних нот, потужністю акордів, поліфонічними сполученням мелодичних ліній, поліритмічними комплексами тощо. Подібна надвіртуозність ніколи не є самоціллю, але завжди зумовлена внутрішнім струмом музики» [114, с. 197]. Тяжіння до симфонічного мислення характерне для домрових концертів, створених композиторами в кінці ХХ століття. Н. Костенко в аналізі «Концерту-сюїти» для домри з оркестром

Б. Міхеєва також відмічає, що «драматургія Концерту наближається до симфонічного типу» [94, с. 62].

Концерт № 3 для домри з оркестром має три частини, які концептуально цілком відповідають традиційному розподілу, характерному для симфонічних циклів – «людина, яка діє», «людина, яка міркує», «людина, яка грає», випускаючи «людину соціальну» (за М. Арановським). Опус зберігає «ті ознаки концертного жанру, які визначають його специфіку та природу: діалогічність ... риторичність і диференціація просторово-звукових сфер. Кожна з цих ознак відображає особливості тієї чи іншої сторони жанрово-комунікативної ситуації концерту і має узагальнений характер, вміщуючи в собі у вигляді складових такі якості концертного жанру як віртуозність та імпровізаційність, мальовничість і гру, яскравість тематизму і ясність форми» [3, с. 46–47].

Створюючи протягом декількох десятиріч музику для домри, В. Івка та Є. Мілка найбільше вплинули на формування певного пласту композиторського мистецтва Донбасу – домрової творчості. Доробок композиторів не тільки віддзеркалює стильові та жанрові особливості їхнього письма, а й у значній мірі визначає певні напрямки у становленні та розвитку означеного явища.

Творчість В. Івка і Є. Мілки уособлює дві тенденції у створенні музики для домри. Перша тенденція притаманна творчості композиторів, які одночасно є виконавцями на домрі. Вони втілюють творчі задуми, не обмежуючи жанрову палітру і ґрунтуючись на доскональному володінні усіма доступними технічними та художньо-виражальними можливостями інструмента. До таких композиторів треба віднести В. Івка. Як зазначає Л. Кияновська: «Деякі композитори вийшли з виконавського середовища і присвятили себе здебільшого творчості для “свого” інструмента <...> Композитор намагається вписати специфічний народний інструмент у сучасний музичний процес, не цураючись доволі незвичних та модерних ефектів виразності» [83, с. 312–313].

Друга тенденція, яку відображає творчість Є. Мілки, властива професійним композиторам, що системно співпрацюють з окремими виконавцями на домрі, використовують сучасні техніки письма і активно ведуть пошук неординарних засобів звучання інструмента, не обмежуючись традиційними формами. Така співпраця не тільки сприяє творчим відкриттям, але й надає можливість накреслити нові шляхи розвитку української домри.

3. 3. Твори донецьких композиторів для камерного оркестру «Лик домер»

Потужний розвиток домрового виконавства наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. у Донецькому регіоні та безпосередньо в Донецьку як осередку регіональної домрової школи дали поштовх для пошуку нових форм втілення творчих задумів. Виплекана В. Івком ідея створення співтовариства однодумців була реалізована в 1992 році, коли він же заснував камерний оркестр «Лик домер», відомий сьогодні в Україні та за її межами. За більш ніж 25-річний термін свого існування оркестр безліч разів виступав з різними програмами, що включали твори донецьких авторів. Окремі творчі заходи були присвячені авторським вечорам. Музика для домри донецьких композиторів у виконанні оркестру «Лик домер» стала своєрідним відкриттям у рамках фестивалю «КиївМузикФест-97». Композиції донецьких авторів звучали на фестивалях в Німеччині та Польщі. За межами нашої країни вони і зараз сприймаються як яскрава презентація сучасної української національної культури. Успіх у публіки та схвальні відгуки про концертні виконання доробку донецьких композиторів висвітлювались у вітчизняних та зарубіжних періодичних виданнях.

Будь-який колектив завжди стикається з проблемою репертуару та залежить не тільки від його якості, але й, насамперед, від наявності

оригінальних творів, написаних професійними композиторами для даного складу.

На початку існування оркестру репертуар складався здебільшого з перекладень, але згодом, із ростом популярності, пов'язаним з демонстрацією унікальних можливостей колективу, стали з'являться твори, спеціально написані для «Лик домер». У різні роки для оркестру писали В. Івко, Є. Мілка, О. Некрасов, О. Рудянський, М. Шух, С. Мамонов, О. Скрипник, Є. Петриченко, В. Стеценко, Д. Мілка, Б. МIRONЧУК.

Умовно можна виділити декілька визначальних напрямів у музиці, створеній для оркестру «Лик домер»:

- твори, задумані для інших складів, але перероблені самими авторами для «Лик домер», враховуючи нові тембральні умови;
- твори, які були задумані та створені безпосередньо для камерного оркестру домристів.

До першої групи відносяться «Чотири композиції на теми українських народних пісень» і «Basso-ostinato» В. Івка, триптих «Гуцульські гобелени» О. Некрасова, Квартет С. Мамонова, «Веснянка» В. Стеценка, «Пасакалія» О. Рудянського, «Закликання весни» М. Шуха, Скерцо і «Форте-піано» О. Скрипника тощо.

До другої групи творів можна віднести Симфонію у трьох частинах, «Українську сюїту» у трьох частинах, Сюїту «Польський віночок» у п'яти частинах Є. Мілки, Концерт-симфонію для оркестру у чотирьох частинах, «Поему-концерт» для домри з оркестром, Концерт № 3 для домри та оркестру у трьох частинах В. Івка, Сюїту на народні теми Д. Мілки, «Коло» Є. Петриченка, «Quasi motto» А. Івко, «Концертіно» для баяна з оркестром Б. МIRONЧУКА.

Одним з перших донецьких композиторів, який почав співпрацювати з оркестром, був Олександр Некрасов. Композитор у 1993 році зробив оркестрову версію вже існуючих фортепіанних сюїт – «Гуцульської» та «Карпатської», перетворивши їх у триптих «Гуцульські гобелени»

(«Плотогони», «Елегія», «Коломийка»). У першій частині «Карпатської» сюїти «Плотогони» жанрове розгортання «орієнтується на західноєвропейську токату» [198, с. 7]. Елегія – єдина з частин, що не входила до фортепіанних сюїт – є ліричною мініатюрою пісенного типу, де композитор вдало користується можливостями домри як мелодійного інструменту з унікальним засобом звукоутворення – тремолюванням. У «Коломийці» композитор застосовує новітні звукові прийоми – спів музикантів-інструменталістів, стуки по деці, стуки ногами, різноманітні глісандо, кластерні звучності, елементи алеаторики, які додають музиці театралізованості. О. Ущепівська зазначає, що композитор надає цій частині циклу «функцію симфонічного скерцо» [198, с. 7].

Нову сторінку у домровій оркестровій культурі відкрито завдяки творчості талановитого українського композитора уродженця Донеччини, Є. Мілки. Композитор, який вперше в історії оркестрового домрового мистецтва звернувся до симфонічного циклу, зумів втілити концепцію симфонічного жанру засобами оркестру тембрально-однорідного складу. Незважаючи на відсутність таких творів, автор не змінює своєму композиторському амплуа – новаторству у галузі роботи з тематизмом та метро-ритмічній площині.

Симфонія Є. Мілки написана у 1999 році та складається з трьох частин – Allegro deciso, Andante con moto, Allegro. У Першій частині автор ускладнив сонатне алегро, додавши у розробку розділ з фугато і скерцоподібні елементи. Композитор вносить у традиційні способи структурування прийоми, що виглядають незвично і по-новому. Так, інтонаційна побудова мелодій головних тем Allegro суперечить метричній організації матеріалу, що зберігає постійну ламкість та нестійкість (розмір 3/2) (додаток В *Нотний приклад 3. 12*).

Такий тип структурування вносить певний дискомфорт у процес виконання, адже яскраво виражена дуальність мелодії диктує відповідні смислові опори, які протирічать тридольному метру.

Працюючи над другою частиною, композитору довелося відмовитися від вже написаного твору «Музика теплої осені», відчувши її невідповідність крайнім частинам, що руйнувало загальну структуру циклу. У результаті з'явилась дивовижна картинка, написана короткими мазками-мотивами з потужною кульмінацією, побудованою на згущенні фактури в середньому епізоді. Фінал симфонії має форму рондо, де прослуховуються риси скерцо, вальсу. Розгорнута кода побудована на темі головної партії першої частини.

«Українська сюїта» Є. Мілки, що складається з трьох частин – Пісня, Веснянка та Молодечі жарти, також увійшла до репертуарного списку оркестру. Майстер опрацювання тем з народним колоритом, Є. Мілка неперевершено використав сонорні прийоми для яскравого забарвлення тембрально-однорідного складу оркестру.

У «Пісні» автор дуже тонко використовує основний прийом гри на домрі – тремоло – як засіб художньої виразності, за допомогою якого вдається відобразити найдрібніші відтінки переживань. Своєрідний басовий вигук *pizz* у високому регістрі з дисонуючим тоном на початку теми додає суму і створює ілюзію ліричного, оповідального характеру. Кульмінацією стає проведення другого розділу теми в унісон у різних групах оркестру – досить традиційний прийом, який набуває у автора вибухового ефекту простоти в порівнянні з невизначеними гармонічними закінченнями тематичного матеріалу першого розділу. Тут знову треба акцентувати увагу на ставленні автора до форми твору як однієї з важливих рис його творчості.

«Веснянка» є взірцем використання сонорних ефектів. Основна тема, яка в першому показі проводиться у домр-прім у розмірі 5/8, надалі з'являється поодинокими звуками почергово у різних солістів, немов нагадуючи нанизування намистинок. У наступному проведенні тема модулює і звучить у мінорному ладі, що додає тривожності у характер життєрадісної пісні. Нашарування звуків теми створює, з одного боку, дивовижний ефект «зависання» звукового матеріалу у повітрі, а з другого – невпинного руху

вперед. Завершується твір інтонаціями основної теми з кластерними нагромадженнями, які розсіюються на динаміці *p*.

У третій частині сюїти Є. Мілка дуже яскраво, але досить індивідуально висвітлює визначальний показник даного оркестру – надвіртуозність на основі інтонування кожного елементу музичної тканини. «Молодечі жарти» демонструють вміння Є. Мілки творити в манері народного стилю, влучно використовуючи інтонаційні та ритмічні прийоми в народному дусі.

Надзвичайно органічно та захоплююче звучить у виконанні камерного оркестру домристів сюїта Є. Мілки «Польський віночок», до якої увійшли п'ять обробок польських народних пісень. Невеликі за розміром п'єси, що зберігають народний колорит, наповнені свіжим звучанням. На противагу Чотирьом коломийкам, польські обробки не містять складних гармоній (окрім Третьої), залишаючись максимально прозорими і зберігаючи первісну гармонічну та структурну канву.

Є. Мілка – один з композиторів, які створювали обробки народних пісень для голосу у супроводі різних інструментів та оркестрів. Серед таких творів – обробка української народної пісні «Ух, ух солом'яний дух». Ця обробка написана для сопрано в супроводі бандури в результаті багаторічної творчої співпраці з доцентом Донецької державної академії імені С. С. Прокоф'єва Оленою Симоною. Є. Мілка активно писав для бандури та ансамблів з бандурою, чим посприяв справжньому прориву в збагаченні сучасного бандурного репертуару та потужному розвитку бандурної виконавської майстерності. Завдяки розширенню репертуару, О. Симоновій та її учням-послідовникам за 20-річний термін вдалося досягти надзвичайної популярності та розповсюдження бандури на теренах Донецького краю.

Володимир Стеценко (1941 р.) – ще один представник Донецької композиторської школи, який долучився до співпраці з камерним оркестром «Лик домер», – випускник Київської державної консерваторії по класу баяна професора М. Різоля (1966) та Донецького музично-педагогічного інституту

по класу композиції професора С. Мамонова (1990). Ключовою ознакою його художнього кредо є ліричний напрямок у поєднанні з простотою засобів виразності. Натхненний художньою майстерністю оркестру домристів, В. Стеценко зробив перекладення для колективу власного хорового твору «Веснянка». Невеликий твір має ознаки куплетної форми, але в репризу оркестрового варіанту композитором внесено (за рекомендацією В. Івка) варіювання деяких тем у вигляді епізодичних моторних вкраплень на тлі основних поспівок. Все це разом із віртуозністю тематичного матеріалу привносить суто інструментальні риси у пісенний твір, додаючи йому танцювального характеру. Починають «Веснянку» типові для жанрової замальовки квартові заклики у основній тональності ре мажор. Надалі автор доволі просто, але надзвичайно філігранно обіграє різні за складом інтонаційні звороти – висхідні та низхідні тетра хорди, чергування остинатних прим та секундових мотивів у синкопованому викладенні. Невпинні зміни накладаються на згущення фактури, приводячи до кульмінації, для згасання якої та досягнення прозорості звукової матерії автор використовує квінтові ходи. Завершується «Веснянка» короткою кодою, початковий елемент якої має кантиленний характер, а заключний – надає ефект природного згасання завдяки інтонації секунди з зупинкою на квінтовому тоні *фа-дієз* паралельного до основної тональності сі мінору.

Надзвичайно цікавими є дві п'єси для оркестру, створені О. Скрипником. Олексій Вікторович Скрипник (1955 р.) навчався у Донецькому державному музично-педагогічному інституті (клас композиції професора О. Некрасова), член Спілки композиторів України. Скерцо для камерного оркестру, написане у 1994 році, згодом було адаптоване автором для камерного оркестру домристів (Скерцо № 2). Композитор вдало використовує специфіку звучання домри з її швидким згасанням звуку, перетворюючи цю особливість на ефектний засіб виразності. Оркестрова мініатюра з сухою акордовою фактурою несе риси токатності. Іноді основна

тема, що з'являється почергово у різних інструментів, створює поліфонічну тканину (додаток В *Нотний приклад 3. 13*).

Зрушення в метрі канонічних проведень у різних партіях мелодичної лінії справляють надзвичайно потужне художнє враження. Важливою умовою для його виявлення є філігранне артикулювання у певному часі обернених структур (*сі бемоль – фа, соль – мі бекар*). Цікавими художніми знахідками стають специфічні ефекти у вигляді стуків по деці або по струнах, різні шумові ефекти, які нагадують звучання ударних. Все це значно прикрашує монотембровість оркестру.

Наступна п'єса «Піано-форте» (в деяких варіантах «Дзига») є віртуозним, динамічним твором з ясною гармонією та драматургією. Автор, що має в своєму доробку надскладні за композиторськими методами опуси – симфонії, опери, сюїти – у домрових творах зберігає традиційні формотворчі та ладогармонічні засоби, тим самим акцентуючи увагу на виражальних можливостях інструмента.

З моменту заснування оркестру «Лик домер» В. Івко переймався створенням репертуару для нього. Серед перших власних творів виконавця й композитора для оркестру виділимо «Щедрівку», яка в оркестровому варіанті набула нового, природного звучання, зважаючи на поліфонічність, закладену у фактурі п'єси. Пізніше автором було створено цикл з чотирьох композицій – Варіації, Пісня, Андантіно, Щедрівка, в основі яких лежать теми українських народних пісень.

«Лик домер» дав можливість виконувати концерти для домри з оркестром (партитури створив автор) – Поема-концерт, Концерт-токата, Концерт № 3 у трьох частинах, демонстрація яких відбувалася неодноразово як у Донецьку, так і в Києві.

Вершиною творчості В. Івка можна вважати цикл **«Симфонія-концерт»**, написаний у 2000 році. «Твір, унікальний хоча би вже з тієї обставини, що написаний для унікального камерного складу – оркестру “Лик домер”». Справжня музична фреска, виконана монументальним

симфонічним штрихом, у повному обсязі реалізує буттєвий світ художніх універсалій ... відповідно до власного жанрового призначення» [29, с. 26]. Опус складається з чотирьох частин. Не змінюючи головної риси своєї творчості – віртуозності, Валерій Івко пронизує нею весь цикл. Мета композитора – демонстрація надвіртуозних можливостей усіх без винятку інструментів оркестру, у якому кожна група грає сольну, концертну партію. Перша частина (соль мажор) написана у формі сонатного алегро та має традиційну структуру. Бурхливий, неймовірно стрімкий, піднесений вступ звуками зменшеного септакорду одразу занурює в стихію активної дієвості, яка надалі пронизує головну тему, зіткану з ритмічно гострих інтонацій, що проходить у перших домр. Тендітну лірику побічної теми не затьмарюють активні ритмічні натяки на елементи головної. Починаючись у других домр, побічна тема перетікає в групу альтів, сріблястий тембр яких у поєднанні з мінорним ладом, вносить соковиті нотки туги. Розподіляючи частки побічної теми на різні інструментальні групи, автор привносить в оркестрове звучання характерні для жанру концерту елементи змагальності.

Друга частина поєднує традиційну кантиленність повільних частин з грайливістю скерцо. Автор додає в середньому розділі мальовничі специфічні прийоми (флажолети, використання високих регістрів), що за звучанням нагадують гру музичної шкатулки. Майстерно використовуючи дві протилежні образні сфери, композитор вимальовує в репризі рельєфну, яскраву кульмінацію. Незвичне використання високих регістрів у низьких за тембром інструментів (альт, тенор) наприкінці частини створює дивовижно рафіновану, витончену атмосферу. Збільшення розмірів другої частини, поєднання декількох жанрів зумовило утискання третьої частини до розміру мініатюри. Однак лаконічність та змістовність на тлі ясної динамічної драматургії роблять її ліричним центром циклу, готуючи слухача до фіналу.

Четверта частина симфонії – рондо з елементами сонатного алегро. Головна партія-рефрен – неперевершений віртуозний потік, невпинність якого досягається канонічним проведенням гамоподібної мелодичного

утворення в різних групах інструментів. За характером викладу тема нагадує концерти старовинних композиторів. Пронизуючи блискучою віртуозністю всі без винятку партії оркестру, композитор знов переміщує ефект змагальності у площину оркестрових груп (додаток В *Нотний приклад 3. 14*).

Закладену композитором нерозривну плинність музичної матерії необхідно виявити виконавськими засобами, що зробити доволі непросто, зважаючи на надмірно швидкий темп. Поява низхідної послідовності почергово в різних партіях провокує виконавців підкреслювати її початок акцентованою атакою, яка деякою мірою може розчленовувати музичне полотно. Уникнути цього допомагає чітке розуміння та відчуття часу (важкого у непарних тактах або легкого – в парних), у якому з'являється тема рефрену для кожної групи інструментів (додаток В *Нотний приклад 3. 15*).

Побічна тема (партія других домр) насичена синкопованими ритмами та прикрасами-трелями, які вкупі з імітаційними репліками у перших домр утворюють поліфонічно структуровану тканину. Складність її виконання пов'язана із застосуванням відмінних штрихів (тремоло, різноспрямовані удари), втілення яких супроводжується використанням не однакових видів техніки (техніка вимовляння обернених сполучень, техніка виконання мелізматики) та їх зміною в короткі проміжки часу.

Матеріалом епізоду автор робить основну тему другої частини, яка вражає своєю натхненістю в оточенні бурхливості подій фіналу. Згодом соло домри змінюється діалогом з другою домрою, а поступове приєднання інших груп оркестру підготовлює розробку. Мінорний лад і проведення головної теми-рефрену у альтів, тенорів, басів і контрабасу додає розділу драматизму. Масивність низьких тембрів епізодично переривається обнадійливими репліками у партії перших домр, в основі яких чергуються інтонації, що віддалено нагадують тематизм головної партії першої частини та мотиви основної теми другої частини, потужна емоційна трансформація якої підводить до репризи.

У репризі композитор використовує лише тему рефрену, а відсутність в ній побічної партії компенсує новим драматичним епізодом. Розгорнута кода будується на елементах головної партії першої частини, які проводяться каноном в різних групах, створюючи поліфонічний ефект звучання повноцінного симфонічного оркестру. Влучно відображають настрої Симфонії-концерту наступні слова: «Здається, що і в Симфонії, і взагалі у творчості В. Івка не перестає звучати і вібрувати найдзвінкіша із “струн” його емоційного світу – нескінченне *tremolo* обпалюючої пристрасті, надчуттєвість темпераменту музичного висловлювання. Навряд чи можна не відкритися йому назустріч» [29, с. 27].

Висновки до третього розділу

Розвиток домрової школи неможливий без відповідного оригінального репертуару. Історія домри складалася таким чином, що репертуарна частка класичної та романтичної музики не сформувалася своєчасно. Але у ХХ ст. до домри звернулася плеяда талановитих авторів, які намагаються якомога повніше відновити цю репертуарну лакуну. Значний внесок у створення оригінального домрового репертуару належить учасникам Донецького відділення спілки композиторів України.

Формування у Донецьку потужної домрової школи на чолі з В. Івком підняло гостру потребу в новому репертуарі на сучасному рівні. Саме В. Івко привернув увагу композиторів до молодого інструмента, що знаходився у стадії становлення, і зміг розкрити його потенціал. Перші твори донецьких авторів для домри присвячені В. Івку, він став їх першим виконавцем. Твори донецьких композиторів для домри дуже рідко потрапляють у центр уваги музикознавців. Але частка домрових творів, що належить донецьким композиторам, є вагомою, цінною і потребує свого вивчення, а їхнє узагальнення та систематизація стають все більш актуальними.

До домри зверталися В. Івко, Є. Мілка, О. Рудянський, О. Некрасов, О. Мамонов, О. Скрипник, В. Стеценко, М. Шух, а також композитори молодшої генерації Є. Петриченко, Д. Мілка та А. Нижник. Окремі творчі експерименти в галузі домрової музики належать А. Ясинському, А. Івко, Б. Мирончуку.

Домровий репертуар, який складають твори донецьких композиторів, проходив етапи, властиві розвитку репертуару будь-якого академічного інструмента, але має свої особливості та певну послідовність становлення. Стан репертуарної політики у сучасному домровому виконавському мистецтві дозволяє назвати чотири етапи композиторської творчості: обробки народних пісень та мелодій самодіяльними композиторами або виконавцями; створення музики у народному стилі професійними авторами; використання традиційних академічних жанрів у композиціях для домри; твори на основі новітніх, авангардних композиторських технік і стилів.

Серед творчого надбання донецьких авторів є твори великої форми – симфонії, концерти, сонати, сонатини, а також мініатюри. Композитори використовують різні інструментальні склади – п'єси для домри соло, для двох домр, для домри і гітари, домри і бандури, домри і фортепіано.

Творчість В. Івка і Є. Мілки демонструє найширшу жанрову палітру, а також визначає шляхи для подальшого розвитку домрового мистецтва. Ці шляхи збігаються з українськими і загальноєвропейськими тенденціями композиторської творчості: опорою на фольклор, інтерпретацією академічних жанрів та використанням авангардних композиторських технік.

У контексті проаналізованих творів опора на фольклор набуває вигляду прямого цитування або стилізації фольклорного матеріалу («Варіації на лемківську тему», «Чотири коломийки» для домри та гітари, «Коломийка» для домри і бандури, «Веснянка» В. Стеценка для камерного оркестру домристів, Три п'єси для камерного оркестру Д. Мілки), а також введення фольклорних елементів в оригінальний тематичний матеріал («Гуцульське коло» для домри та фортепіано і триптих

«Гуцульські гобелени» для оркестру домр О. Некрасова, «Коло» для оркестру домр Є. Петриченка, П'єси для домри та гітари Д. Мілки).

Композитори, які писали домрові твори в академічних жанрах, розкривали класичний і романтичний потенціал інструмента, не реалізований у відповідний час, розкриваючи ліричну, мелодійну природу домри («Елегія» О. Некрасова, «Поема» О. Рудянського, «Вальс-скерцо» О. Мамонова, Поема-концерт В. Івка), а також поліфонічний вимір музичного мистецтва (Соната для домри соло В. Івка, «П'ять концертних інвенцій» для двох домр Є. Мілки). Як об'єкт для творчих експериментів сприймають домру композитори нової генерації Є. Петриченко («Звуки, що згасають») та А. Нижник («Вірую» для домри і фортепіано).

Для оркестру «Лик домер» було написано твори двох типів:

- обробки вже існуючих п'єс («Чотири композиції на теми українських народних пісень» і «Basso-ostinato» В. Івка, триптих «Гуцульські гобелени» О. Некрасова, Квартет С. Мамонова, «Веснянка» В. Стеценка, «Пасакалія» О. Рудянського, «Закликання весни» М. Шуха, Скерцо, «Піано-форте» О. Скрипника);
- твори написані спеціально для оркестру «Лик домер» (Симфонія, «Українська сюїта», Сюїта «Польський віночок» Є. Мілки, Симфонія-концерт для оркестру, «Поема-концерт» для домри з оркестром, Концерт № 3 для домри та оркестру В. Івка, Сюїта на народні теми Д. Мілки, «Коло» Є. Петриченка, «Quasi motto» А. Івко, «Концертино» для баяна з оркестром Б. Мирончука).

Домра привернула увагу донецьких композиторів завдяки багатим виражальним можливостям і технічному потенціалу, новим тембральним звучанням, а також унікальним поєднанням в інструменті двох вимірів – стрімкої академізації та збереження «народної самоідентифікації».

ВИСНОВКИ

Багата історія побутування домри на Донбасі до теперішнього часу не була предметом глибоких наукових досліджень. Край з доволі непростю історією, Донеччина стала напрочуд благодатною для існування й розквіту домрового мистецтва у багатовимірних проявах – від окремих розрізнених осередків музикування до добре налагодженої сучасної професійної освіти з виходом на академічний рівень виконавського мистецтва.

Поява домри на території Донбасу пов'язується з міграційними процесами, що відбувалися від початку первісного заселення донецьких земель в XVI–XVII століттях. Ці процеси є характерними для загальної історії існування домри, в якій В. Івко виділяє чотири періоди та узгоджує їх із XI, XIV, XVI, XX ст. На підґрунті нечисленних фактів робиться припущення, що триструнний інструмент міг бути завезений у Донбас ще наприкінці XIX ст.. У книгах з історії Юзівського металургійного заводу того часу знаходимо інформацію про робітничий струнний оркестр, на фото якого є домра, а також згадку про початкову освітню школу, де навчали гри на баяні та домрі. А вже з 1920-х років маємо неспростовні свідчення про сталий вжиток чотириструнної домри на теренах Донеччини. Цікавим є те, що відомості про інструмент надходять з сільської місцевості, а не лише з міської, де домра пізніше стане широко представленою у різноманітних ансамблях при Будинках культури вугільних та металургійних комбінатів. Це спростовує поширену думку, що тяжіння до народних інструментів відбувалося лише завдяки потужній підтримці радянської влади.

Виділено декілька етапів розвитку домрового мистецтва у Донецькому регіоні. **Перший етап** пов'язаний з появою розрізнених осередків аматорського народно-інструментального мистецтва за участю домри на початку XX ст.. З'ясовано, що основною формою музикування цього періоду є самодіяльне ансамблеве та оркестрове народно-інструментальне

виконавство (серед найвідоміших колективів – домрові оркестри Брянки та Краматорська). **Другим етапом** є розквіт самодіяльного домрового виконавства 1930–1950-х рр. Він ознаменувався стрімким розвитком аматорського виконавства, різноманітними фестивалями та конкурсами за підтримки держави. У післявоєнний період домра досить широко представлена у складах різних ансамблів та оркестрів і навіть виступає як сольний інструмент. Віднайдено свідчення про існування понад десяти домрових оркестрів у містечках Донецького краю. Методом співставлення інформації з різних джерел відстежено творчу діяльність та репертуарну політику окремих з них. Аналіз репертуару виявив орієнтацію на музику класичної, романтичної епох (Л. Бетховен, Ж. Бізе, Ф. Шопен, Ф. Шуберт), сучасників (С. Прокоф'єв) але домінують твори українських композиторів (М. Вериківський, М. Леонтович, М. Лисенко) і обробки українських народних пісень, танців. На цій основі зроблено висновок про природний розвиток української культури на теренах Донеччини. Ретельний пошук і опрацювання великої кількості періодичних публікацій дозволили встановити невідомі до тепер імена діячів народно-інструментального мистецтва минулого, серед яких – Борис Лазаревич і Микола Лазаревич Білоусови, Віталій Пилипович Заворотний, Федір Йосипович Коровка.

Майже одночасно відбувається становлення **третього етапу** розвитку домрового мистецтва у Донбасі – формування повноцінної вертикалі професійної освіти в галузі навчання на народних інструментах у регіональних центрах Донбасу – Бахмуті (Артемівськ), Маріуполі (Жданов), Сталіному (Донецьк). У Сталіному в 1935 році з'являється перша музична школа та училище, в 1963 році відкривається музично-педагогічний факультет – філіал Слов'янського педагогічного інституту, який у 1965 році став філіалом Харківського інституту мистецтв, а у 1968 році перетворився на самостійний навчальний заклад – Донецький державний музично-педагогічний інститут. На основі встановленої хронології відкриття музичних закладів, класів домри в них, зроблено висновок про поступову

трансформацію народно-інструментального мистецтва, з якого до 1960-тих років виокремилось *сольне домрове виконавство академічної традиції*. Зародженню його сприяли С. А. Васильєв, П. Г. Добровольський, В. Л. Колеушко, М. А. Кушнір, С. З. Солоха, Ю. Юрченко.

Четвертий етап – формування професійної школи виконавства на домрі, який пов'язаний з багаторічною виконавською, композиторською, педагогічною та науково-методичною діяльністю заслуженого артиста України Валерія Івка. Визначається, що у цей період відбувається остаточне оформлення *домрового мистецтва Донбасу* як явища у контексті української національної музично-інструментальної культури України. Широкі перспективи розвитку донецької школи домрового виконавства у сучасному інструментальному мистецтві корелюють з подальшим введенням такого поняття у науковий обіг.

Спираючись на проаналізовані в сучасних працях параметри наукових і науково-педагогічних шкіл (А. Фурман, О. Устенко, О. Гончаренко, Д. Гузевич), а також на дефініцію виконавської школи в дослідженнях Ж. Дедусенко, Н. Костенко, В. Сумарокової В. Посвалюка та ключові тези, наведені В. Варнавською та Т. Філатової, у дисертації запропоноване теоретичне обґрунтування поняття «донецька школа домрового виконавства» в контексті поняття «виконавська школа». Відштовхуючись від його визначення у названих працях, в дисертації аналізується це багатовимірне явище у різних ракурсах: школа гри на певному інструменті, що передбачає використання системи методів для її опанування і створену фундатором одноосібно або в процесі акумулювання традицій; система освіти, заснована на взаємодії вчителя з учнями, що передбачає принципи впровадження теоретико-методичних засад і зазвичай формується у певному регіональному осередку; своєрідний код, культурно-естетичне значення якого декодується і процесуально розгортається лінійно (послідовне передання від учителя до учня системи знань, навичок, методів за допомогою різних засобів комунікації) та розгалужено (передання цінностей поколінням, розвинення

усталених норм у процесі історичної та культурної еволюції, виникнення ієрархії послідовників).

Під виконавською школою розуміємо систему освіти, засновану на єдності принципів і методів, сформовану в певному регіональному осередку, що передбачає обов'язкову наявність послідовників – носіїв засад школи. Вони, як правило, згуртовані навколо видатної постаті музиканта-педагога і розвивають його методологічні засади. Виходячи з тривалого успішного досвіду функціонування такого осередку в Донецьку, зроблено наступний висновок:

Донецька школа домрового виконавства – це багатовимірне художнє явище, де поєднуються нерозривні складові, основоположними з яких є: існування засновника школи *Валерія Івка*; наявність чітко сформованої системи теоретичних знань, апробованої у практиці музичної педагогіки та виконавства; успішна виконавсько-педагогічна діяльність учнів-послідовників фундатора школи В. Івка, які є лідерами творчих осередків, де розвивають та поглиблюють головні музично-теоретичні засади школи, забезпечуючи її життєздатність та можливість існування в майбутньому.

Таким чином, *донецька школа домрового виконавства* – концептуальна теоретико-методологічна система опанування та вдосконалення мистецтва гри на домрі, яку започатков і розвинув Валерій Івко, успішно впроваджена на всіх щаблях музичної освіти багатьма поколіннями його учнів та послідовників.

У дисертаційному дослідженні вперше визначено і перелічено характерні особливості й ознаки донецької школи: обумовленість процесу виконання, інтерпретування музичного твору закономірностями, єдиними для створення і виконання музики; слуховий метод – специфічно організований слух, направлений на завчасне формування змістовно-виразних уявлень; «інтонована віртуозність» – заповнення змістовними енергіями найдрібніших одиниць часу, накопичення яких утворює енергетичне поле-континуум, а також духовна, філософська концепція,

своєрідне вчення про наповненість життям музики, яка сприймається не просто як мистецтво звуків, а як мова для спілкування.

Фундатором донецької домрової школи є заслужений артист України, професор Валерій Івко. Універсальність особи В. Івка (виконавець, композитор, педагог, науковець-методист, диригент, суспільний діяч), наявність власної системи поглядів з теорії домрового виконавства у результаті синтезу отриманих знань і успадкованих традицій (М. Геліс, В. Касьянов), запровадження дієвих методів її передачі своїм учням-послідовникам – все це дозволило утворити в Донецьку потужну ієрархічну вертикаль у практиці навчання гри на домрі.

Одним з найважливіших чинників функціонування створеної в Донецьку виконавської школи є численна кількість послідовників – виконавців на домрі, які підтвердили рівень професіоналізму на престижних міжнародних конкурсах і фестивалях, ведуть успішну концертну діяльність, викладають на різних рівнях музичної освіти України та зарубіжжя.

Теорія домрового виконавства В. Івка склалася у результаті узагальнення і трансформації загальновідомих музичних знань та залучення передових сучасних досліджень. Однак переосмислення усталених теоретичних положень на основі багаторічного практичного досвіду призвело до створення цілісної теоретично-методологічної концепції, застосування якої дає змогу формувати виконавську майстерність молодих музикантів і одночасно бути фундаментом педагогічної техніки викладача.

Основою теорії виконавства В. Івка є глибинне усвідомлення закономірностей музичного часу та його впливу на виховання інтонаційної культури домриста, сформованої на базі слухових уявлень. Центральними в її опануванні є загальномузичний і специфічно домровий напрями. До загальномузичного належать розв'язання проблем музичного часу, розвинення інтонаційної теорії, опора на створення у продукуючій функції слуху виконавця змістового насичення всіх елементів форми твору. Специфічно домровий напрям передбачає виховання артикуляційної

дисципліни домриста (розглянуто питання артикуляції, зокрема, інтонування обернених артикуляційних сполучень на домрі, узагальнені правила виконання оберненого хорею, визначені та сформульовані параметри вимови оберненого ямбу), техніку інтонування на домрі, новітній погляд на тремоло (представлено незвичне для загалу трактування тремоло на домрі, котре трактується як один з унікальних засобів художньої виразності, а не лише, як спосіб подовження звуків, що швидко згасають) та т. ін.

В. Івко розглядає процес інтонування як такий, що охоплює всі клітинки музичного організму – від мелодії до фактури і форми в цілому, а визначальним чинником цього процесу вважає варіативність використання основних засобів художньої виразності – динаміки, артикуляції, агогіки – в їх тісній взаємодії та залежності від характеристик музичного часу.

У дослідженні на основі праць із проблем інтонування (М. Арановський, Б. Асаф'єв, М. Давидов, М. Імханицький, В. Медушевський, В. Москаленко) в чіткій послідовності проаналізовано структурні елементи понять «інтонація», «інтонування» на мікро- та макрорівнях, що дало змогу підкреслити їх взаємозв'язок та відмінності. *Інтонація* розуміється як співвідносність двох звуків, які знаходяться у певних інтервальних, ладових, ритмічних, артикуляційних взаємовідносинах і набувають виразного значення за умови використання виконавських засобів художньої виразності та змістовної насиченості (інтонуються різноманітними «рівнями змісту») з урахуванням музичного часу. *Інтонування* ж треба розуміти як процес заповнення енергією/енергетичною хвилею певного змісту течії музичного звукового потоку, матеріалізація якого відбувається у результаті сполучення різних елементів музичної тканини, та як суттєвий показник/матеріальне виявлення сповненого життя музичного часу. Запропоновано напрямки послідовного виховання та розвитку інтонаційної культури музиканта-виконавця, що є рухливим і гнучким процесом. Найважливішими умовами його реалізації вважаємо: опору на слух; використання елементів техніки інструментального інтонування, що

запровадив В. Івка, як дієвого методу реалізації у виконавській практиці процесу живого інтонування; обов'язкове виховання артикуляційної культури як запоруки природного правдивого вимовляння інтонаційного змісту твору; усвідомлення важливих характеристик музичного часу – незалежності, агогічності; аналіз та урахування на різних етапах навчання музики характерних рис, притаманних трьом рівням інтонаційного мислення (за визначенням В. Івка). У дисертації для їх узгодженості обрано єдиний понятійний критерій та запропоновано такі назви – *мотивно-акцентний, метричний, синтезований*.

Виконавська діяльність В. Івка, його довершена майстерність, а також високий виконавський рівень його учнів стали стимулом для створення вагомого арсеналу художніх творів донецькими композиторами, які не тільки забезпечили стрімкий розвиток домрового виконавства, а й стали фундаментом донецької школи домрового виконавства. Формування репертуару для домри з творів донецьких композиторів має свої закономірності. Насамперед, це – тандем професійних композиторів з професійними виконавцями. Співпраця домристів з композиторами Донеччини відбувалася в межах процесу академізації домри на тлі сформованого певного рівня виконавської та художньої майстерності. Донецькі композитори отримали унікальну можливість взяти участь в становленні інструментальної техніки і розкритті нових виражальних можливостей домри. Завдяки їх внеску домрове виконавство немов би пройшло прискорений шлях розвитку оригінального репертуару – від простих обробок народних пісень до сучасних авангардних творів.

Перші домрові п'єси донецьких композиторів були створені відразу у складній манері, з використанням сучасних технік. Ця обставина виявляє специфіку розвитку оригінального домрового репертуару на Донбасі у порівнянні з іншими регіонами. Твори для домри, написані донецькими композиторами, майже не представлені в сучасному українському музикознавстві. Зважаючи на велику роль і вагу творчого доробку донецьких

авторів у галузі домрового виконавства на тлі обмеженої кількості нових творів для домри сучасних українських композиторів, проведено їхню систематизацію за жанровою належністю, характерними композиційними та формоутворювальними принципами.

Однією з тенденцій розвитку домрового репертуару є *фольклорна лінія*. Робота з фольклорним матеріалом пов'язана або з прямим цитуванням («Чотири коломийки» Є. Мілки, «Варіації на лемківську народну тему» В. Івка), або з перетворенням його окремих елементів («Гуцульське коло» та «Гуцульські гобелени» О. Некрасова, «Коло» Є. Петриченка). В останньому випадку композитори створюють власний тематичний матеріал у народному дусі, застосовуючи такі прийоми як складний нерегулярний ритм, синкопи, зміна метрів, порушення квадратності, остинатність і варіантність розвитку, імпровізаційність викладення матеріалу, нетрадиційні прийоми звуковидобування.

Репертуарний доробок донецьких авторів академічного напрямку містить великі та малі форми, камерні й симфонічні цикли, де використовуються різновиди композиційних технік (поліфонічна, серійна, сонорна) і, яким притаманні певні стилістичні особливості (необарокові, неокласичні, неоромантичні).

В домрових творах романтичної спрямованості на перший план висувається лірична, кантиленна природа домри («Елегія» О. Некрасова і «Поема» О. Рудянського) та глибокий психологізм і тонкі душевні переживання («Поема-концерт», Сонатина В. Івка, Вальс С. Мамонова), які передаються композиторами за допомогою тремоло, що трактується не стільки як прийом звуковидовання, але й як змістовний виражальний засіб.

Необхідно констатувати, що технічні та виражальні можливості інструмента розкривають твори, присвячені новим способам гри на домрі, і які демонструють концертні, естрадні властивості домри («Варіації» О. Некрасова та «Концертна п'єса» Є. Мілки). Об'єктом для творчих

експериментів сприймають домру молоді композитори – Є. Петриченко («Звуки що згасають») та А. Нижник (Концерт «Вірую»).

Особливо вагомою у збагаченні оригінального репертуару та виході на новий рівень домрової виконавської культури є роль композиторської творчості В. Івка і Є. Мілки. Саме вони внесли в оригінальний домровий репертуар твори великої форми – сонати, концерти і симфонії, а також жанри, що раніше взагалі не використовувалися композиторами для цього інструмента, наприклад соната для домри соло. Є. Мілка та В. Івко, по різному трактують цикли, написані сучасною музичною мовою. У чотиричастинній сонаті Є. Мілки переважають повільні темпи і мрійливі образи. Соната для двох домр В. Івка – зразок поєднання майстерного сонатного формотворення з яскравою концертністю і віртуозністю. Соната для домри соло В. Івка створена в манері старовинної сюїти, де вперше в українській домровій музиці фінал написаний у формі фуги. Поліфонічні форми викладення матеріалу – канон, контрапункт – присутні також в «П'яти концертних інвенціях» для двох домр Є. Мілки. Композитор використовує тут вільну додекафонну серію витонченої інтонаційної природи. Поряд з цим твором, «Концертино» для домри і фортепіано В. Івка, «Поема» О. Рудянського для домри і фортепіано – одні з перших творів для домри з вільно трактованою додекафонною технікою.

Тяжіння до яскравої, блискучої віртуозності зумовило звернення деяких донецьких композиторів до жанру концерту, який вони трактують індивідуально: у Концерті № 3 В. Івка притаманний сонатному жанру конфлікт розмивається вже в експозиції, одночастинні «Концерт-токата» та «Поема-концерт» того ж автора демонструють розповсюджену у другій половині XX століття тенденцію взаємопроникнення жанрів.

Вершиною педагогічної і диригентської діяльності В. Івка є створення оркестру домристів «Лик домер». Творчість донецького колективу віртуозів сприяла появі нових опусів, написаних для цього оркестру. Серед музичних творів, задуманих спеціально для нього, можна виділити низку яскравих і

віртуозних п'єс, написаних переважно в народному дусі. Такі п'єси демонструють не тільки високий рівень інструментального виконавства учасників оркестру, а й використовують сучасні композиторські техніки і прийоми, наприклад сонорні ефекти в «Українській сюїті» Є. Мілки, елементи алеаторики в «Гуцульських гобеленах» О. Некрасова.

Ще однією тенденцією в оркестрових творах, написаних для «Лик домер», є тяжіння до виявлення принципів симфонічного мислення. *Вперше* у домровому мистецтві з'являються симфонічні опуси. Симфонія Є. Мілки – традиційний тричастинний симфонічний цикл з сонатним алегро і скерцозним фіналом у формі рондо. Але розташованні у центрі розробки фугато та мелодії основних тем, що суперечать метричній організації, свідчать про композиторські пошуки не тільки в галузі народно-інструментального виконавства, а й у сфері тематизму і формотворення.

Створена для «Лик домер» Симфонія-концерт – одна з вершин творчості Валерія Івка. Це масштабний чотиричастинний симфонічний твір, де кожна оркестрова партія характеризується високим рівнем віртуозності, а концертність переміщається у площину змагання між окремими оркестровими групами. Композитор розкриває віртуозні інструментальні можливості, змушуючи музикантів демонструвати їх в незвичних регістрах, розкриваючи всю палітру виражальних засобів. Симфонія-концерт демонструє основну рису стилю В. Івка – поєднання симфонічної масштабності з концертною віртуозністю.

Безупинне вдосконалення виконавської майстерності музикантів-домристів за останні десятиріччя дали змогу домрі посісти рівноправне місце серед інших академічних інструментів. Стрімкий розвиток сольного виконавства, зумовлений сталою вертикаллю музичної освіти і прогресивною методикою викладання, яку впровадив В. Івко, розширення оригінального репертуару за рахунок співпраці з професійними композиторами Донеччини – все це призвело до виходу домрового мистецтва Донбасу на академічний рівень у межах загального процесу академізації народних інструментів.

Сучасне виконавство на домрі з плеядою талановитих виконавців сягає європейського рівня і без перебільшення може претендувати на одне з провідних місць у музичній культурі сучасної України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абзаєв Д., Закревський Г. Мовою прекрасних почуттів // Комсомолец Донбасу. 1984. 12 квітня. С. 4.
2. Алексєєв Л. Студент і балалайка // Вечірній Донецьк. 1977. 18 січня. С. 3.
3. Антонова Е. Г. Инструментальный концерт в аспекте жанровых взаимодействий музыки XX века // Музичне мистецтво : зб. ст. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2005. Вип. 5. С. 47–57.
4. Арановский М. Интонация, отношение, процесс // Советская музыка. 1984. № 12. С. 80–87.
5. Арановский М. К интонационной теории мотива // Советская музыка. 1988. № 6. С. 71–78.
6. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Москва : Библос, 1993. 168 с.
7. Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И. С. Баха // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 2–13.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / изд 2-е. Москва : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 376 с.
9. Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта / пер. с нем., ред. Л. А. Баренбойма и Л. Е. Гаккеля. Москва : Музыка, 1972. 365 с.
10. Баренбойм Л. Артикуляция Моцарта // Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта / пер. с нем., ред. Л. А. Баренбойма и Л. Е. Гаккеля. Москва : Музыка, 1972. С. 309–344.
11. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення в XX столітті // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 67 : Музична культура України 20–30 років XX століття: тенденції і напрямки. Київ, 2008. С. 132–150.

- 12.Биренберг Б. Моє детство // Юзовка–Сталино–Донецк: страницы еврейской истории URL: [http:// donjetsk-jewish.ucor.ru/](http://donjetsk-jewish.ucor.ru/) (дата обращения 08.12.2020).
- 13.Білоненко Г. Нечитайло О. Професіоналізм – народному мистецтву // Музика. 1991. № 2. С. 23.
- 14.Білоус В. Історичний розвиток домри та кобзи від стародавніх часів до нашого часу в світовій музичній культурі // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 82 : Виконавське музикознавство / ред.-упоряд. М. А. Давидов, В. І. Сумарокова. Київ, 2009. С. 204–217.
- 15.Білоус В. Основи оволодіння технічною майстерністю музиканта-виконавця // Виконавське музикознавство / ред. М. А. Давидов Київ–Ніжин : Видавець М. Лисенко, 2015. С. 59–65.
- 16.Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 16 с.
- 17.Білоусова С. Академічні жанри в домровій творчості В. Івка і Є. Мілки // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 322–332.
- 18.Білоусова С. Виконавське інтонування на домрі // Українська культура. Минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 28. С. 171–177.
- 19.Білоусова С. Донецька школа домрового виконавства // Kelm. Lublin, 2020. № 3 (31). Р. 14–19.
- 20.Білоусова С. Методологічні засади та педагогічні принципи В. Івка // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ : Міленіум, 2018. Вип. I (10). С. 196–202.

21. Білоусова С. Музика С. Прокоф'єва в репертуарі домриста // Музичне мистецтво. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2011. Вип. 11. С. 209–217.
22. Білоусова С. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. наук. праць / ред. упоряд. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич : Посвіт, 2015. Вип. 14. С. 55–62.
23. Бірюков А. Авдіївській музичній школі – 35 // Світлиця : додаток до газети Донеччина. 1999. 26 листопада. С. 2.
24. Бортник Є. Домра на Україні // Музика. 1979. № 6. С. 25–26.
25. Бортник Є. Домрове мистецтво в Україні // М. А. Давидов Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) / підручник. вид. 2-ге, доп., випр. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 314–316.
26. Бортник Е. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских связей : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Академия наук УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии. Киев, 1982. 26 с.
27. Браудо И. Артикуляция: О произношении мелодики. Москва : Музыка, Ленинградское отделение, 1961. 198 с.
28. Варнавская В. Творчий звіт // Радянська музика. 1984. № 4. С. 13.
29. Варнавська В. В., Філатова Т. В. Геній української домри: портрет в ескізах // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / ред., упоряд. Т. В. Тукова. Київ–Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2001. С. 4–29.
30. Варнавська В. Грани майстерства // Вечірній Донецьк. 2002. 9 січня. С. 5.
31. Варнавська В. Донецьк: в Союзах композиторів // Радянська музика. 1984. № 8. С. 113.

32. Варнавська В., Филатова Т. Виконавство та композиторська творчість: музичне приношення українській домрі // Теоретичні та практичні питання культурології, Вип. 9 Українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь : МДПУ, 2002. С. 380–392.
33. Величко В. Студентський оркестр // Комсомолец Донбасу. 1990. 4 квітня. С. 8.
34. Виховання молодих талантів // Єнакієвський робітник. 1946. 2 березня. С. 4.
35. Власов В. Оригінальний репертуар оркестру народних інструментів як фактор визначення специфіки жанру // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України : тези Всеукр. наук.-теор. конф. (м. Київ, 2 грудня). Київ, 2005. С. 92–96.
36. Воеводін В. Оркестр народних інструментів Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України : тези Всеукраїнської науково-теоретичної конференції (м. Київ, 2 грудня). Київ, 2005. С. 69–72.
37. Вольская Т. Специфика артикуляции на домре // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах : сб. ст. Свердловск : Среднеуральское книжное издательство, 1986. С. 67–79.
38. Гелис М. Методика обучения на домре (методические рекомендации). Свердловск : Управление культуры Свердловского облисполкома, 1988. 84 с.
39. Генов И. Весна улыбнулась новым лауреатам // Вечерний Донецк. 1997. 3 травня. С. 4.
40. Герланець В. «Мелодия» – 20 лет спустя // Вічерній Донецьк. 27 жовтня 2007. С. 3.
41. Герланець В. «Мелодія» – чудова п'ятірка віртуозів // Вечірній Донецьк. 11 грудня. 2012. С. 3.

- 42.Герланець В. Домри чарують і завойовують: Призові місця молодих донецьких музикантів на міжнародному конкурсі виконавців // Вечірній Донецьк. 1994. 30 квітня. С. 4.
- 43.Гливинський В. Звучать мелодії Донбасу // Соціалістичний Донбас. 1988. 31 грудня. С. 160.
- 44.Гонимов И. Ледянко Н. Пробные главы из истории Сталинского металлургического завода им. Сталина // Український робітник. 1934. № 3. С. 4.
- 45.Гонимов И. Старая Юзовка. Сталино : Сталинское областное издательство. 1955. 229 с.
- 46.Гончаренко С. Наукові школи в педагогіці // Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи : зб. наук. праць. Київ–Ніжин : Видавець М. М. Лисенко, 2013. Вип. 6. С. 7–28.
- 47.Горбаченко Л. Всі фарби музики // Вечірній Донецьк. 1985. 28 жовтня. С. 3.
- 48.Горбуньов Г. І в повному складі оркестр пішов на фронт. Єнакієвській музичній школі – 80 років // Єнакієвський робітник. 2000. 3 жовтня. С. 3.
- 49.Грезнева О. Научные школы: принципы классификации // Высшее образование в России. 2004. № 5. С. 42–48.
- 50.Гузович Д. Научная школа как форма деятельности // URL: <http://ecsocman.hse.ru/rubezh/msg/18581254.html> (дата звернення 11.09.2020).
- 51.Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник, вид. 2-ге, доп., випр. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 592 с.
- 52.Давидов М. А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва : посібн. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. 224 с.
- 53.Давидов М. Академічний напрямок струнно-щипкового інструментарію України // Виконавське музикознавство :

- енциклопедичний довідник. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.
54. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. Київ : Музична Україна, 1983. 69 с.
 55. Давидов М. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України : тези Всеукр. наук.-теор. конф. (Київ, 2 грудня 2005 р.). Київ, 2005. С. 72–78.
 56. Дедусенко Ж. «Школа» в системі культури // Культура України : зб. наук. пр. Вип. 6 : Мистецтвознавство. Харків : ХДАК, 2000. С. 163–171.
 57. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 Теорія і історія культури / НМАУ ім. І. П. Чайковського. Київ, 2002. 20 с.
 58. Дедусенко Ж. Виконавська школа як передача професійного і художнього досвіду // Інформаційна та культурологічна освіта на зламі тисячоліть : матеріали міжнародної наукової конференції до 70-річчя ХДАК. Харків, 1999. Ч. I. С. 212–213.
 59. Демченко М. Слово об отце и композиторе В. В. Дикусарове : монографія. Полтава : ООО «АСМИ», 2018. 209 с., ил.
 60. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття. автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.
 61. Димчеко С. Марков С. Оркестр народний. А музика? // Музика. 1987. № 4. С. 23–24.
 62. Донік О. З історії індустріального освоєння Донбасу (XIX – початок ХХ ст.). Київ : Інститут історії України НАН України, 2014. 60 с. (Серія «Студії з регіональної історії: Степова Україна»).

- 63.Жигулін В. Вечір...Дощ...Музика... // Приазовський робітник. 1997. 23 квітня. С. 3.
- 64.Журавльов Н. Народному самодіяльному оркестру народних інструментів – 25 років. У розквіті майстерності (репортаж із залу клубу) // Зоря комунізму. 1972. 8 квітня. С. 2.
- 65.Журавльова О. Музична освіта у Донбасі. Донецький музично-педагогічний інститут. Донецьк, 1987. 30 с. Деп. в НИХ Інформкультура держ. б-ки СРСР ім. В. І. Леніна 24.04.87. № 1483.
- 66.Заболотний В. Музично-оркестрова культура України до великої жовтневої революції : рукопис. Харків, 1970. 15 с. // Архів професора НМАУ ім. П. І. Чайковського М. Т. Білоконева.
- 67.Заворотная А. Гонимые 1900-...2000...ные годы : роман-быль. Донецк : Александрия, 2010. 498 с.
- 68.Задорожна І. Деятельность оркестра Г. А. Аванезова как важный этап профессионализации народно-инструментального исполнительства на Луганщине // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ред., упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. Вип. 42. С. 313–321.
- 69.Заєць В. Передумови формування професіоналізму української академічної школи народних інструментів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 67 : Музична культура України 20–30 років ХХ століття: тенденції і напрямки. Київ, 2008. С. 172–182.
- 70.Земцовский И. Фольклор и композитор. Москва–Ленінград : Советский композитор, 1978. 174 с.
- 71.Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. Москва : РАМ ім. Гнесіних, 2014. 232 с., нот.
- 72.Интонация // Музыкальный энциклопедический словарь / ред. Ю. Келдыша. Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 91.

- 73.Іванченко В. З любов'ю до Волині. Творчий портрет композитора О. І. Некрасова // Молода Волинь. Вічне. 1995. 17 березня. С. 34–37.
- 74.Івко В. Время в аспекте концепции «музыкально-исполнительское право» // Академічне народно-інструментальн мистецтво України ХХ–ХХ століть : матеріали міжнародної наук.-практ. конф. (м. Київ, 23–28 березня). Київ, 2003. С. 12–14.
- 75.Івко В. Кафедра струнно-щипкових інструментів // М. А. Давидов Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник, вид. 2-ге, доп., випр. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С.176–178.
- 76.Івко В. Про роль слухових настанов у процесі формуванні інтонаційної культури виконавця на домрі : рукопис. Донецьк, 1977. 18 с. // Архив В. М. Івка.
- 77.Івко В. Техніка інструментального інтонування // Актуальні напрями розвитку академічного народно-інструментального мистецтва : матеріали Другої Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 20–27 березня). Київ, 1998. С. 45–46.
- 78.Івко В. Украинская домра: у истоков родословной // Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов (м. Київ, 28–30 травня). Київ, 2012. С. 20–32.
- 79.Ігнатченко Г. Імені Гната Хоткевича // Музика. 1998. № 5. С. 6.
- 80.Калабська В. С. Оригінальний репертуар як складовий компонент підготовки майбутнього вчителя по класу домри URL: http://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/6852/1/Kalabska_stattya_ppsv_v14.pdf (дата зверення 08.12.2020).
- 81.Кванина В. Понятие и признаки научной школы // Вестник университета имени О. Е. Кутафина (МГЮА). 2016. № 11. С. 37–42.

- 82.Киреева Т., Савари С. Композитори Донбасса (очерки жизни и творчества). 2-я ред. Донецк : Донеччина, 1994. 256 с.
- 83.Кияновська Л. Сучасні композитори Донбасу // Л. О. Кияновська Українська музична культура : навч. посібник. Львів : Тріада плюс, 2009. С. 311–314.
- 84.Кіреєва Т. Мистецький світ О. Некрасова // О. Некрасов Музична критика. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. С. 163–166.
- 85.Кіреєва Т. Музичне виховання і освіта Донбасу наприкінці ХХ–початку ХХ століття (в контексті теоретичних і практичних питань культурології) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / упоряд. І. А. Котляревський. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 29. С. 24–31.
- 86.Кіреєва Т. Українські фортепіанні сюїти Олександра Некрасова // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / ред., упоряд. Т. В. Тукова. Київ–Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2001. С. 96–102.
- 87.Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.
- 88.Книшева Л. Історичні передумови формування сучасної системи професійної музичної освіти Донеччини та її регіональна специфіка // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 1999. С. 187–194.
- 89.Князєв В. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 20 с.
- 90.Комаренко В. Методика навчання гри на чотириструнній домрі : навч. посіб. / заг. ред. С.О. Юцевича. Київ : Радянська школа, 1961. 132 с.
- 91.Композитор Олександр Некрасов : зб. ст. / ред., упоряд., вст. ст. та коментарі Т. В. Тукова. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд». 2007. 198 с.

92. Концевой З. Музыка – надбання народу // Єнакієвський робітник. 1949. 1 травня. С. 4.
93. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 592 с.
94. Костенко Н. Композиторська творчість як дзеркало виконавського мислення (на прикладі музики Б. Міхеєва для домри) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва : зб. наук. праць / ред. В. Я. Даниленко. Харків, 2009. № 11. С. 58–65.
95. Костенко Н. Теория домрового исполнительства в свете современных требований // до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського : матеріали всеукраїнської наук.-практ. конф. (м. Київ, 15–19 березня). Київ, 2010. С. 123–137.
96. Костенко Н. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.
97. Кужелев Д. До питання української баянної школи // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 40 : Музичне виконавство / ред. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. Київ, 2002. С. 190–202.
98. Лапинський І. Не для ніг – для голови // Правда України. 1997. 4 листопада. С. 196.
99. Лисенко М. Міхеєв Б. Школа гри на чотириструнній домрі. Київ : Муз. Україна, 1990. 151 с.
100. Лист В. Польового до В. Івка від 20 грудня 1974 року // Архів В. М. Івка.
101. Лист В. Польового до В. Івка від 22 лютого 1973 року // Архів В. М. Івка.

102. Лист М. Геліса до В. Івка від 19 листопада 1972 року // Архів В. М. Івка.
103. Лист М. Геліса до В. Івка від грудня 1970 року // Архів В. М. Івка.
104. Литвинец Т. Из истории домрового исполнительства Донбасса // Южно-российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2020. Вып. 3 (40). С. 97–104.
105. Литвинець Т. А. Сучасне домрове виконавство: аспекти вдосконалення професійної майстерності. автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 20 с.
106. Литвинова О. Віртуоз домри // Українська музична газета. № 4. № 26 (жовтень–грудень). 1997. С. 3.
107. Литвинова О. Гений украинской домри XX столетия // Вечерний Донецк. 1997. 5 ноября. С. 3.
108. Лошков Ю. Оркестр народних інструментів як засіб культурно-просвітницької діяльності // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України : тези Всеукр. наук.-теор. конференція (м. Київ, 2 грудня). Київ, 2005. С. 14–27.
109. Лукацький А. Висота звучання // Вечірній Донецьк. 1984. 26 квітня. С. 3.
110. Мазель Л. Строеие музыкальных призведений : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1997. – 536 с.
111. Мазель Л. Достояние отечественной культуры. Работы последних десятилетий о ритме // Музыкальная академия. 1995. № 2. С. 130–139.
112. Мазель Л. Период. Метр. Форма: пересматривая некоторые взгляды // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 188–195.

113. Майкапар С. Музыкальный слух: его значение, природа, особенности и метод правильного развития. 3-е испр. и доп. изд. Челябинск : МРІ, 2005. 254 с., ил.
114. Максименко И. Эволюция украинского домрового концерта в свете академизации четырехструнной домры // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Т. В. Тукова. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2005. Вып. 5. С. 188–200.
115. Максименко И. О творческом подходе к академическому домровому репертуару // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 21 : Музичний твір як творчий процес. Київ, 2002. С. 259–263.
116. Максименко І. Ритмічна дисципліна домриста : методичні рекомендації. Київ : Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв України, 2004. 35 с.
117. Малахов С. Балалайки задушевные звуки // Комсомолец Донбасу. 1983. 4 грудня. С. 3.
118. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Москва : Музыка, 1990. 190 с.
119. Манжора Б. Наймолодша на Україні // Музика. 1970. № 5. С. 27.
120. Маринцев С. Радість на всіх одна (про оркестр народних інструментів Краматорська) // Донбас – тиждень. 2007. 6 грудня. С. 17.
121. Маркова Г. Любимый народом жанр // Советская музыка. 1951. № 6. С. 28–32.
122. Мартинсен К. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. Москва : Музыка, 1977. 127 с.
123. Матвійчук Л. Методичні основи виконавської майстерності домриста // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 24–31 березня). Київ, 1995. С. 45–48.

124. Медушевский В. Интонационная теория в исторической перспективе // Советская музыка. 1985. № 7. С. 66–70.
125. Михальченко М. Грай мій баян. Київ : Утос, 1995. 87 с.
126. Михальченко М. Музика – судьба моя // Донеччина. 1994. 26 січня. С. 4.
127. Михальченко М. Творчий рапорт // Соціалістичний Донбас. 1981. 19 грудня. С. 4.
128. Монахов А. Народний колектив // Соціалістичний Донбас. 1970. 14 червня. С. 4.
129. Мордахович Э. Звітують композитори Донбасу // Донеччина. 1994. 19 січня. С. 179.
130. Мордохович Є. Екзамен складає професор // Донеччина. 1994. 26 січня. С. 4.
131. Москаленко В. Про музично-виконавську організацію темпоритму // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Київ, 2004. С. 173–177.
132. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство. Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. С. 48–53.
133. Москаленко В. Інтонація, Музика, Слово // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 27. Слово, інтонація, музичний твір. Київ, 2003. С. 12–20.
134. Музичне життя міста : краєзнавчий нарис. Краматорськ : б. в, 2005. 23 с.
135. Муромцева Н. Здесь музыки чарующей звучанье // Вечерний Донецк. 1984. 26 грудня. С. 4.
136. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
137. На червону дошку // Музика масам. 1929. № 6. С. 8–9.

138. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
139. Назаров И. Основы музыкально-педагогической техники и метод её совершенствования / ред. Г. С. Богуславский. Ленинград : Музыка, 1969. 134 с.
140. Наумов В. Золоті струни // Комсомолец Донбасу. 1974. 8 травня. С. 4.
141. Некрасов О. Школа Валерія Івка // Радянська Донеччина. 1990. 25 травня. С. 4.
142. Некрасов О. Як зберегти музичний фольклор // О. Некрасов Музична критика : статті та матеріали. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2009. С. 59–62.
143. Ненашева Т. Доминантные черты развития домрового искусства второй половины XX – начала XXI вв. // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. Челябинск, 2011. Вып. 8. С. 211–219.
144. Носирев Є. Перший музично-педагогічний // Музика. 1970. № 2. Березень–квітень. С. 39.
145. Носов Л. Музична самодіяльність Радянської України: (1917–1977). 2-ге вид., перероб. й доп. Київ : Муз. Україна, 1984. 72 с., іл.
146. Носов Л. Музична самодіяльність України // Советская музыка. 1951. № 9. С. 45–48.
147. Носов Л. Народні інструменти у ВНЗ // Музика. 1976. №1. С. 27.
148. Олійник О. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри : дисертація ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса: ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2016. 205 с.
149. Орлова Д. Формування розкнутості виконавського апарату при комплексному вихованні особистості виконавця домриста // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального

- мистецтва в Україні : матеріали всеукр. наук.-практ. конференції (м. Київ, 24–31 березня). Київ, 1995. С. 61–63.
150. Осколков О. Мир тобі, пісне // Радянська Донеччина. 1981. 26 лютого. С. 4.
 151. Панасюк І. Творча діяльність С. Баштана в контексті становлення Київської школи академічного бандурного виконавства : Дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17. 00. 03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 221 с.
 152. Патрича Д. Записи фольклору Донбасу // Народна творчість і етнографія. 1979. № 6 (листопад, грудень). С. 89–90.
 153. Патрича Д. Співають домри і балалайки // Радянська Донеччина. 1983. 25 березня. С. 4.
 154. Пересада А. Оркестры русских народных инструментов : справочник. Москва : Сов. композитор, 1985. 336 с., ил.
 155. Перший музичний // Радянська Донеччина. 1963. 1 березня. С. 3.
 156. Петрик В. Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва) : автореф. дис. ... канд. мист : спец 17.00.03 / ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2009. 16 с.
 157. Петрик С. Тенденції неофольклоризму в сучасній віртуозній домровій мініатюрі // Культура України. Харків, ХДАК, 2013. Вип. 41. С. 228–235.
 158. Петрик В. Сукупність палітри лютневих тембрів та ідіоматика сучасної мови у творчості В. Івка // Науковий вісник виконавського музикознавства / ред. М. А. Давидов. Ніжин : видавець М. М. Лисенко, 2016. С. 207–216.
 159. Подзолкін М. Виступає народний оркестр // Соціалістичний Донбас. 1977. 10 квітня. С. 3.
 160. Пономаренко В. В союзах композиторов // Советская музыка. 1973. № 1. С. 139–140.

161. Посвалюк В. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. 36 с.
162. Проценко А. Страницы прошлого читая // Приазовський робітник. 1996. 26 квітня. С. 4.
163. Рудянский А. Мой путь в искусстве. Донецьк : Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва, 2010. 327 с.
164. Саварі С. «Лик домер» – явище унікальне // Вечірній Донецьк. 2013. 12 червня. С. 3.
165. Саварі С. Удивительний голос домр // Вечерний Донецк. 2006. 11 апреля. С. 4.
166. Сідлецька Т. Культурно-історична еволюція українських оркестрів народних інструментів : монографія. Вінниця : ВНТУ, 2009. 184 с.
167. Сідлецька, Т. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навч. посібник. Вінниця : ВНТУ, 2011. Ч. II. 73 с.
168. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. Одесса : Одесская книжная фабрика, 1995. 208 с.
169. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт. Москва : Музыка, 1971. С. 292–309.
170. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки : ст. и исслед. / ред.-сост. М. Арановский. Ленинград : Сов. композитор, 1981. С. 231–293.
171. Старцева І. Духовна потреба // Радянська Донеччина. 1981. 6 березня С. 4.

172. Стуканова Ю. Культурна еліта Донбасу в 1953–1964 роках : автореф. дис. ... канд. історичних наук : спец. 07.00.01 / Донецький Національний університет. Донецьк, 2010. 21 с.
173. Стуканова Ю. Музичне життя Донбасу в період відлиги (1953–1964 роки) // Нові сторінки історії Донбасу : зб. ст. / гол. ред. та упоряд. З. Г. Лихолобова. Донецьк : ДонНУ, 2009. С. 290–303.
174. Стуканова Ю. Стуканов Є. М. (1931–2012 рр.): життя, діяльність, творчість (до 85-ї річниці від дня народження) URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nsid_2016_25_11 (дата звернення 08.12.2020).
175. Стяжкіна О. Культурні процеси в Донбасі в 1960-ті- на початку 90-х років : автореф. дис. ... канд. історичних наук : спец 07.00.01 / Донецький державний університет. Донецьк, 1996. 18 с.
176. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 40 : Музичне виконавство / ред. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. Київ, 2002. С. 180–190.
177. Сулова Г. Українська народно-оркестрова література : навч. посіб. Київ : Київський державний університет культури і мистецтв, 1998. 59 с.
178. Творчий шлях Олександра Некрасова. За матеріалами періодичних та електронних видань / упоряд., заг. ред., вступ. ст. та коментарі Т. В. Тукова. Донецьк : ТОВ «Юго-восток, Лтд», 2011. 271 с.
179. Тихомиров Р. Про музичну самодіяльність // Радянська музика. 1951. № 9. С. 17–23.
180. Тихонов Б. Самодеятельное народно-инструментальное исполнительство как эффективное средство массового музыкального исполнительства (на примере русского народно-исполнительского искусства). Москва : Министерство культуры РСФСР и Московский институт культуры, 1975. 31 с.

181. Ткаченко О. Донецька спілка відзначає своє 35-ліття // Салон Дона і Баса. 1999. 10 грудня. 2005. С. 5.
182. Ткаченко Ю. Досягнення і прориви // Музика масам. 1931. № 7–8. С. 16–17.
183. Торба А. В. Культурное строительство в Донбасе в условиях развитого социалистического общества. 1959–1970 гг. (На материалах Ворошиловградской и Донецкой областей). автореф. дис. ... канд. ист. наук : спец. 07.00.02. История СССР / Ин-т истории АН УССР. Киев, 1973. 38 с.
184. Тремоло // Музыкальный энциклопедический словарь / ред. Ю. Келдыша. Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 274.
185. Трофимчук О. Формування оркестрів народних інструментів та напрямків їх діяльності в Україні 20–30х років ХХ ст. // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 67 : Музична культура України 20–30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки. Київ, 2008. С. 182–197.
186. Тукова І. Про функціонування старовинних жанрових моделей у музиці ХХ століття // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / ред., упоряд. Т. В. Тукова. Київ–Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2001. С. 117–131.
187. Тукова Т. В'ячеслав Воеводін: оркестр життя // М. А. Давидов Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підруч. вид. 2-ге, доп., випр. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 274–275.
188. Тукова Т. Звучить домра // Комсомолец Донбасу. 1985. 30 червня. С. 4.
189. Тюрикова О. Системний аналіз фольклорної мелосфери сучасності: досвід практичної реалізації // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. / ред., упоряд. Т. В. Тукова. Донецьк–Львів : Юго-Восток, 2010. С. 3–16.

190. Тюрикова О. Сучасне життя фольклорних традицій в музичній культурі Донецького краю (культурологічний огляд) // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / ред., упоряд. Т. В. Тукова. Київ–Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2001. С. 54–64.
191. Українські народні танці / упоряд. А. Гуменюк. Київ : Мистецтво, 1955. 143 с.
192. Устенко О. Наукові школи як фундамент вищої освіти // Психологія і суспільство. 2002. № 3–4. С. 11–19.
193. Утіна А. Жанрова панорама камерно-інструментальної музики донецьких композиторів // Київське музикознавство : зб. ст. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. Вип. 47. С. 151–161.
194. Ущапівська О. Творча співдружність композитора і виконавців // Донеччина. 2010. 21 вересня. С. 84–86.
195. Ущапівська О. Музичні фестивалі і конкурси як важлива складова культурно-мистецького життя Донецького краю // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2010. № 2. С. 84–89.
196. Ущапівська О. Творчість донецьких композиторів у контексті соціокультурної ситуації сучасності // Актуальні проблеми історії та практики художньої культури. Київ : Міленіум, 2009. Випуск XXII. С. 257–264.
197. Ущапівська О. Фестивальні заходи на Донеччині 60–70 років ХХ століття у контексті офіційної радянської ідеології // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2011. № 2. С. 103–106.
198. Ущапівська О.М. Карпатський фольклор у творчості Олександра Некрасова: взаємодія національного та індивідуального // Мистецтвознавчі записки. Київ : Міленіум, 2009. Вип. 15. С. 3–10.
199. Фаминцин О. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. СПб : Типография Э. Арнгольда, 1891. 218 с.

200. Фурман А. Засадничі умови виникнення наукових шкіл // Психологія і суспільство. 2014. № 1. С. 49–58.
201. Фурман А. Типи наукових шкіл та умови їх ефективного функціонування // Психологія і суспільство. 2014. № 3. С. 11–29.
202. Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма : сб. ст. / сост. В. Н. Холопова. Москва : Музыка, 1978. С. 48–104.
203. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
204. Хитрін М. Теорія тремоло // Народник. 2002. № 2. С. 43–49.
205. Холопова В. Теория музыки: Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 368 с.
206. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учебное пособие для музыкальных вузов. 2-е изд. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 490 с.
207. Хоткевич Г. Про кобзу й бандуру // Музыка масам. Видавництво «Радянське село». 1928. № 5. С. 21–22.
208. Храмов Ю. Наукові школи в НАН України // Наука та наукознавство. 2008. № 4. С. 122–133.
209. Цыпин Г. Музыкальный Донбасс // Сов. музыка. 1962. № 10. С. 61–66.
210. Чередниченко Л. Першій музичній – 40 років // Кочегарка. 1993. 21 грудня. С. 3.
211. Черняєв Ю. Музична робота у гірників Донбасу (робітничий клуб м. Кадіївки) // Музыка масам. 1928. № 1. С. 15–16.
212. Чубова Л. В оркестрі тільки медики // Радянська Донеччина. 1981. 13 січня. С. 4.
213. Шаповалова О. Камерно-інструментальна музика композиторів Донеччини як компонент музичної культури України ХХ століття // Теоретичні та практичні питання культурології. Мелітополь : Сана, 2006. Вип XXIII. Ч. 1. С. 112–118.

214. Шаповалова О. Фольклор в інструментальних творах композиторів Донеччини // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія : Музикознавство. Тернопіль–Київ, 2006. № 2. С. 109–113.
215. Шевченко Ф. Свято народної музики // Соціалістичний Донбас. 1981. 6 грудня. С. 4.
216. Шекіта Т. Слово про оркестр. До 60-річчя оркестру народних інструментів АМУ ім. І. Карабиця. Артемівськ : б. в., 2013. 96 с.
217. Школа // Большая Советская Энциклопедия : в 30-ти томах / гл. ред. А. М. Прохоров. Т. 29. изд. 3-е. Москва : Советская энциклопедия, 1978. С. 424., ил.
218. Шорошева Л. Втрачена кобза // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 67 : Музична культура України 20–30 років ХХ століття: тенденції і напрямки. Київ, 2008. С. 197–205.
219. Шуміліна О. Александр Рудянский: юбилей жизни, юбилей творчества // Музичне мистецтво : зб. наук. ст. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2006. Вип. 6. С. 242–249.
220. Юз і Юзівка = Юз и Юзовка / заг. ред. В. А. Гайдук. Донецьк : Фірма «Кардінал», 2000. 315 с., фото, іл.
221. Якимчук О. Музичне життя Луганська 20-х років ХХ століття (за матеріалами архівних джерел того часу) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 67 : Музична культура України 20–30 років ХХ століття: тенденції і напрямки. Київ, 2008. С. 329–336.
222. Ялова Т. Родина музикантів // Світлиця, додаток до газети Донеччина. 2001. 2 лютого. С. 3.

- 223. Friedgut Theodore H. Iuzovka and Revolution: Life and Work in Russia's Donbass, 1869–1924 // Studies of the Harriman Institute. Columbia University, Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1989. 544 c.
- 224. Orlova I. Valery Ivko: Philosopher of the Domra // The BDAA Newsletter. 2011. Number 2 June. Volume XXXIV. P. 4–5.
- 225. Vollendete Virtuositat // Perger Tips. Donnerstag. 2004. 15 April. P. 56.

ДОДАТКИ

Додаток А

(світлини, афіші, документи, програми, документи, рецензії, листи)



Мал. 1. Етнічний склад населення Донбасу, 1897 р.

Джерело: І. Гонимов Старая Юзовка. 1955 р.

(Theodore H. Friedgut p. см. 2 // Iuzovka and Revolution)

гор. СЛАВЯНСК

1. Хор дома культуры железнодорожников, хор клуба медицинских работников в сопровождении домрового оркестра Дворца культуры содового комбината. Жданов — «Партия, мудрость и сила».

ский — «От любви не скроешься».

13. Домровый оркестр ДК содовый. Руководитель т. Мерзлых. Орлов сюита «1905 год». Чайковский — «Танец лебедей».

14. Беззубов В. — экспедитор содового комбината (соло вокал). Глинка — «Северная звезда».

15. И...

г. ЕНАКИЕВО.

1. Хор Дворца культуры шахты «Юнком». Руководитель — т. Чумак Л. А. Лебединец — «О, партія наша». Чумак — «Шахтеры». Леонтович — «Зеленая ти лицинько».
2. Федорченко О. — работница ВШТ шахты им. К. Маркса (пение). Леонковалло — «Рассвет».
3. Носова Л. и Протасов — участники художественной самодеятельности, рабочие завода, клуба ЕМЗ (танец). Венгерский народный танец «Чардаш».
4. Тупцын — рабочий шахты 1—2 «Красный Октябрь» (пение). Бордун — «Комсомолец-машинист».
5. Домровый оркестр ДК шахты «Юнком». Руководитель т. Чумак П. А. Чайковский — «Неаполитанская». Рахманинов — «Итальянская полька».

(15) Возле речки, возле моста — русская народная песня, исполняет домровый оркестр завода «Макстрой», рук. Евдокимов.

16. Сормовская лирическая — муз. Мокроусова,

17. Лирический вальс — из оперетты «Морской узел», исп. т. Пилипенко.

18. Россия, испол. т. Колосов.

19. Украинская сюита, исп. танц. коллектив коксохимзавода.

(26) Домровый оркестр Дворца культуры им. Куйбышева. Руководитель — т. Антонов. Укр. нар. песня «Реве та стогне Дніпр широкий». Словацкая плясовая.

27. Кравченко Г. — кузнец завода металлоконструкций (пение). Заремба — «Дивлюсь я на небо».

(12) Домровий Ансамбль палацу Культури ім. Артема, м. Постишев. Керівник Заворотний В. Ф. (16 осіб)

1. Увертюра Мінюнета — муз. Баумана.

2. Два екосеза — муз. Шуберта.

3. „Ізза гори кам'яної“ — обробка Леонтовича.

4. „Марш водолазів“ — муз. Дунаєвського.

Мал. 2. Програма виступу домрових оркестрів. 1950 р.

Джерело: Приватний архів П. Г. Добровольського



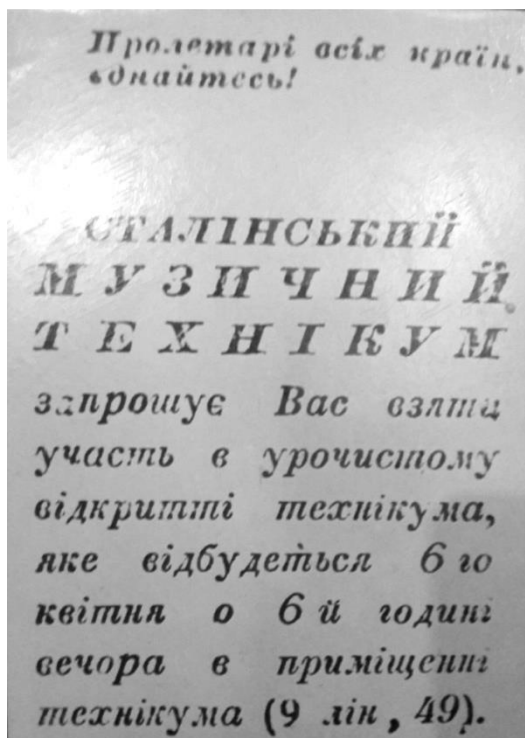
Мал. 3. Оркестр народних інструментів с. Зайцеве. 1934 р.

Джерело: Приватний архів Т. Л. Моргунової



Мал. 4. Домровий оркестр с. Гришине, Донецька обл. 1940 р.

Джерело: Приватний архів П. Г. Добровольського.



Мал. 5. Оголошення про відкриття технікуму. 1935 р.



Мал. 6. М. С. Михальченко – один із перших викладачів ДДМШ.



Мал. 7. Клас домри С. З. Солохи. м. Сталіно. 1953 р.

Джерело: Приватний архів П. Г. Добровольського.

НАКАЗ № 866

АРХІВНА КОПІЯ

МІНІСТРА КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ РСР

5 серпня 1965 р.

Про відкриття музичного училища в м.Дзержинську
Донецької області

Відповідно до клопотання виконкому Донецької обласної Ради депутатів трудящих та дозволу Ради Міністрів Української РСР:

НАКАЗУЮ:

1. Відкрити в м.Дзержинську, Донецької області з початку 1966 навчального року музичне училище по спеціальностях: фортепіано, струнні, народні, духові інструменти та хорове диригування.

2. Встановити план прийому до Дзержинського музичного училища у 1965 р. в кількості 60 чол., в тому числі: фортепіано 25 чол., струнні інструменти 10, духові інструменти 7, народні інструменти 3, хорове диригування 10.

3. Начальнику Донецького обласного управління культури тов. ГІРЕНКУ І.П.:

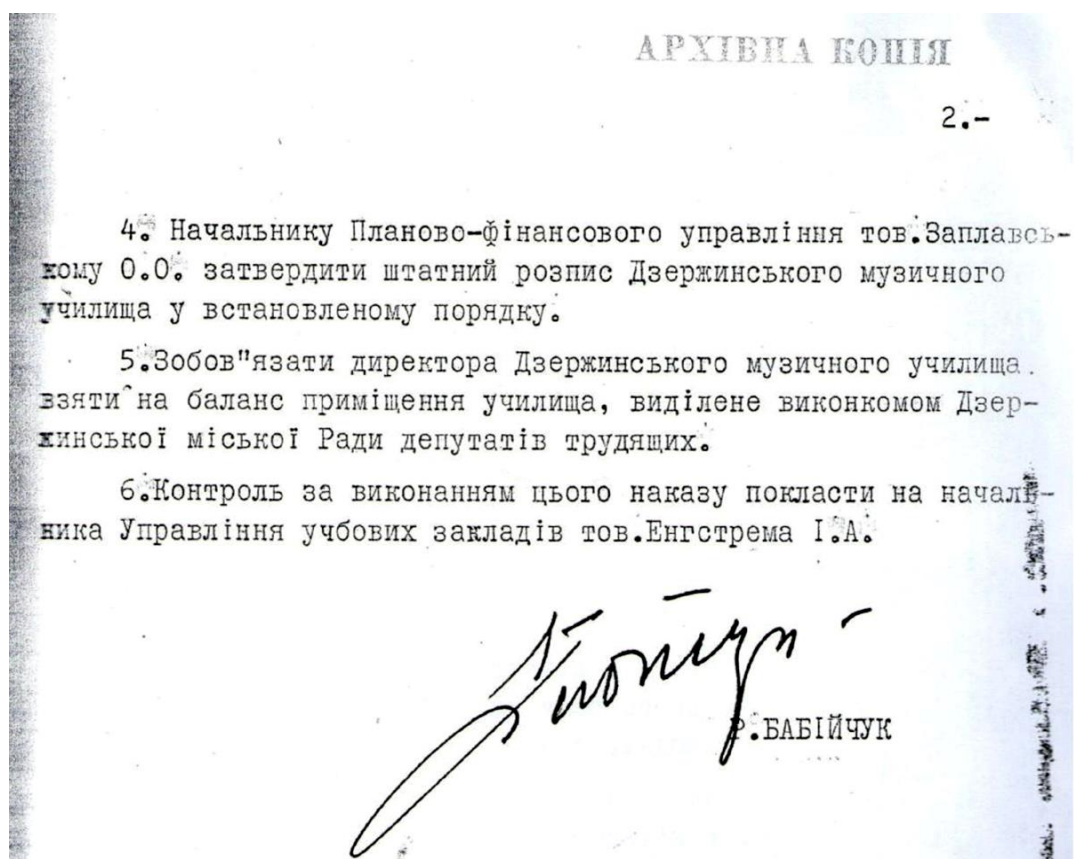
а/забезпечити фінансування Дзержинського музичного училища в 1965 році;

б/до 1 вересня 1965 р. підготувати приміщення музичного училища для проведення занять, забезпечити музичними інструментами, обладнанням, та гуртожитком;

в/до 25 серпня 1965 р. повністю укомплектувати Дзержинське музичне училище необхідними викладачами;

г/як виняток, провести прийом заяв до 30 липня, вступні экзамени з І по 20 серпня, зарахування з 20 по 25 серпня;

д/вступні экзамени провести відповідно до правил прийому і програмних вимог до середніх спеціальних учбових закладів, затверджених Міністерством вищої і середньої спеціальної освіти СРСР на 1965 рік.



Мал. 8. Наказ про відкриття муз. училища в м. Дзержинськ (Торецьк).

Джерело: із сайту училища.



Мал. 9. Народний оркестр АГМУ, диригент Горін І. В., 1859 р.

Джерело: книга Л. Шекіти «Слово про оркестр».

29 ноября
четверг 2012

Управление культуры и туризма Донецкой облгосадминистрации
Национальный всеукраинский музыкальный союз
Донецкая областная филармония

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ им.С.С.Прокофьева

Лауреат международных конкурсов –
КВИНТЕТ СОЛИСТОВ
МЕЛОДИЯ

Лауреат международных конкурсов –
ВЛАДИМИР ВЯЗОВСКИЙ
Художественный руководитель –
заслуженный деятель искусств Украины

с программой **Юбилейный
вернисаж**
К 25-летию основания

На сцене почётные гости творческого вечера:
Лауреат премии им.С.С.Прокофьева Камерный оркестр «ВИОЛА»,
художественный руководитель – заслуженный артист Украины **ОЛЕГ БАХТИОЗИН**
Народный артист России, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных,
композитор **ВЯЧЕСЛАВ СЕМЁНОВ** – баян
и лауреат Вероссийского конкурса **НАТАЛЬЯ СЕМЁНОВА** – домра
Заслуженный деятель искусств Украины, композитор **ВЛАДИМИР ЗУБИЦКИЙ** – баян,
народный артист Украины, солист Национальной филармонии **ВЯЧЕСЛАВ САМОФАЛОВ** – баян,
лауреат международных конкурсов **СВЕТЛАНА КОЛЕСНИК** – домра
Солисты Донецкой областной филармонии
заслуженный артист Украины **ЕВГЕНИЙ ПРИВАЛОВ** – баритон
лауреат международных конкурсов **АННА БРАТУСЬ** – сопрано
Ведущая концерта – музыковед **ТАМАРА СОЛОВЬЁВА**

Начало в 18 час.
Билеты: от 30 до 70 грн.
Справки по тел.: 335 71-54 (касса)
305-50-31, 050-972-05-11 (доставка билетов)
094-79-58 (заказ билетов)

Мал. 10. Афіша концерту ансамблю народних інструментів ДМУ
«Мелодія» (кер. В. В'язовський). 2012 р.

Джерело: особистий архів.



Мал. 11. Ансамбль ДДМПИ ім. С. С. Прокоф'єва
«Аллегро» (кер. В. Воєводін). Перший концерт.
Джерело: приватний архів М. О. Воєводиної

28 МАЯ
1992 г.
четверг

Ассоциация народно-инструментальной музыки Донбасса
ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им. С. ПРОКОФЬЕВА

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ
(Артема, 44)

**КАМЕРНЫЙ ОРКЕСТР
„ЛИК ДОМЕР“**

Художественный руководитель
Заслуженный артист Украины, профессор **ВАЛЕРИЙ ИВКО**

ПРОГРАММА:

I ОТДЕЛЕНИЕ		II ОТДЕЛЕНИЕ	
А. Вивальди.	Концерт ре минор (ор. 3 № 1)	Д. Клебанов.	Финал сюиты
Г. Гендель.	Аллегро из концерта ля минор (ор. 6 № 4)	Е. Станкович.	Элегия памяти С. Людкевича
Ф. Гайди.	Престо из квартета (ор. 1 № 6)	Н. Лысенко.	Баркаролла
	Р-вертисмент № 3	В. Ивко-Б. Михеев.	Коло
	Дуэт (ор. 99)	Е. Милка.	Украинская сюита
	Аллегро из квартета № 74	В. Лютославский.	5 народных мелодий
		В. Василевский.	Вариации в стиле «Фламенко»
		П. Сарасате.	Наварра

СОЛИСТЫ: Татьяна Сетт, Евгений Милна;
лауреаты республиканских конкурсов
Василий Нисель, Светлана Колесник, Татьяна
Романова, Любовь Мартынишина;
дипломант республиканских конкурсов
Руслана ЮРНО; Ирина Бойко, Татьяна Горохова.

**Лектор-музыковед — лауреат всесоюзного конкурса
ЛЮДМИЛА ШМАРИКОВА**

Начало в 18.00

Вход свободный

Мал. 12. Афіша першого концерту камерного оркестру «Лик домер».
28. 05. 1992 р.

Джерело: особистий архів.



Мал. 13. Камерний оркестр «Лик домер».

Джерело: особистий архів.



Мал. 14. Заслужений артист України, професор
НМАУ ім. П. І. Чайковського

Валерій Микитович Івко.

Джерело: приватний архів В. Івка.

ЗАСЛУЖЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВ УССР
ПРОФЕССОР

Марк Моисеевич ГЕЛИС

Киев, ул. Ленина № 17, кв. 7

Тел. 4-87-36

Дорогой Валерий!
1/IX-72. Вернувшись в Киев после
19-дневного путешествия по Днепру. Двухнедельно
до Овасова. С интересом увидел по берегу
то старый и новый Каховск. Малей, что
Вас нет близко. Чувствую себя знающим
мужем. Мне только не достает побольше
писем от Вас и тому подобных бородатых
и бритых молодых людей. Сердечным
приветом Димусарову и всем тем, кто
меня не забывает. Блинов и все «уралячье»
мне часто звонят и это для меня
большая радость. Жду от Вас писем и
звонков. Мел. 25-14-64.

Люблю Вас М. М.
Привет маме.

19/IX-72

Мал. 15. Лист М. М. Геліса до В. Івка. 1972 р.

Джерело: приватний архів В. Івка.

ЗАСЛУЖЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВ УССР
ПРОФЕССОР

Марк Моисеевич ГЕЛИС

Киев, ул. Ленина, № 12, кв. 6

Тел. 25-14-64

МИЛЫЙ МОЙ ДРУГ, ВАЛЕРИЙ

Желаю, чтобы в Новом 1971г. / да и не только в нем/у Вас ВСЕ, ВСЕ было хорошо: ЗДОРОВЬЕ, а затем и творческая работа, которые у Вас являются синонимами. Так и надо. Как сказал Рубинштейн, искусству надо отдаваться целиком, без остатка.

В нашем с Вами деле это особенно ощущается. Хочу надеяться, что наше дело дальше пойдет ТАК, как МЫ этого хотим т.е. "ОТ СЕРДЦА ИСПОЛНИТЕЛЕЙ И ПЕДАГОГОВ к СЕРДЦАМ НАШИХ УЧЕНИКОВ И СЛУШАТЕЛЕЙ". Иначе это не может называться искусством, а мы его служителями.

Пишите почаще - я тогда гораздо лучше себя чувствую, я просто молодею, у меня появляются новые силы, оптимизм. Вы - моя живая /т.е самая действенная/диссертация/.
привет супруге

целую

Ваш М.Гелис

Мал. 16. Лист М. М. Геліса до В. Івка. 1971 р.

Джерело: приватний архів В. Івка.

ЗАСЛУЖЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВ УССР
ПРОФЕССОР

Марк Моисеевич ГЕЛИС

Киев, ул. Ленина, № 12, кв. 6

Тел. 25-14-64

РЕКОМЕНДАЦИЯ

Тов. ИВКО Валерий Никитович после окончания в 1963 г. Одесской консерватории обучался у меня в аспирантуре при Киевской государственной консерватории с 1963 по 1966 год.

За время обучения он исполнил пять концертных программ с огромным успехом. Не могу не сказать, что В.Н.ИВКО обладает выдающимися музыкально-исполнительскими данными. В практике моей работы в Киевской консерватории в моем классе и аспирантуре обучались очень сильные исполнители-домристы, многие из которых являются лауреатами республиканских и всесоюзных конкурсов, но если в каждом из них есть какие-либо свои отличительные черты, то т.ИВКО В.Н. в своих исполнительских возможностях счастливо объединяет то лучшее, что есть у других домристов: глубочайшее проникновение в содержание и стиль произведения, неповторимый и до сих пор неизвестный ни у кого другого, технический аппарат и самое главное т.В.Н.ИВКО умеет каждому произведению дать совершенно новую, присущую только ему и преисполненную искренности трактовку.

Не случайно все его концерты, как в Киеве, так и в Донецке проходили с огромным успехом.

Я убежден, что советские композиторы напишут еще очень много интересного и раздвинут рамки художественных возможностей

домры, когда ознакомились с исполнительством В.Н.ИВКУ.

Нет сомнения в том, что многие замечательные советские оркестровые народные коллективы, как например, Государственный русский народный оркестр им.Н.Осипова, Ленинградский оркестр им. В.В.Андреева, Ворошиловградский оркестр под управлением Г.А.Аванесова, Николаевский оркестр завода им.26-ти Коммунаров, значительно расширят свои возможности, имея в качестве образца то, что впервые показано на домре В.Н.ИВКУ.

Комристы, окончившие Донецкий Государственный музыкально-педагогический институт по специальному классу домры и.о.доцента ИВКУ В.Н. успешно работают в качестве исполнителей, педагогов. Ученица Ивко В.Н. - И.Максименко окончила ассистентуру-стажировку при Уральской консерватории, и сейчас преподает в Донецком музыкально-педагогическом институте.

Отличительной чертой В.Н.ИВКУ является бережное отношение к индивидуальности ученика, стремление раскрыть его творческие возможности, развить способность к самостоятельному мышлению.

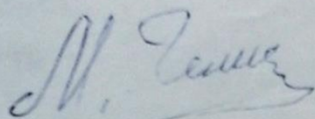
Знание большого количества музыкальной литературы для разных солирующих инструментов, оркестровой музыки способствовало раскрытию имеющихся у ИВКУ В.Н. творческих композиторских возможностей.

Ряд созданных им произведений для домры может занять достойное место в репертуаре наших талантливых советских исполнителей-домристов.

В моем классе в Киевской консерватории обучалось свыше ста пятидесяти хороших музыкантов/ из них 11 аспирантов/ -

убежден, что Валерий Никитович ИВКУ является наиболее интересным из них и самым многообещающим.

Считаю, что В.Н.ИВКУ, безусловно, заслуживает присвоения ему ученого звания доцента по кафедре народных инструментов.



Мал. 17. Рекомендация М. М. Геліса на присвоения В. М. Івку
вченого звания доцента.

Джерело: приватний архів В. Івка.

Дорогой Валентин Максимович!

Большая спасибо за агонию. Благодарю Вас за неслыханное душевное и материальное снисхождение на агонию в качестве коммуниста. Остаюсь, конечно, в том же духе, Ваше творчество развивается широко, и шаг за шагом утверждается в жизни. У Вас огромное преимущество - руки выжаты, чем нет у многих из нас. Они могут вознести Вас как коммуниста на самую высокую вершину. Но Вам должна показаться настолько дипломатичность возможностей. Все время в дни Иосифов, помню, Вы прав, когда обращаете внимание на односторонность принципов, которыми Вы пользуетесь. Я бы к этому еще добавил, что этот образ, который Вы охватили в своих произведениях, несет на себе печать изысканности и даже некоторого мизантропического "урманства". В то же время он, как мне кажется, лежит несколько в стороне от мира простых человеческих чувств. Выступает некоторый перекосяк в сторону рационального. Может быть, Вы любите принципистство быть рационалистом в музыке. Тогда музыкальное капитализм пошел и открылся в этой области, но этот путь во всех отношениях менее многообещающий.

Мал. 18. Лист В. Польового до В. Івка

Джерело: приватний архів В. Івка.



Мал. 19. Афіша концерту дуету домристів (В. Івко та С. Білоусова).
10. 09. 2004 р.

Джерело: особистий архів.

NEU-ULMER ZEITUNG
vom 09.04.03

Wie Paganini auf der Domra klingt

Das Duo „Iwko & Bielousowa“ im Finale der „Meister der Kammermusik“ im Scharff-Haus

Von unserem Mitarbeiter
Otto Mittelbach

Neu-Ulm
Im Abschlusskonzert der Reihe „Meister der Kammermusik“ im Edwin-Scharff-Haus präsentierte deren engagierter Organisator Andrzej Mokry erstmals in Deutschland das (auf dem der Mandoline ähnlichen, slawischen Zupfinstrument Domra musizierende) Duo Iwko & Bielousowa.

Die beiden Meister kommen aus Donezk, wo Professor Walerij Iwko, „Verdienter Künstler der Ukraine“, als Komponist und Dekan der Orchesterfakultät wirkt, und wo seine seit 1992 mit ihm zusammenspielende Partnerin Swietlana Bielousowa als seine Assistentin fungiert. Auf eindrucksvollste Weise demonstrierten sie, warum die „Domra“, einst nur Volksmusikinstrument, sich durch verfeinerte

Spielweisen und durch vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten längst einen Platz auch in der Kunstmusik erobert hat. Das zweigeteilte Programm enthielt zuerst Bearbeitungen klassischer Kompositionen für zwei Violinen von Antonio Vivaldi und Joseph Haydn, für Cembalo von Francois Couperin, und für Violine und Gitarre von Niccolò Paganini.

Schon diese Aufzählung verrät einiges von der Wandlungsfähigkeit des kleinen Instruments mit seinem kurzen, für prägnante Aussagen prädestinierten Ton. Der kann metallisch hart, aber auch singend weich wirken, ganz wie von Künstlerhand gewünscht. Da bestechen die Echopassagen bei Vivaldi ebenso wie die Klänge, die an den Lautenzug beim Cembalo erinnern, ganz zu schweigen von der Virtuosität, die bei Paganini entfacht wird. Fulminante Läufe, perlende Terzen- und Triolenketten bestechen durch Genauigkeit und Präzision des Zusammenspiels, das im übri-

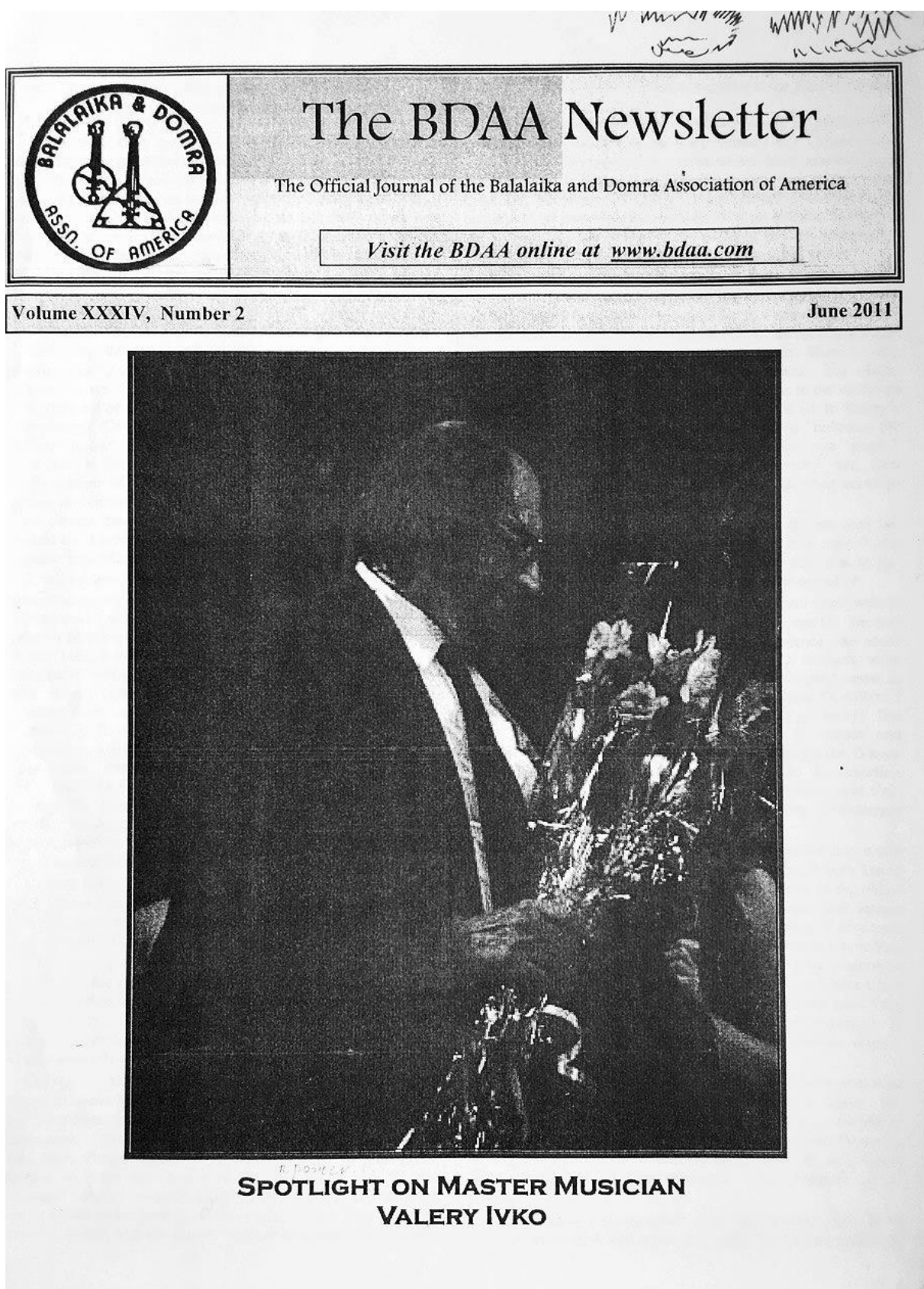
gen stets vom Feinsten ist. Statt mit dem Plattchen werden die vier Saiten der ukrainischen Domra, die russische hat nur drei, zuweilen mit den Fingern angezupft, was dunklere Farben ermöglicht. Nach der Pause spielten die Virtuosen für diese Besetzung sehr abwechslungsreich geschriebene Originalkompositionen des Donezker Komponisten Ewgenij Milka: Klanglich, rhythmisch und harmonisch vielgestaltig, rassig mit wirbelnden Effekten.

Iwkos eigene Kompositionen zeigen den Meister des Instruments, der einem strammen, lautstark intonierten Marsch einen zarten Elfenreigen und einen bukolischen Tanz gegenüberstellt und in der Sonate Klangskaden und ein fulminantes musikalisches Perpetuum mobile entfacht. Als Zugaben hörten die begeisterten Zuhörer neben einem weiteren, irrwitzig schweren Werk Iwkows noch zwei fast dahingehauchte Deutsche Tänze von Wolfgang Amadeus Mozart.

Der Mandoline ähnlich: Das slawische Zupfinstrument Domra, auf dem sich Walerij Iwko und seine Partnerin Swietlana Bielousowa beim Abschlusskonzert der Reihe „Meister der Kammermusik“ im Edwin-Scharff-Haus als Virtuosen ihres Fachs erwiesen.
Bild: Otto Mittelbach



Мал. 20. Рецензія на концерт дуету домристів (В. Івко та С. Білоусова).
Джерело: «Neu ulmer zeitung», 09. 04. 2003 р.



Мал. 21. Обкладинка журналу «The BDAA».
Джерело: «The BDAA», volume XXXIV, №2, June 2011.

М а с т е р а и с к у с с т в Д о н б а с с а

Музыка — судьба моя

На домре — старинном народном инструменте — играли когда-то скоморохи. Потом домра исчезла и была возрождена только в конце XIX века. Теперь ей суждено было стать оркестровым инструментом, и лишь недавно она стала самостоятельным, солирующим. Музыканты исполняют на домре как народные, так и классические произведения.

Когда берет в руки этот инструмент заслуженный артист УССР Валерий Никитич Ивко, звучит ни с чем не сравнимая, очаровательная мелодия. Вспоминается праздник, посвященный 50-летию кафедры народных инструментов Киевской государственной консерватории, на который был приглашен и Валерий Никитич. В зале консерватории были выпускники разных лет: преподаватели, композиторы, исполнители из многих городов страны. В. Н. Ивко сделал доклад по методике преподавания игры на домре, дал открытый урок и, наконец, исполнил Второй концерт Шостаковича, ряд пьес собственного сочинения. Его не раз вызывали на бис. Несомнен-



ная удача. Это было в 1978 году.

— О чем ваша музыка? — спрашивают иногда Валерия Никитича.

— О человеке, — отвечает он. — Звуки музыки могут поведать обо всем. Среди них нет одинаковых, как нет двух одинаковых цветков, прекрасное неповторимо.

Но в природе есть не только цветы, но и тернии, есть звуки, чуждые истинному искусству. Первое, что услышал Валерий в своей жизни, были взрывы бомб, снарядов — страшная симфония войны. Он родился летом сорок первого в Запорожье.

Потом, спустя одиннадцать лет, уже занимаясь в самостоятельном оркестре домристов во Дворце культуры, этим зловещим, нечеловеческим звукам он противопоставит иную — жизнеутверждающую мелодию. Окончив школу с золотой медалью, он поступает в Одесскую консерваторию имени А. В. Неждановой по классу домры. Затем первый сольный концерт, аспирантура, преподавательская работа.

13 лет коммунист В. Н. Ивко заведует кафедрой народных инструментов Донецкого государственного музыкально-педагогического института. Он также

председатель секции народных инструментов Донецкого отделения музыкального общества УССР.

Как артист В. Н. Ивко выступал с сольными концертами почти во всех областных центрах Украины, а также в Москве, Минске, Омске, Свердловске. На счету исполнителя более трех часов звучания записи так называемого «золотого фонда». Его концерты не раз передавались по Центральному телевидению и радио.

В. Н. Ивко сам пишет музыку. Среди его произведений сонатина и концертина, каприччио, вокальные циклы. Они просты и в то же время емки по содержанию.

Многие пьесы композитор пишет для домры и фортепьяно, которые уже в течение десяти лет исполняет вместе с концертмейстером кафедры народных инструментов А. И. Кирсановой. Коллеги понимают друг друга почти с полуслова. Об Ивко и Кирсановой говорят: блестящий ансамбль. Композитор пишет и для симфонического оркестра. Недавно он закончил симфоническую

позму по мотивам произведения А. Грина «Бегущая по волнам».

У Валерия Никитича много учеников. Класс, где он преподает, никогда не пустует. Сюда приходят люди, влюбленные в музыку. Некоторые его бывшие студенты сейчас работают с Валерием Никитичем на одной кафедре. Н. Кутепова и А. Сушкова стали лауреатами смотра-конкурса музыкальных вузов Украины, О. Черных, И. Максименко, Т. Романова — лауреатами, а А. Чернявская — дипломантом республиканского конкурса. Валерий Никитич довольно часто выступает на промышленных предприятиях Донецка, вместе со своими коллегами проводит беседы о музыке, о творчестве композиторов разных стран и эпох.

Сейчас В. Н. Ивко готовит новую программу — в ней произведения украинских советских композиторов.

Н. МИХАЛЬЧЕНКО.

Доцент Донецкого государственного музыкально-педагогического института.

♦ В. Н. ИВКО.

Мал. 22. Вирізка з газети «Соціалістичний Донбас».

Джерело: «Соціалістичний Донбас», 16. 02. 1980 р.

Його ім'я добре відоме любителям народних інструментів нашого краю. Коли слухаєш домру завідуючого кафедрою народних інструментів Донецького державного музично-педагогічного інституту В. М. Івка, забуваєш, що звучить російський народний інструмент, виконавські можливості якого в недавньому минулому обмежувалися нескладними обробками народної пісенної і танцювальної музики.

Філігранна техніка, бездоганне почуття стилю творів дозволили В. М. Івку, оволодіти такими вершинами інструментальної музики, як концерти для скрипки П. Чайковського, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна. У репертуарі викона на ним же оранжировка найскладніших творів К. Сен-Санса, М. Паганіні, Л. Бетховена, Й. Баха, І. Стравинського — усього не перелічиш.

Про Івка (він з відзнакою закінчив аспірантуру при Київській державній консервато-

СПІВАЄ ДОМРА

МИТЦІ ДОНБАСУ



рії (імені Чайковського) професор М. Геліс після перемоги свого вихованця на республіканському конкурсі музикантів-виконавців сказав: «Перед нами талановитий музикант, я б сказав, філософічний у своїй грі».

Кожну музичну фразу Валерій Микитович виконує глибоко продумано, напрощуд легко справляючись з найтруднішими пасажами. За блиском виконання не бачиш технічних труднощів п'єс. І здається,

що музикант, не задумуючись над ними, спокійно імпровізує.

На уроках «у класі Івка» — так називають тут заняття із спеціальності під керівництвом талановитого музиканта — все старанно продумано, логічно знайдено: нюанси, темпи, колорит творів. Десятки його учнів працюють у різних музичних навчальних закладах республіки. Багато з них не припиняють концертно-виконавської діяльності. Серед них

— викладач цього ж інституту І. Максименко, педагоги музучилищ області М. Литвин, Г. Федоров, Т. Лозова. Збираючись разом, вони сперечаються, обговорюють питання удосконалення техніки виконання, розширення репертуару для народних інструментів.

Сьогодні не можна не сказати також про Івка-композитора. Серед його творів виділяються Соната для домри-сого, Сонатина, Концертино, Реліки для домри і фортепіано

— твори, сповнені глибоких роздумів, що збагачили народно-інструментальне виконавство республіки новизною мелодико-гармонійної мови, оригінальністю форми.

Він написав ряд вокальних творів, симфонічну поему «Фрезі Грант» за мотивами роману О. Гріна «Та, що біжить по хвилях». Їх визначає романтична піднесеність, благородство.

За останні роки В. Івку дав сотні концертів — у нарядних шахт, у цехах заводів, на будовах і польових станах, по радіо і телебаченню. Чудова гра домриста схвилювала багатьох радянських композиторів. В. Івку присвятили свої твори, спеціально написані для домри, Ю. Ніколаєв, В. Полевий, В. Дикусаров, частина з яких на просьбу авторів відредагована самим виконавцем.

В. КУЦОКІН,
Громадський кореспондент газети «Радянська Донеччина».

Мал. 23. Вирізка з газети «Радянська Донеччина».

Джерело: «Радянська Донеччина», 29. 06. 1975 р.



Мал. 24. Вирізка з газети «Культура і життя».

Джерело: «Культура і життя», 24. 12. 1970 р.

Дорогой Валерий Иванович!

Я не забил об обещании в отн. Тург. и Козарки. Прост в последнее время дни от. занят. Постараюсь скоро прийти. И конч. дня цинк. Задумав еще одну вещь (охраняющую) но пока не хочу говорить, т.к. она не совсем ^{для меня} ~~хороша~~. Немного раздумывая и в отн. меня дни допрашиваю. Ваш друг для толчок моих мыслей и я пока, но интересная возможность в этом направлении. М.Б. обещает на субботу вещь. Сейчас все поминки о Козарке, которая принята на некоторое время отключена. Заинтересован подготовкой к отб. концерту. Труднее находить совместно с В. Муровским. Ужасно тяжело, но не может ^{принять} Вы. Снова для от. таким образом.

Я не буду терять надежды до самого последнего дня: Вдруг Ваша конч. 29.01 переключит на другие мысли и Вам удастся прийти,

На меня произвел огромное впечатление Ваше присутствие. Передайте добрый привет Димитрию. Но, что он сказал о Вас, и я сам знаю, но он сказал это с огромной силой убеждения: "лучше запомнить Вас не имея и никогда не забыть". И я думаю, судя по тому что Вы сказали, что сит. из не имеет то-постыльную сотрудничество.

Передавайте сердечный привет Людмиле Яковлевне. Все хотим написать М. Колоску. Отвечает ли она? Попытаюсь написать еще, если ли хоть малейшая возможность, чтобы снова изобразить в Вашем мн. ее помыслы?

С уважением и поклонением друзей В. Буль

22.123

О Т З Ы В

об исполнительской и творческой деятельности
заслуженного артиста УССР ИВКО Валерия
Никитовича

Заслуженный артист УССР, заведующий кафедрой народных инструментов Донецкого государственного музыкально-педагогического института им. С. С. Прокофьева ИВКО Валерий Никитович принадлежит к числу наиболее ярких деятелей республики в области народно-инструментальной музыки. Высокое исполнительское мастерство В. Н. Ивко побудило отдельных украинских композиторов к сотрудничеству с ним в создании оригинального репертуара для домры. В. Н. Ивко является первым исполнителем ряда опубликованных произведений, среди которых Концерт для домры И. Ботвинова, Сонаты для домры и фортепиано В. Полевого, Ю. Николаева и др., отдельные из которых записаны исполнителем в фонд Украинского радио. В. Н. Ивко сумел привлечь к сотрудничеству многих членов донецкой композиторской организации, произведения которых исполнил на Пленуме Союза композиторов УССР и записал в фонд радио и телевидения. В настоящий момент сборник сочинений донецких композиторов, подготовленный и отредактированный В. Н. Ивко, направлен в издательство "Музика". Большинство пьес, созданных совместно с В. Н. Ивко, посвящены исполнителю.

Сам В. Н. Ивко активно и плодотворно занимается творческой деятельностью. Созданные им три Концерта для домры, Сонатина и множество пьес для домры и фортепиано широко используются в учебной практике высших и средних музыкальных заведений Украины, входят в репертуар концертирующих домристов.

Правление Союза композиторов Украины поддерживает ходатайство совета Донецкого государственного музыкально-педагогического института им. С. С. Прокофьева о представлении Заслуженного артиста УССР, заведующего кафедрой народных инструментов Ивко В. Н. к ученому званию профессора.

Первый секретарь правления
Союза композиторов Украины
Народный артист УССР
Народный депутат СССР

Е. Ф. Станкович

Е. Ф. Станкович

Верно: Зав. канцелярией СК

Лескова
Л. А. Лескова

Мал. 26. Відгук Є. Ф. Станковича про виконавську та творчу діяльність
В. М. Івка.

Джерело: приватний архів В. Івка.

Додаток Б

Список публікацій та відомості про результати апробації дисертації

1. Білоусова С. В. Академічні жанри в домровій творчості В. Івка і Є. Мілки // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. / Харківський нац. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 322–332.
2. Білоусова С. В. Виконавське інтонування на домрі // Українська культура. Минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. / Рівненський держ. гуманітарний ун-т ; упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне, 2018. Вип. 28. С. 171–177.
3. Білоусова С. В. Домрове виконавство Донецького краю // Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика : зб. наук. пр. ін.-ту муз. мистецтва Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка / заг. ред. та упоряд. А. Душного. Дрогобич ; Кальце ; Каунас ; Алмати : Посвіт, 2016. С. 65–72.
4. Білоусова С. В. Методологічні засади та педагогічні принципи В. Івка // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2018. Вип. I (10). С. 196–202.
5. Білоусова С. В. Музика С. Прокоф'єва в репертуарі домриста // Музичне мистецтво / Донецька держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк : Юго-Восток, 2011. Вип. 11. С. 209–217.
6. Білоусова С. В. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. пр. молодих учених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка / ред.-упоряд. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич : Посвіт, 2015. Вип. 14. С. 55–62.

7. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства // Kelm (Knowleg, Education, Law, Management). Lublin, 2020. № 3 (31). Р. 14–19.

1. III Міжнародна науково-практична конференція «Слов'янське музичне мистецтво в контексті європейської культури» (Вінниця, 2009);
2. Всеукраїнська науково-практична конференція «До 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського» (Київ, 2010);
3. Всеукраїнська науково-практична конференція «До 120-річчя від дня народження С. С. Прокоф'єва» (Донецьк, 2011);
4. Всеукраїнська науково-практична конференція «До 100-річчя Київської консерваторії» «Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру», (Київ, 2012);
5. Всеукраїнська науково-практична конференція «Жанрові та стильові проєкції музичного мистецтва в динаміці історичних змін», (Донецьк-2013);
6. IV Міжнародна науково-практична конференція «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя» (Дрогобич, 2014)
7. V Всеукраїнська науково-практична конференція «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес» (Луганськ, 2014);
8. V Міжнародна науково-практична конференція «Творчість для народних інструментів композиторів України та зарубіжжя» (Дрогобич, 2015);
9. VI Міжнародна науково-практична конференція «Слов'янське музичне мистецтво в контексті європейської культури» (Вінниця, 2015);
- 10 VI Міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво XXI століття» - історія, теорія, практика» (Дрогобич, 2016);
11. Науково-практична конференція «Виконавське музикознавство академічного народно-інструментального мистецтва України» (Київ, 2016)
12. Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція «Сучасна мистецька педагогіка: виклики та перспективи» (Маріуполь, 2020).

Додаток В
Список творів донецьких композиторів

В. Івко

1. Фуга для домри соло
2. Канон для домри соло
3. Сонатина для домри і фортепіано
4. Алегрето для домри соло
5. Прелюдія для домри соло
6. Варіації на лемківську народну тему для домри і фортепіано
7. «Репліки» для домри і фортепіано
8. «Ескіз» для домри і фортепіано
9. «Щедрівка» для домри і фортепіано
10. «Basso ostinato» для домри і фортепіано
11. «Епіграф і тарантела» для домри і фортепіано
12. «Вальс» для домри і фортепіано
13. «Пісня» для домри і фортепіано
14. Етюд для домри
15. Соната для домри соло у 4-х частинах
16. Концертино для домри і фортепіано у 3-х частинах
17. «Концерт-токата» для домри і фортепіано
18. «Поема-концерт» для домри і фортепіано
19. Концерт № 3 для домри і фортепіано у 3-х частинах
20. «Коло» для двох домр (у співавторстві з Б. Міхеєвим)
21. Соната для двох домр соло у 3-х частинах
22. Сюїта «Варіанти» для домри і гітари
23. Шість романсів на слова Меліха Джевдета Андая для голосу в супроводі камерного оркестру домристів
24. Варіації для оркестру народних інструментів

25. «Чотири композиції на народні теми» (Андантіно, Варіації, Пісня, Щедрівка) для камерного оркестру
26. «Basso ostinato» для камерного оркестру домристів
27. «Поема-концерт» для домри та камерного оркестру домристів
28. «Концерт-токата» для домри та камерного оркестру домристів
29. Концерт № 3 для домри та камерного оркестру домристів у 3-х частинах
30. Симфонія-концерт для камерного оркестру домристів у 4-х частинах

Є. Мілка

1. Концертна п'єса для домри і фортепіано
2. Чотири коломийки для домри і фортепіано
3. «Молодечі жарти» для домри і фортепіано
4. Обробка польської народної пісні «Червона калина» для домри і фортепіано
5. Соната для домри соло у 4-х частинах
6. Чотири коломийки для домри і гітари
7. П'ять концертний інвенцій для двох домр
8. Три балади для двох домр
9. Коломийка для домри і бандури
10. Обробки пісень для голосу, домри і фортепіано
11. Обробка української народної пісні «Ух, ух, солом'яний дух» для голосу та камерного оркестру домристів
12. Українська сюїта («Пісня», «Веснянка», «Козачок», «Молодечі жарти») для камерного оркестру домристів
13. П'ять обробок польських народних пісень для камерного оркестру домристів
14. Симфонія для камерного оркестру домристів у 3-х частинах

О. Некрасов

1. Елегія для домри і фортепіано
2. «Гуцульське коло» для домри і фортепіано
3. Варіації для домри і фортепіано
4. Цикл «Гуцульські гобелени» («Плотогони», «Елегія», «Коломийка») для камерного оркестру домристів

О. Рудянський

1. Поема для домри і фортепіано
2. Пасакалія для камерного оркестру домристів

С. Мамонов

1. Вальс для домри і фортепіано
2. Скерцо для камерного оркестру домристів
3. «Quasi швидкоплинність» для камерного оркестру домристів

О. Скрипник

1. «Метаморфози» для домри та гітари
2. Скерцо №2 для камерного оркестру домристів
3. Форте-піано («Дзига») для камерного оркестру домристів

В. Стеценко

1. Веснянка для камерного оркестру домристів
2. Наспів для домри і фортепіано
3. Волинка для домри і фортепіано

М. Шух

1. «Закликання весни» для камерного оркестру домристів

Д. Мілка

1. Три п'єси для домри соло
2. Елегія для домри і фортепіано
3. П'єси для домри і гітари
4. Сюїта на народні теми для камерного оркестру домристів

Є. Петриченко

1. «Звуки що згасають» для домри і фортепіано
2. «Коло» для камерного оркестру домристів

А. Нижник

1. Концерт «Вірую» для домри і фортепіано

А. Івко

1. Скерцо для домри і фортепіано
2. «Quasi motto» для камерного оркестру домристів

В. Дікусаров

1. «Присвячення» для домри і фортепіано

Б. Мирончук

2. Концертино для баяна та камерного оркестру домристів

Нотні приклади

Нотний приклад 3.4

Є. Мілка - "Чотири коломийки" (№2), тт. 5-8.

Нотний приклад 3.5

О. Некрасов "Гуцульське коло", тт. 68-73.

Нотний приклад 3.6

С. Мамонов - "Вальс-скерцо", тт. 41-43.

Нотний приклад 3.7

Є. Петриченко - "Звуки, що згасають", тт. 113-120.

a tempo

Нотний приклад 3.8

Є. Мілка - "П'ять концертних інвенцій" (№5), тт. 11-16.

Нотний приклад 3.9

В. Івко "Фуга", тт. 1-4.

Allegro moderato

Нотний приклад 3.10

В. Івко - Соната для двох домр соло, III ч., тт. 1-4.

Presto

Нотний приклад 3.11

В. Івко - "Концерт-поема", тт. 33-36.

Нотний приклад 3.12

Є. Мілка - Симфонія, I ч., тт. 1-4.

Нотний приклад 3.13

О. Скрипник - "Скерцо", тт. 27-28.

Нотний приклад 3.14

В.Івко - Симфонія-Концерт, IV ч., тт. 229-236.

Д. I

Д. II

А.

Т.

Б.

К.-б.

Нотний приклад 3.15

В.Івко - Симфонія-Концерт, IV ч., тт. 237-245.

Д. I

Д. II

А.

Т.

Б.

К.-б.