

10. Сліпченко Н., Ошуркевич Л., Сьомочкін І. Концепція відтворення стінопису Успенського собору Києво-Печерської лаври. *Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація»*. Львів, 2000. Число 11. С. 101–144.
11. Центральний державний архів України, м. Київ (ЦДІАК України). Фонд 128. Опис 1 загальний. Справа 1901. 1837–1844.

References:

1. Asieiev, Yu.S. & Khodak, I.Yu. (1999). Karl Peter Mazer. Obrazy Kyieva seredy XIX st. [Carl Peter Mazer. Images of the mid 19th century Kyiv]. Stockholm: Nystroms [in Ukrainian, in English].
2. Bardik, M.A. (2019). Onovlennia monumentalnoho zhyvopysu Uspenskoho soboru Kyievo-Pecherskoi lavry i Sofii Kyivskoi v pershii polovyni XIX stolittia : monohrafiia [Renewal of Mural Paintings in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral and Kyiv St. Sophia Cathedral in the First Part of XIX century: monograph]. Kyiv: TOV "Kyivska Drukarska Manufaktura" [in Ukrainian].
3. Institute of Manuscripts in V.I. Vernadsky National Library of Ukraine Fund I. Records 5411, 5412, 5413 (no year) [in Russian].
4. Istomin, M. (1898). K voprosu o drevney ikonopisi Kievo-Pecherskoy Lavry [To the Issue of Ancient icon Paintings of the Kyiv-Pechersk Lavra]. *Chteniya v Istoricheskoy obshchestve Nestora Letopistsa*. Book 12. P. 3–19 [in Russian].
5. Istomin, M. (1898a). Opisanie ikonopisi Kievo-Pecherskoy Lavry [Description of the Kyiv-Pechersk Lavra's Icon Paintings]. *Chteniya v Istoricheskoy obshchestve Nestora Letopistsa*. Book 12. P. 34–89 [in Russian].
6. Kondratiuk, A.Yu. (2015). Novi rozpysy Uspenskoho soboru Kyievo-Pecherskoi lavry: sprobа istorychnoi rekonstruktsii [New Paintings of the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral: the attempt at historical reconstruction]. *Mohylianski Chytannia*, 2014. Kyiv: NKPHK, 391–396 [in Ukrainian].
7. Orlenko, M.I. (2015). Uspenskyi sobor Kyievo-Pecherskoi lavry: metodolohichni zasady ta khronolohiia vidtvorennia: Monohrafiia [Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral: Methodology and Chronology of Reconstruction: monograph]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
8. Petrov, N. (1900). About the Liquidated Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. *Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii*. 4, 579–610 [in Russian].
9. Sitkarova, O. (2000). Uspenskyi sobor Kyievo-Pecherskoi Lavry [Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral]. Kyiv: Sviato-Uspenska Kyievo-Pecherska lavra [in Ukrainian].
10. Slipchenko, N. & Oshurkevych, L. & Somochkin, I. (2000). Kontseptsii vidtvorennia stinopysu Uspenskoho soboru Kyievo-Pecherskoi lavry [The Mural Painting Reconstruction Concept in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral]. *Visnyk instytutu "Ukrzakhidproektrestavratsiia"*. Lviv. Vyp. 11. P. 101–144 [in Ukrainian].
11. Central State Historical Archives of Ukraine, city of Kyiv. Fund 128. Series 1 General. Records 1901 (1837–1844) [in Russian].

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.3.2.3>

ДОНЕЦЬКА ШКОЛА ДОМРОВОГО ВИКОНАВСТВА

Світлана Білоусова

доцент кафедри народних інструментів

Національної музичної академії імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID ID: 0000-0002-0594-2035

Анотація. Статтю присвячено формуванню професійного осередку домрового виконавства, що утворився у Донецьку. Осередок вивчається через використання поняття регіональної школи. Виокремлюються її складники: наявність лідера-фундатора і його послідовників, які успішно втілюють ідеї майстра. Засновником і головою домрової школи у Донецьку є Валерій Івко – виконавець, науковець, педагог, композитор і диригент. Він створив цілісну систему навчання гри на інструменті, що включає комплекс теоретичних засад і механізмів їхньої виконавської реалізації. Серед складників методичної системи В. Івко – вивчення музичного часу, артикуляції на домрі, тремоло як специфічного засобу виразності. У статті розглянуто артикуляційні відтворення обернених музичних структур ямбічного і хорейного типів. Детально вивчаються способи вимови таких структур засобами домрового виконавства. Досліджено роль учнів-послідовників В. Івко у розвитку донецької професійної школи. Зазначено, що створені ним теоретичні засади виходять за межі суто домрового виконавства, бо використовуються також музикантами інших спеціальностей. Вивчено етапи розвитку українських регіональних шкіл домрового виконавства на прикладі порівняння Харківського і Донецького осередків. Зазначено, що послідовники В. Івко створюють нові творчі центри, виховують власних учнів і тим самим сприяють розвитку і поширенню виконавської школи.

Ключові слова: Донецька школа домрового виконавства, Валерій Івко, артикуляція на домрі, обернені ямбічні і хорейні структури, музичне виконавство, домра.

DONETSK SCHOOL OF DOMRA'S PERFORMANCE

Svitlana Bilousova

*Associate Professor at the Department of Folk Instruments
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine)
ORCID ID: 0000-0002-0594-2035*

Abstract. The article is devoted to the formation of a professional centre of performance, which was formed in Donetsk. The centre is studied through the use of the concept of regional school. Its components are distinguished: the presence of the leader-founder and his followers, who successfully implement the ideas of the master. The founder and chairman of the domra's school in Donetsk is Valery Ivko – a performer, scientist, teacher, composer and conductor. He created a holistic system of learning to play the instrument, which includes a set of theoretical principles and mechanisms for their implementation. Among the components of V. Ivko's methodical system are the study of musical time, articulation on the domra, tremolo as a specific means of expression. The article considers the articulatory realization of inverted musical structures of iambic and choreic types. Methods of reproduction of such structures by means of domra performance are studied in detail. The role of students-followers of V. Ivko in the development of Donetsk vocational school is investigated. It is noted that the theoretical foundations created by him go beyond purely domra performance, because they are also realized by musicians of other specialties. The stages of development of Ukrainian regional schools of domra performance on the example of comparison of Kharkiv and Donetsk centers are studied. It is noted that V. Ivko's followers create their own creative centers, educate their own students and thus contribute to the development and spread of the performing school.

Key words: Donetsk school of domra performance, Valery Ivko, articulation on the domra, inverted iambic and choreic structures, musical performance, domra.

DONIECKA SZKOŁA GRANIA DOMROWEGO

Svitlana Bilousova

*docent Katedry Instrumentów Ludowych
Narodowej Akademii Muzycznej im. P.I. Czajkowskiego (Kijów, Ukraina)
ORCID ID: 0000-0002-0594-2035*

Adnotacja. Artykuł poświęcony jest tworzeniu profesjonalnego ośrodka grania domrowego utworzonego w Doniecku. Ośrodek jest badany poprzez wykorzystanie pojęcia szkoły regionalnej. Wyróżnia się jej składniki: obecność lidera założyciela i jego zwolenników, którzy z powodzeniem ucieleśniają idee mistrza. Założycielem i przewodniczącym szkoły domrowej w Doniecku jest Valerii Ivko – wykonawca, naukowiec, pedagog, kompozytor i dyrygent. Stworzył holistyczny system nauki gry na instrumencie, który obejmuje kompleks teoretycznych podstaw i mechanizmów ich realizacji wykonawczej. Wśród elementów systemu metodycznego V. Ivka – badanie czasu muzycznego, artykulacji na domrze, tremolo jako specyficznego środka wyrazu. W artykule omówiono artykulacyjne odtworzenia odwrotnych struktur muzycznych typu jambicznego i trocheicznego. Szczegółowo badane są sposoby wymawiania takich struktur za pomocą grania domrowego. Zbadano rolę uczniów-zwolenników V. Ivka w rozwoju donieckiej szkoły zawodowej. Należy zauważyć, że stworzone przez niego podstawy teoretyczne wykraczają poza czysto domrowe granie, ponieważ są również wykorzystywane przez muzyków innych specjalności. Zbadano etapy rozwoju ukraińskich regionalnych szkół grania domrowego na przykładzie porównania Charkowskiego i Donieckiego ośrodków. Wskazano, że zwolennicy V. Ivka tworzą nowe ośrodki twórcze, wychowują własnych uczniów, a tym samym przyczyniają się do rozwoju i upowszechniania szkoły grania.

Słowa kluczowe: Doniecka szkoła grania domrowego, Valerii Ivko, artykulacja na domrze, odwrotne struktury jambiczne i trocheiczne, gra muzyczna, domra.

Вступ. Розвиток домрового виконавства в Україні триває близько ста років, що для історії мистецтва не є дуже тривалим періодом. У межах зазначеного часу виділяється яскравий процес академізації народних інструментів, започаткований М. Гелісом у середині ХХ століття. Цей процес ініціював значні зміни відповідної сфери інструментального виконавства, домрового зокрема: розквіт професійної виконавської майстерності з плеядою яскравих музикантів-виконавців; появу ґрунтовних наукових досліджень з теорії виконавства, проблем артикуляції, інтонування, музичного часу; створення оригінального репертуару з творів професійних композиторів у сучасних техніках; формування вектора навчання молоді від музичної школи до вищого навчального закладу.

Однією з характерних ознак затвердження домри у статусі академічного інструмента є становлення професійних об'єднань, сконцентрованих у навчальних закладах Києва, Харкова, Одеси, Львова, Донецька. У Донецькому осередку сформувалася потужна інструментальна домрова школа, яка майже не потрапляє у центр уваги дослідників, тому вивчення мистецьких здобутків та внеску донецького професійного творчого собору в національну музичну культуру України слід вважати актуальним.

Першим науковим дослідженням вибраного напрямку в галузі домрового виконавства стала дисертація Н. Костенко «Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України». Дослідниця розуміє домрову школу як спільну професійну діяльність кількох генерацій митців, об'єднаних досвідом музикування у певному часопросторі. Така діяльність має бути втілена у конкретних інтерпретаційних актах та усвідомлена на рівні теоретичних уявлень.

Поняття «виконавська школа» ґрунтовно вивчає Ж. Дедусенко у дисертаційному дослідженні «Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції». Авторка надає таке визначення досліджуваного явища: «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» (Дедусенко, 2002: 6).

Однією з вагомих робіт останніх років є дисертація В. Сумарокової «Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття», у якій авторка вивчає виконавські школи на матеріалі струнно-смичкового мистецтва України. Аналізуючи та узагальнюючи наявні наукові здобутки у такій музикознавчій галузі, В. Сумарокова доходить висновку, що найперспективнішим аспектом висвітлення досліджуваного музичного явища є погляд з точки зору цілісної системи з певним комплексом пов'язаних між собою елементів та типологічних рис. Важливим чинником такої системи є удосконалення майстерності та професіоналізму.

Серед інших наукових досліджень, присвячених тематиці виконавських шкіл, слід виділити дисертацію В. Посвалюка «Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретично-методичний аспекти», а також роботи, пов'язані з академічним народним інструменталізмом, – В. Князева, І. Панасюка та Д. Кужелева. Д. Кужелев у статті «До питання української баянної школи» розглядає досліджуване музичне явище як сукупність композиторської творчості, педагогічних засад та виконавства.

У статті В. Варнавської та Т. Філатової «Геній української домри: портрет в ескізах» охарактеризовано творчу постать засновника донецької домрової школи Валерія Микитовича Івка. У цій роботі діяльність митця показана з різних боків: виконавського, композиторського, наукового, диригентського. Значну увагу авторки приділяють розкриттю музичного явища виконавської школи, підкреслюючи значення особистості її фундатора.

У книзі М. Давидова «Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)» окремий розділ присвячено кафедрі струнно-щипкових інструментів Донецької музичної академії імені С.С. Прокоф'єва. Автор розділу В. Івко, який є завідувачем кафедри, акцентує увагу читачів на кадровому забезпеченні кафедри, що полягає у працевлаштуванні власних випускників і підтримці традиції у реалізації творчих засад. Серед численного науково-методичного доробку самого В. Івка, до якого належать зокрема лекції, прочитані ним у Донецькій державній музичній академії імені С.С. Прокоф'єва, опубліковано лише дві роботи.

Підсумовуючи огляд наукової літератури з вибраної теми, треба підкреслити активні спроби систематизації окремих ланок широкого явища виконавської школи. Термін вживається у понятійному ракурсі музикознавчих та педагогічних досягнень тієї чи іншої групи музикантів, об'єднаних схожими принципами у тлумаченні та відтворенні теоретичних ідей і практичних методів у процесі навчання гри на інструменті та інтерпретування музичних творів. Такі музиканти зазвичай згуртовані навколо видатної постаті педагога, впроваджують та розвивають його ідеї та педагогічно-виконавські принципи. У сучасному українському музикознавстві поняття «донецька домрова школа» досі не має теоретичного обґрунтування. Дослідження, в якому надано визначення цього поняття з виокремленням усіх структурних елементів, приводиться вперше.

Мета – ввести до наукового обігу поняття «донецька школа виконавства на домрі» та розглянути її методичні засади.

Основна частина. Для теоретичного обґрунтування і введення до наукового обігу поняття «донецька домрова школа» вважаємо за необхідне:

- сформулювати обов'язкові професійні параметри становлення школи;
- здійснити порівняльний аналіз розвитку українських регіональних шкіл домрового виконавства.

Методологічною основою дослідження є історико-культурний метод, що дозволяє відстежити становлення домрового мистецтва Донбасу як частки української культури, а також порівняльно-історичний, що допомагає співставити особливості розвитку національних домрових шкіл.

Наукова новизна полягає у теоретичному обґрунтуванні поняття «донецька домрова виконавська школа», аналізі її складників, розкритті історичного підґрунтя такого творчого утворення. Вперше визначена роль В. Івка як фундатора донецької школи в її становленні та перспективах розвитку.

Аналіз наявних у довідковій літературі визначень дає змогу виділити такі напрями дефініції поняття «школа»: 1) система освіти певного рівня; 2) напрям у науці чи мистецтві; 3) сукупність схожих стилістичних засобів і прийомів. Серед них можна підкреслити такі важливі аспекти, як єдність, спільність методів та обов'язкова наявність вчителя-лідера та його послідовників – носіїв шкільних засад.

Поява будь-якого об'єднання з однаковими або схожими поглядами є неможливою без міцного підґрунтя. Такою базою для виникнення домрової школи у Донецьку, як і в інших регіонах України, стали розквіт аматорського виконавства та створення трьох освітніх рівнів (музична школа – училище – вищий навчальний заклад). Умовно виділимо чотири етапи розвитку домрового виконавства в Донецькому краї. Перший триває від зародження на початку ХХ століття у вигляді розрізнених осередків самодіяльного ансамблевого музикування до сталого вжитку домри в 20-х роках. Другий проходить за підтримки держави на рівні забезпечення інструментарієм та організації різного роду творчих змагань, фестивалів, конкурсів самодіяльного мистецтва. Головним чинником цих періодів слід вважати функціонування самодіяльних ансамблів та оркестрів різних інструментальних складів, а також творчість солістів, як аматорів (Б. Білоусов, Ф. Коровка, В. Литвиненко), так і професійних музикантів (З. Солоха, П. Добровольський, М. Кушнір). Третій співпадає

з відкриттям освітніх музичних закладів, де навчають гри на народних інструментах, у тому числі на домрі. Наступний етап починається з появою в Донецьку В. Івка, який закладає основи домрової школи.

У своєму дослідженні ми вважаємо за необхідне спиратися на визначення поняття «школа», що належить В. Варнавській і Т. Філатовій. 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, що 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* усього комплексу професійних надбань, їх оціненість суспільством, органічна приєднаність до загальноеволюційних процесів, яким творчо і соціально підпорядкована справа» (Варнавська, Філатова, 2001: 13).

Тобто серед обов'язкових професійних параметрів становлення школи В. Варнавська і Т. Філатова виділяють такі головні аспекти, як: наявність авторитетного музиканта, навколо якого формується виконавський осередок, та його послідовників, що просувають та розвивають встановлені впродовж певного часу виконавські, педагогічні принципи і методичні настанови. Успішна діяльність послідовників проявляється у практичній реалізації теоретично-методичного комплексу у вигляді успіхів у концертній, конкурсній і науковій діяльності на всіх щаблях музичної освіти та виходу виконавської культури на новий якісний рівень.

Кристалізація основних принципів донецької домрової школи була здійснена в результаті багаторічної праці заслуженого артиста України, професора Валерія Івка. З початком роботи митця у Донецькому музично-педагогічному інституті поступово почали закладатись основи виконавської та педагогічної теорії, яка стала фундаментом системи поглядів, надалі розвинутих, доповнених та багаторазово апробованих на практиці. В. Івка можна вважати фундатором донецької домрової школи.

Іншим чинником функціонування виконавської школи є численна кількість послідовників – домристів. Понад 100 вихованців В. Івка нагородами вищого ґатунку підтвердили рівень професіоналізму на престижних міжнародних конкурсах і фестивалях та викладають на різних рівнях музичної освіти в Україні та за її межами. Частина з них веде успішну концертну діяльність, пропагуючи надбання школи. Найкращі учні В. Івка посіли місце поряд з ним на кафедрі струнно-щипкових інструментів Донецької державної музичної академії імені С.С. Прокоф'єва. Із 70-х років ХХ століття утворилась своєрідна педагогічна вертикаль з вихованців В. Івка, які працюють у музичних школах і училищах східного регіону України. Вершиною педагогічної діяльності В. Івка стало створення унікального явища у сучасному інструментальному мистецтві України – камерного оркестру домристів «Лик домер». Колектив однодумців, носіїв філософії донецької школи, акумулюючи провідні ідеї, неодноразово репрезентував їх життєвість на концертах в Україні, Польщі, Німеччині.

Підтвердженням універсальності системи поглядів, які становлять основу донецької школи виконавства, є те, що її постулати виходять за межі суто домрової галузі. Серед послідовників В. Івка є музиканти різних спеціалізацій: піаністи, гітаристи, бандуристи. Наприклад, талановитий бандурист Олені Симоновій, яка є випускницею Київської консерваторії по класу заслуженої артистки України Л. Федорової, лише за 20 років роботи в Донецькій державній музичній академії імені С.С. Прокоф'єва вдалося, поєднуючи власні методи з настановами В. Івка, сформувавши потужний осередок бандурного мистецтва в регіоні, який охопив усі щаблі музичної освіти. Провідником ідей В. Івка стали і його учні-гітаристи – нині доктор мистецтвознавства Т. Іванніков та Р. В'язовський.

Успішному розвитку школи посприяло гуртування однодумців навколо свого вчителя. За словами самого В. Івка: «З перших кроків діяльності кафедра народних, а пізніше струнно-щипкових інструментів послідовно проводила 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» (Івко, 2010: 172). Про плідотворність та ефективність такої позиції свідчить такий факт: 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. Івка.

Одним з важливих аспектів, що підтверджує існування донецької мистецької школи, є формування власної системи навчання гри на домрі. Специфіка цієї системи полягає у її підпорядкуванні об'єктивним законам, що становлять основу процесу створення та інтерпретування музики. Одним з найважливіших методичних положень донецької школи домрового виконавства І. Сідлецька вважає специфічний механізм інтонавання на інструменті, який спирається на концепцію Б. Асаф'єва: «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 інтонавання на інструменті, що, своєю чергою, дало можливість найбільш обдарованим студентам досягти значних успіхів у виконавській діяльності» (Сідлецька, 2011: 27–28).

Основою життєздатності й унікальності донецької домрової школи є низка методичних принципів її лідера і фундатора. Головними напрямками в опануванні теорії виконавства, яку започаткував В. Івко та наповнено розвивають його послідовники, є загальномузичні (вирішення проблем музичного часу, розвинення інтонаційної теорії у взаємодії із засобами художньої виразності, опора на слуховий метод) і специфічні (артикуляційна дисципліна домриста, тремоло як засіб художньої виразності).

Особливу увагу В. Івка приділяє формуванню артикуляційної дисципліни учня, яка, на думку майстра, з перших кроків навчання є однією з важливих педагогічних проблем і яка ускладнюється взаємозалежністю артикуляції і музичного часу. Наприклад, розкриття механізму відтворення ямбічних і хорейчних артикуляційних побудов, закономірності їхнього інтонування, на думку майстра, перебувають у нерозривному зв'язку з музичним часом і агогікою. Для ямбічних структур характерним є вимовляння першого звуку як більш тихішого, скороченого і метрично слабкого. У хорейчних структурах спостерігається зворотне співвідношення: перший звук завжди голосніший, триваліший і метрично впевненіший, ніж другий. Крім того, якщо у ямбічних структурах звуки вимовляються окремо один від одного, то у хорейчних мотивах вони поєднуються лігою.

На домрі такі артикуляційні звороти виконуються як за допомогою тремоло, так і ударами. У разі виконання на тремоло першого звуку хорейчного сполучення найчастіше застосовується тріольна ритміка, рідше – квінтोलі. Для оберненого ямбічного звороту властивим є поєднання лігою двох звуків, перший з яких динамічно вагоміший і триваліший, а другий – згасаючий і скорочений. Обернений хорейчний мотив вирізняє відсутність ліги, стакатований і тихіший перший звук, витриманий і голосніший другий. Під час детального порівняння прямого ямбу і оберненого хорею, а також прямого хорею і оберненого ямбу з'ясовується, що ці артикуляційні пари набувають схожих рис. Однак агогічна специфіка робить сутність цих співвідношень принципово різним. Час, у якому виникають обернені сполучення, ставить у неприборкану опозицію метричну «гравітацію» і логіку інтонаційних тяжінь. О. Сокол вважає, що «в результаті накладення хорейчних артикуляційних опозицій на ямбічну структуру мотиву і навпаки виникає антиопорність. Фактично ми тут маємо справу з проявом артикуляційної поліритмії» (Сокол, 1995: 125). Згідно з методичним постулатом В. Івка, поява у музичній тканині обернених інтонаційно-артикуляційних сполучень потребує не лише застосування характерних артикуляційно-технічних параметрів їхнього вимовляння, а й насамперед певних зусиль, що стосуються свідомого подолання сформованої інерційності попереднього руху та метричної періодичності за рахунок сприйняття інтонації у незалежному часовому полі.

Успішному втіленню оберненого ямбічного мотиву сприяє стакатування звуку, який знаходиться попереду сполучення і надає імпульс для атаки. Слід також зазначити надзвичайну складність технічного втілення обернених ямбічних співвідношень, яка полягає у вмінні відчуті слухом необхідність зменшення звучності на фазі згасання імпульсу і подолання інерційного руху 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 природного його пом'якшення і затухання. Надзвичайно складним для музичного втілення вважається виконання комплексу з обернених ямбічних інтонацій. Накопичення вивільненого часу за рахунок скорочення другого звуку у послідовності обернених зворотів провокує до завчасного приходу в зону метричної опори. Запобігання цьому можливе у разі компенсування збереженого часу перед наступною сильною долею.

Теоретичні положення домрового виконавства, розроблені В. Івком, були створені з опорою на загальні музичні постулати і переосмислені на базі практичного багаторічного досвіду. У результаті склалася цілісна методика, що використовується послідовниками митця у власній педагогічній діяльності. Розвитку професійної майстерності нової генерації музикантів сприяє також духовна, філософська концепція, яка знаходиться в основі теорії В. Івка. Її фундаментом є своєрідне вчення про можливість оживлення музики, яка сприймається не просто як мистецтво звуків, а як мова для спілкування.

Для наукового обґрунтування поняття «донецька школа домрового виконавства» здійснимо порівняльний аналіз особливостей становлення українських регіональних шкіл. Встановлені хронологічні межі та етапи розвитку домрового виконавства дадуть змогу це зробити на прикладі Харківського і Донецького музичних осередків. Серед спільних стадій їхнього становлення можна виділити початкові етапи, які передбачають розвинене аматорське музикування. Принциповою відмінністю вирізняється наступний етап – період формування професійного виконавства. На Слобожанщині професійне домрове мистецтво розвивалось з 20-х років ХХ століття, про формування ж донецької школи можна говорити лише з другої половини ХХ століття. На цьому етапі, який пов'язується з іменами видатних музикантів, відбувається накопичення знань та професійних навичок. Саме на ньому забезпечується фундамент школи та з'являється її майбутній лідер. Наприклад, у Слобожанщині діяльність талановитих музикантів В. Комаренка, В. Лисенка та Ф. Коровая сприяла становленню творчої постаті Б. Міхеєєва, з ім'ям якого пов'язане функціонування сучасної харківської домрової школи.

Розглядаючи формування донецького виконавського осередку, важко розмежувати обидва етапи, бо вони існували паралельно. Дуже поширене аматорство співіснувало з професійним музикуванням, а домристи із середньою та вищою музичною освітою одночасно плідно працювали як у професійній, так і у самодіяльній сферах. Тому вважаємо за потрібне наголосити, що вихід домрового мистецтва на високий професійний рівень пов'язаний саме з початком роботи у Донецьку Валерія Івка, який закладав фундамент донецької школи гри на інструменті.

Відзначаючи спільні етапи формування і розвитку харківської і донецької регіональних музичних осередків, слід відзначити їхні індивідуальні особливості. Н. Костенко наголошує, що «Харківську школу виконавства на домрі вирізняє естетика звука – ставлення до звуковидобування; а також до «виконавської режисури» – способу будови цілого за рахунок виконавської поетики» (Костенко, 2009: 8). Поняття «стиль домриста-виконавця» дослідниця розуміє «як найважливіший закон, свого роду індикатор, критерій його інтерпретації та оцінки» (Костенко, 2009: 7). На нашу думку, таке формулювання видається дещо супереч-

ливим, адже під законами зазвичай розуміються універсальні і незмінні правила, тоді як виконавський стиль таким правилом не є. Принциповим аспектом засад донецької школи є пізнання та обов'язкове дотримання об'єктивних закономірностей, яким підпорядковані музичні процеси.

Важливим об'єднуючим фактором у процесах розвитку Харківської та Донецької домрових шкіл та одного з показників їх життєвості є формування оригінального репертуару. Процес цей відбувався у співдружності домристів-виконавців з композиторами цих регіонів. В. Івко, Б. Міхеєв, як композитори-виконавці, здійснили безцінний вклад не тільки до музичної домрової літератури, а й поповнили скарбницю національної музики України. Поряд з ними музику для домри створювали інші професійні композитори. Однак у Донецьку домрові твори з'являлись на тлі вже сформованого високого рівня виконавської майстерності. Це сприяло використанню донецькими композиторами сучасних форм висловлювання та авангардних технік, створенню нових жанрів, у тому числі Симфоній для камерного оркестру домристів, і дозволило закріпити досягнення донецької школи на шляху академізації домри.

Висновки. Донецька школа домрового виконавства – складне художнє явище, що уявляє собою поєднання нерозривних складників, основними з яких є:

- існування фундатора школи – музиканта-творця у особі Валерія Івка та його успішних учнів-послідовників;
- наявність чітко сформованої системи теоретичних поглядів, яка акумулює єдині методичні принципи, підпорядковані загальним музичним законам і апробовані багаторічною практикою музичної педагогіки.

Носіями системи є послідовники фундатора В. Івка, які успадкували основи системних знань і, своєю чергою, стали лідерами творчих осередків зі своїми учнями, де розвивають та поглиблюють головні музично-теоретичні засади, забезпечуючи життєздатність школи та можливість її функціонування у майбутньому. Регіональна ознака у сучасному вимірі є дещо звуженою і вказує на місце започаткування та системне поширення ідей В. Івка в освітній ієрархії.

Специфіка формування донецького осередку домрового виконавства полягає у двох аспектах. 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 в Донецьку на принципово новий якісний рівень.

Багата історія домрового виконавства на Донбасі, досягнення у цій галузі з виходом у академічну сферу, формування основних атрибутів такого явища, як «домрова виконавська школа», з широкими перспективами її розвитку, зумовлюють важливість дослідження з огляду на можливість застосування цього поняття у контексті інструментального мистецтва Донбасу з подальшим введенням до наукового обігу.

Список використаних джерел:

1. Варнавська В., Філатова Т. Геній української домри: портрет в ескізах. *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра*. Київ–Донецьк : Донецька державна консерваторія імені С.С. Прокоф'єва, 2001. С. 4–29.
2. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. : 17.00.01. Харків, 2002. 20 с.
3. Івко В. Кафедра струнно-щипкових інструментів. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)* : підручник / М.А. Давидов. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. С. 176–178.
4. Костенко Н. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. : 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
5. Сідлецька Т. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навчальний посібник. Вінниця : ВНТУ, 2011. Ч. II. 73 с.
6. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. Одесса : Одесская книжная фабрика, 1995, 208 с.

References:

1. Varnavs'ka, V., Filatova, T. (2001). Genij ukrajyns'koyi domry': portret v eskizax [The genius of the Ukrainian domra: a portrait in sketches]. *Muzy'chne my'stecztvo Donbasu: vchora, s'ogodni, zavtra*. Kyiv–Donecz'k: Donecz'ka derzhavna konservatoriya imeni S.S. Prokof'yeva. S. 4–29 [in Ukrainian].
2. Dedusenko, Zh. (2002). Vykonavska pianistychna shkola yak rid kulturnoyi tradyciyi [Performing piano school as a kind of cultural tradition]. Avtoref. dys. ... kand. mystecztvoznavstva. Kharkiv. 20 s. [in Ukrainian].
3. Ivko, V. (2010). Kafedra strunno-shchy'pkovy'h instrumentiv. [Department of plucked string instruments]. *M.A. Davy'dov. Istorya vy'konavstva na narodnyh instrumentah (Ukrayins'ka akademichna shkola)*, s. 176–178. Kyiv: Nacional'na muzy'chna akademiya Ukrayiny' im. P.I. Chajkovs'kogo [in Ukrainian].
4. Kostenko, N. (2009). Kharkivs'ka domrova shkola v konteksti muzy'chno-vy'konavs'koyi kul'tury' Ukrayiny'. [Kharkiv domra's school in the context of music and performance culture of Ukraine] Avtoref. dy's. ... kand. my'stecztvoznavstva. Kharkiv. 20 s. [in Ukrainian].
5. Sidlec'ka, T. (2011). Prakty'chna kul'turologiya. Istorya narodno-orkestrovogo vy'konavstva Ukrayiny' [Practical cultur-ology. History of folk orchestral performance of Ukraine] (T. 2). Vinny'cya: VNTU. 73 s. [in Ukrainian].
6. Sokol, A. (1995). Teoriya muzyikalnoy artikulyatsii [Theory of musical articulation]. Odessa: Odesskaya knizhnaya fabrika. 208 s. [in Russian].