

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**КОЛЬЦ Ілга Петрівна**

УДК 781.7: 787.8”19”/”20”

**МИКОЛАЇВСЬКА ДОМРОВА ШКОЛА  
В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО  
НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА  
ПІВДНЯ УКРАЇНИ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

\_\_\_\_\_ І. П. Кольц

Науковий керівник: **Сєрова Олена Юріївна**, кандидат мистецтвознавства

**Київ – 2021**

## АНОТАЦІЯ

*Кольц І. П. Миколаївська домрова школа в контексті професійного народно-інструментального мистецтва Півдня України ХХ – ХХІ століття.* – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021.

Народно-інструментальне мистецтво є невід’ємною складовою музичної культури сучасної України. Становлення професійної освіти, створення значної кількості творів для народних інструментів, розбудова конкурсно-фестивального руху, спрямовані на розвиток та популяризацію виконавства на народних інструментах, дозволяють констатувати надзвичайно високий рівень цієї галузі, який було здобуто упродовж останнього століття. Цей результат, що пов’язаний з академізацією народно-інструментального мистецтва, став підсумком значних зусиль багатьох діячів культури та мистецтва, діяльності як аматорів, так і професіоналів. У музикознавчих працях чимало уваги приділялось різним аспектам народно-інструментального мистецтва, становленню та функціонуванню різних регіональних шкіл. Проте питання розвитку Миколаївської домрової школи в контексті розвитку професійного народно-інструментального мистецтва наразі не набуло наукового обґрунтування. Дослідження домрового мистецтва Миколаївщини дозволить уточнити питання функціонування регіональних шкіл. Важливим завданням є окреслення стратегічних напрямків та перспективних форм виконавства у сфері народно-інструментального мистецтва Півдня України.

В роботі здійснено огляд наукових праць українських вчених, присвячених еволюції народно-інструментального мистецтва (роботи М. Давидова, Т. Сідлецької). Зазначено, що упродовж останніх років

з'явилася низка досліджень розвитку шкіл гри на домрі та інших народних інструментах, зокрема розробки Б. Міхеєва, Н. Костенко, С. Костогриза. Домінантні риси функціонування домрового мистецтва останніх десятиліть визначались С. Білоусовою, Т. Ненашевою, О. Олійником, М. Плющенко, Л. Повзун, І. Форманюк. Народно-інструментальне мистецтво Півдня України висвітлюється у роботах В. Шеремет. Особливості функціонування сучасного гітарного мистецтва Миколаївщини окреслено в працях В. Сологуб та С. Гриненко. Питання виконавської інтерпретації розглянуто на основі робіт О. Маркової, В. Москаленка. Проблема академізації як явища мистецького процесу досліджується в працях О. Бобечко, Д. Варламова. Застосування інструментарію акмеологічної педагогіки, що представлено в роботах В. Вакуленко, дозволяє виділити чинники, які сприяють професійній реалізації викладачів-домристів. Зазначено, що на сьогоднішній день в українському мистецтвознавстві відсутні спеціальні праці, в яких би аналізувалась Миколаївська домрова школа.

Наголошено, що історичний розвиток народно-інструментального виконавства ХХ століття позначений еволюцією від аматорського музикування до професійного. Функціонування народно-інструментального мистецтва відбувається завдяки системній взаємодії декількох взаємообумовлених чинників, що впливають один на одного. У цьому процесі виокремлюються освіта, інструментарій та виконавська практика як базові форми академізації та професіоналізації народно-інструментального мистецтва. Визначено, що *академізація народно-інструментального виконавства* – це процес розвитку музично-виконавської практики гри на народних інструментах, який характеризується відходом від суто фольклорного музикування до універсальних академічних форм.

У дисертації надається визначення *сучасного академічного народно-інструментального мистецтва* як форми творчого вираження виконавців на народних інструментах, що реалізується у професійній діяльності на основі

здобуття спеціалізованого репертуарного, методичного та музично-теоретичного комплексу у відповідній галузі.

Зазначено, що *виконавська школа* – це система взаємозв'язків між учасниками навчального процесу (викладачем та учнем), що позначена єдністю та спадковістю художньо-естетичних і техніко-виражальних принципів, які проявляються у специфіці інтерпретації репертуару. Своєрідність виконавської школи, в тому числі домрової, формується в конкретний історико-культурний період і вирізняється національною та регіональною характерністю.

Професійне народно-інструментальне мистецтво постає як результат взаємодії трьох компонентів: *академічної освіти – виконавства – композиторської творчості*. Доведено, що поява системної трирівневої системи освіти (музичні школа, училище, консерваторія) закладає основи формування професійної народно-інструментальної практики. Становлення професійного народно-інструментального виконавства стає можливим завдяки формуванню різних його видів (насамперед, оркестрового, ансамблевого та сольного), що супроводжувалось модифікацією інструментарію. Важливим показником, що засвідчує процеси академізації народно-інструментального виконавства, стає перехід до фабричного створення інструментів, їх модифікації з метою розширення технічних та виражальних можливостей. Створення оркестрових груп з однотипних інструментів дозволяє досягнути тембрової єдності звучання.

У дослідженні виділено три основні напрями сучасного домрового виконавства – *народний, бароковий та авангардний*. Кожен з них відзначається домінуванням *відповідного звукообразу, репертуарними уподобаннями та виконавськими інтенціями*. Кожна з вітчизняних домрових шкіл орієнтована на відповідний тип репертуару, що є свідченням її генези, базових принципів, які становлять методичну основу школи та обраного художньо-виражального навантаження. Питання типологізації домрового виконавства України є актуальним завданням презентованої дисертації.

Зазначено, що зміни у конструкції домри, зокрема додавання четвертої струни та іншого налаштування (по квінтах), сприяли розширенню технічних, а також виражальних можливостей інструменту. Сольне та ансамблеве домрове виконавство актуалізує відродження ренесансно-мадригальної естетичної традиції та, одночасно, відповідає прагненню до мініатюризації та камерності, що притаманна деяким напрямкам академічного мистецтва XXI століття. Широкі інтерпретаційні можливості надаються завдяки використанню «класичних» прийомів гри на домрі – тремоло, *glissando*, *pizzicato*, *arpeggiato*, *vibrato*, флажолети, а також новаторських прийомів, що виникають внаслідок експериментів сучасних композиторів (гра за підставкою, шумові прийоми).

В XX столітті відбувається професіоналізація домрового виконавства з огляду на формування основних домрових шкіл у найбільших містах України – Харкові, Києві, Одесі та Донецьку. Простежено встановлення міжрегіональних культурно-мистецьких зв'язків з обміну професійним досвідом – програмно-освітніми моделями викладання, теоретико-методичними напрацюваннями, виконавсько-педагогічними кадрами.

У дисертації аналізуються особливості становлення Миколаївської домрової школи, що функціонує на засадах єдності та спадковості художньо-естетичних традицій і техніко-виражальних засобів, які проявляються у виконавській та інтерпретаційній специфіці.

Шлях академізації домрового виконавства у Миколаївському регіоні відбувався у три етапи, які характеризувались рухом від аматорського до професійного музикування. Перші два етапи мають імпліцитний характер, і лише останній (з 1980-х до 2020-х років) демонструє досягнення експліцитного рівня функціонування домрового виконавства. Важливою ознакою цього процесу став тісний зв'язок із загальною народно-інструментальною практикою, яка була та залишається домінантною формою виконавства в культурно-мистецькому просторі Миколаєва.

З'ясовано, що домрова школа Миколаївського регіону сформувалась у ході історичного процесу становлення і розвитку виконавських та освітніх традицій завдяки функціонуванню таких освітніх закладів: Миколаївського вищого училища культури і мистецтв, Миколаївського музичного училища та Відокремленого підрозділу Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв. Фундаторами домрової школи Миколаєва можна вважати О. Палаганюка, Є. Єніна та Г. Шибалова. Зазначено, що експліцитна форма розвитку школи розпочалась з 1980-х років та наразі представлена іменами таких домристів, як: Т. Дмитренко, Л. Кірсанова, Т. Чернявська, Н. Ярош, Н. Жело-Данильченко, Г. Грищенко, А. Семикозов, І. Кольц.

Розвиток домрового виконавства Миколаївщини позначено інтенсивною взаємодією з різними регіональними школами і культурними осередками України. Серед факторів, що сприяють активному розвитку домрової школи Миколаївщини, відмітимо значну кількість фестивалів, конкурсів та концертних заходів (фестиваль-конкурс «Золота струна», Регіональний фестиваль виконавців на народних інструментах ім. Григорія Манілова та ін.). Спостережено зміни у сприйнятті домри як спадкоємиці західноєвропейського барокового музикування, що узвичаюють її нове інструментальне амплуа. Зазначено, що аналогічні трансформації відбуваються і з низкою інших струнно-щипкових інструментів, зокрема гітарою.

Доведено, що провідною ознакою Миколаївської домрової школи виступає прагнення до створення звукообразів, які відсилають до традицій барокового музикування. Виявлено домінування ренесансно-мадригального звучання домри, яке реалізується при виконанні творів доби бароко, а також крізь призму творчих експлікацій стилістики минулих епох у творчості сучасних композиторів. Авангардний тип домрового виконавства перебуває на етапі свого впровадження та поки не набув константної форми, а народний

тип реалізується на рівні оркестрового та ансамблевого виконавства Миколаївського регіону.

Широкий жанрово-стильовий спектр репертуару дозволяє в рамках навчального процесу сформувати музичний смак та поглибити талант нового покоління виконавців на домрі. Важливим показником завершальної стадії кристалізації домрової школи виступає поява оригінальних творів, написаних для цього інструменту миколаївськими композиторами, зокрема І. Обревком. Домрове виконавство Миколаївщини представлено різними формами сольної, ансамблевої («Узори», «Vandura plus») та оркестрової («Південна рапсодія», «Кантабіле») гри. Зазначено, що відбувається постійне розширення виконавського репертуару домристів, який включає також сучасні інтерпретації неакадемічних опусів, що відповідає актуальним тенденціям сучасного етапу розвитку народно-інструментального мистецтва України.

*Ключові слова:* домра, народно-інструментальне мистецтво, Миколаївська домрова школа, виконавська школа, академізація, репертуар, фестиваль.

## SUMMARY

***Kolts I. P. Mykolaiv domra school in the context of professional folk instrumental art of the South of Ukraine of 20th – 21st centuries.*** – Qualifying Scientific Work on the Rights of the Manuscript.

Thesis for a Doctor of Philosophy Degree: Specialty 025 - Music art. – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2021.

Folk instrumental art is an integral part of the musical culture of modern Ukraine. Establishment of professional education system, creation of a significant number of musical compositions for folk instruments, advancement of festival competitions movement aimed at popularization and promotion of folk instruments

playing techniques allow to acknowledge extreme progress achieved in this arena in the course of the last century. This success associated with academization of folk instrumental music is the result of significant efforts of numerous cultural and artistic personalities, and activities of both amateurs and professionals. Musicology research works have indeed paid a lot of attention to various aspects of folk instrumental music, as well as to foundation and functioning of various regional schools. However, the issue of development of regional Mykolaiv domra school in the context of the development of professional folk instrumental music has not yet been scientifically grounded. Research of regional Mykolaiv domra music style will allow to clarify the issue of regional schools functioning. The important task is to outline strategic directions and promising styles of performance in traditional folk instrumental music of the South of Ukraine.

The research features review of scientific studies of Ukrainian scholars dedicated to the evolution of folk instrumental music (works of M. Davydov, T. Sidletska). It is noted that in recent years there appeared a number of studies regarding the development of domra and other folk instruments schools, including works by B. Mikheev, N. Kostenko and S. Kostogryz. Dominant features of domra playing art of recent decades were identified by S. Bilousova, T. Nenasheva, O. Oliynyk, M. Plushenko, L. Povzun, I. Formanyuk. Folk instrumental music of the South of Ukraine was studied in works of V. Sheremet. Peculiarities of the modern art of guitar playing in Mykolaiv region were specified in works of V. Sologub and S. Hrynenko. The research of author's interpretation was based on works of O. Markova and V. Moskalenko. The issue of academization as a phenomenon of creative process was investigated in the works of O. Bobechko and D. Varlamov. Acmeological approach in pedagogy, presented in V. Vakulenko's works, allows to identify factors contributing to professional realization of domra teachers. It is noted that, as of now, Ukrainian musical art science lacks specific works analyzing Mykolaiv domra school.

It is emphasized that the historical development of folk instrumental performance of the 20th century is the evolution from amateur to professional



music playing. The folk instrumental musical art exists due to systematic interaction of several interdependent factors that affect one another. In this process, education, toolkit and practice of performance are singled out as basic forms of academization and professionalization of folk instrumental music. *The academization of folk instrumental performance* is determined as the process characterized by transition from purely folklore music towards universal academic forms.

This thesis defines *modern academic folk instrumental music* as a form of creative expression of folk instruments performers implemented via procurement of a specialized methodological, repertoire and theoretical musical complex in the relevant field.

It is noted that *performing school* is a system of interrelations between participants of educational process (teacher and student), acknowledged by the unity and heredity of artistic, aesthetic and technical expressive principles that are manifested in specific interpretation of the repertoire. The uniqueness of performing musical styles, including domra school, is formed in a specific historical and cultural period, and is characterized by national and regional features.

Professional folk instrumental music art arises as a result of interactions between three components: *academic education – performance – composition*. It is being proved that the emergence of a three-level educational system (elementary music school, high music school, music conservatory) creates the foundations for the formation of professional folk instrumental practice. Establishment of professional folk instrumental performance becomes possible due to the development of its various types (mainly orchestral, ensemble and solo), accompanied by modifications of instruments. An important indicator that testifies to the processes of academization of folk instrumental performance is the shift to factory production of musical instruments, as well as their modification aimed at widening of their technical and expressive capabilities. Creation of orchestral groups of same instruments allows for achievement of timbral unity of sound.

The study identifies three major areas of modern domra performance – *folk, baroque and avant-garde*. Each is recognized by the dominance of the *corresponding sound image, repertoire preferences and performance intentions*. Each of the domestic domra schools is focused on the appropriate type of repertoire, which demonstrates its genesis, its basic principles that form methodological basis of a school and its preferred artistic and expressive methods. The subject of typology of Ukrainian domra play is the actual task of the given thesis.

It is emphasized that changes to domra design, adding of the fourth string and changes in tuning (by quints), in particular, contributed to the development of technical and expressive capabilities of the instrument. Solo and ensemble domra performance represents the revitalization of the Renaissance madrigal aesthetic tradition and, at the same time, meets the strive for miniaturization and intimacy, typical for some areas of academic art in 21 century. Vast possibilities for interpretation are provided due to the «classical» methods of domra play: tremolo, glissando, pizzicato, arpeggiato, vibrato, flageolets, as well as advanced techniques arising out of modern composers' experimenting (playing on a stand, noise techniques).

20 century witnessed professionalization of domra play with domra schools opening in major cities of Ukraine – Kharkiv, Kyiv, Odesa and Donetsk. Interregional cultural and artistic professional experience exchange ties were explored in spheres of educational models of teaching, theoretical and methodological advancements, administrative and pedagogical staff.

The thesis examines formation peculiarities of Mykolaiv domra play school, which is being formed on the basis of unity and heredity of artistic and aesthetic traditions and technical and expressive means displayed in the specifics of performers and author interpretation. Process of academization of domra play style in Mykolaiv region developed in three stages characterized by shifting from amateur to professional music making. The first two stages are implicit, with only the last, third, one (from the 1980s to the 2020s) demonstrating the reach of

explicit level of domra play. A significant feature of this process has been its close connection with the general folk musical instrumental practice, being traditionally and still remaining the dominant form of music performance in the cultural and musical space of Mykolaiv.

It was found out that Mykolaiv domra school has been formed during the historical process of formation and development of performing and educational traditions due to functioning of the following educational institutions: Mykolaiv Higher Arts and Culture School, Mykolaiv Music School and Separate Division of Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Arts and Culture. O. Palaganyuk, Ye. Yenin and H. Shibalov can be considered the founders of Mykolaiv domra school. It is noted that the explicit form of school development started in the 1980s, and is nowadays represented by the names of such domrists as T. Dmytrenko, L. Kirsanova, T. Chernyavska, N. Yarosh, N. Zhelo-Danilchenko, H. Hryshchenko, A. Semikozov and I. Kolts.

The development of Mykolaiv regional school of domra play is marked by fruitful cooperation with various regional schools and cultural centers of Ukraine. Among the factors which contribute to the dynamic development of domra play school in Mykolaiv region is the great number of festivals, competitions and concert events (festival contest «Golden String», Hrygory Manilov regional festival of folk instruments performers, etc.). Changes are noticed in the perception of domra as the inheritor to Western European baroque music, which make standard its new instrumental role. It is noted that similar transformations occur with a number of other stringed instruments, including the guitar.

It is proved that the main feature of Mykolaiv domra school is the tendency to create sound images referring to the traditions of Baroque music. The domination of the Renaissance madrigal sound of domra is noted during performance of the Baroque era music, as well as through creative explications of the past eras' styles in works of modern composers. The avant-garde style of domra performance is currently at its implementation stage and has not yet

acquired its stable form, while its folk form is implemented at orchestral and ensemble performance level.

A wide repertoire range of genres and styles allows to form musical taste and deepen the talents of new generation of domrists. An important indicator of the final stage of domra school development is the emerging of original works written for this instrument by Mykolaiv composers, I. Obrevko in particular. Domra play in Mykolaiv region is represented by various forms of solo, ensemble («Uzory», «Bandura plus») and orchestral («Southern Rhapsody», «Cantabile») performances. Constant increase of domrists' performing repertoire is acknowledged, with introduction of modern interpretations of non-academic opuses in-trend with the current tendencies of today's stage of development of folk instrumental music in Ukraine.

*Key words:* domra, folk instrumental art, Mykolaiv domra school, author performance school, academization, repertoire, festival.

## **СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА**

### **Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації**

*Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Кольц І. П. Київська домрова школа: історичні аспекти формування. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.* Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 26. С. 180–184.

2. Кольц І. П. Етапи формування професійного народно-інструментального виконавства в Україні. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство.* Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. 2 (11). С. 228–232.

3. Кольц І. Домра та її роль в контексті вітчизняної культури ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль: ТНПУ імені В. Гнатюка, 2019. № 2. Вип. 41. С. 18–24.

*Стаття в іноземному науковому періодичному виданні*

4. Кольц І. Фестивалі та конкурси народно-інструментального мистецтва Миколаївщини. *East European Scientific Journal*. 2020. № 1 (52), part 9. С. 12–17.

### **Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації**

5. Кольц І. П. Становлення професійного народно-інструментального виконавства на Одещині. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття*: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 73–75.

6. Кольц І. П. З історії відділу народних інструментів Миколаївського коледжу музичного мистецтва. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 109–111.

7. Кольц І. П. Внесок Бориса Міхеєва у становлення харківської домрової школи. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 105–107.

8. Кольц І. Роль та значення оригінального репертуару в сучасному виконавстві на народних інструментах. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство*: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 190–191.

**Наукові праці, які додатково  
відображають наукові результати дисертації**

9. Кольц І. Народне інструментальне мистецтво Півдня України. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2018. Вип. 20. Т. 2. С. 39–42.

10. Кольц І. П. Роль всеукраїнського освітньо-мистецького проекту «Музичний форум» у розвитку народно-інструментального мистецтва Миколаївщини. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення*: зб. наук. праць. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 93–95.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	16
<b>РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ</b> .....	22
1.1. Народно-інструментальне мистецтво в сучасному науковому дискурсі .....	22
1.2. Становлення народно-інструментального мистецтва України в ХХ столітті .....	42
1.3. Народні інструменти у складі інструментальних колективів .....	74
Висновки до 1 розділу .....	95
<b>РОЗДІЛ 2. ДОМРОВЕ ВИКОНАВСТВО У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ</b> .....	97
2.1. Конструктивно-виконавські та темброві особливості домри .....	97
2.2. Харківська домрова школа: від освіти до композиторської творчості .....	111
2.3. Київська домрова школа в контексті народно-інструментального виконавства столичного регіону .....	127
2.4. Одеська домрова школа та її вплив на формування професійного виконавства Півдня України .....	137
2.5. Донецька домрова школа (від 90-х років ХХ століття до 2014 року) .....	151
Висновки до 2 розділу .....	157
<b>РОЗДІЛ 3. ДОМРОВА ШКОЛА МИКОЛАЇВЩИНИ: СТАНОВЛЕННЯ, РОЗВИТОК, МИСТЕЦЬКІ ЗДОБУТКИ</b> .....	160
3.1. Становлення домрової школи Миколаївщини .....	160
3.2. Сучасне домрове мистецтво Миколаївщини .....	177
Висновки до 3 розділу .....	195
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	198
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	204
<b>ДОДАТКИ</b> .....	225

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Народно-інструментальне мистецтво є невід’ємною складовою музичної культури сучасної України. Становлення професійної освіти, створення значної кількості творів для народних інструментів, розбудова конкурсно-фестивального руху, спрямовані на розвиток та популяризацію виконавства на народних інструментах, дозволяють констатувати надзвичайно високий рівень цієї галузі, який було здобуто упродовж останнього століття. Цей результат, що пов’язаний з академізацією народно-інструментального мистецтва, став підсумком значних зусиль багатьох діячів культури та мистецтва, діяльності як аматорів, так і професіоналів. У музикознавчих працях чимало уваги приділялось різним аспектам народно-інструментального мистецтва, становленню та функціонуванню різних регіональних шкіл. Проте питання розвитку Миколаївської домрової школи в контексті розвитку професійного народно-інструментального мистецтва наразі не набуло наукового обґрунтування. Дослідження домрового мистецтва Миколаївщини дозволить уточнити питання функціонування регіональних шкіл. Важливим завданням є окреслення стратегічних напрямків та перспективних форм виконавства у сфері народно-інструментального мистецтва Півдня України.

**Зв’язок роботи з науковими програмами, науковими напрямами академії та кафедри, на якій виконувалася дисертація.** Дослідження здійснено на кафедрі академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради НАКККиМ 25.10.2016 р. (протокол № 4) та уточнена 26.11.2019 р. (протокол № 4), вона узгоджена з дослідницькою тематикою кафедри «Актуальні проблеми музичного мистецтва: теорія, історія, практика» (державний реєстраційний № 0118U100097).



**Мета роботи** – виявити загальні та регіональні особливості Миколаївської домрової школи в контексті розвитку професійного народно-інструментального мистецтва Півдня України ХХ–ХХІ століття.

Реалізація мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- уточнити поняття «виконавська школа», «академічне народно-інструментальне мистецтво», що становлять основу дисертаційного дослідження;

- висвітлити етапи становлення та розвитку народно-інструментального професійного мистецтва України ХХ – ХХІ століття;

- обґрунтувати значення мистецьких освітніх закладів для професіоналізації домрового мистецтва;

- виокремити основні типи домрового виконавства;

- виділити провідні регіональні школи домрового мистецтва України та висвітлити основні віхи їх формування;

- виявити самобутні риси Миколаївської домрової школи;

- проаналізувати концертні та фестивально-конкурсні проекти, які реалізуються в миколаївському регіоні;

- дати характеристику репертуару домристів Миколаївщини.

**Об’єкт дослідження** – українське професійне домрове мистецтво ХХ – ХХІ століття.

**Предмет дослідження** – загальні та регіональні особливості Миколаївської домрової школи.

**Методи дослідження.** Осмислення специфіки музичного мистецтва передбачає залучення парадигмальних підходів музикознавства, мистецтвознавства, культурології, історії, музичної педагогіки. Для досягнення визначеної мети і вирішення поставлених завдань у дисертації використовуються загальнонаукові методи дослідження, зокрема *аналіз* та *синтез*. Також у роботі застосовуються: *історико-культурний* метод задля висвітлення історичних процесів розвитку професійного народно-інструментального мистецтва; *соціокультурний підхід*, який дозволяє

охарактеризувати тенденції, сформовані у вітчизняному культурно-мистецькому просторі. *Хронологічний метод* слугує розкриттю динаміки становлення професійного народно-інструментального виконавства. *Системний підхід* спрямований на дослідження вітчизняного народно-інструментального мистецтва як системного явища та виявлення закономірностей розвитку і взаємозв'язку його структурних компонентів – освіти, композиторської творчості, музично-виконавської практики. Задля порівняння специфіки українських домрових шкіл застосовується *компаративний метод*. Вирізнення особливостей сучасного домрового мистецтва Миколаївщини у його практичному вимірі функціонування передбачає використання *емпіричних методів*, зокрема *спостереження* та *інтерв'ю*. Методологія педагогічної *акмеології* дозволяє виділити чинники, що впливають на творчу продуктивність представників різних виконавських домрових шкіл.

**Теоретичну базу дослідження** складають праці провідних вітчизняних та зарубіжних авторів, присвячені історичному шляху становлення і професіоналізації українського народно-інструментального мистецтва. Разом з тим, висвітлення проблематики дослідження потребує залучення низки робіт, де розкриваються питання, пов'язані з функціонуванням сучасного українського народно-інструментального мистецтва.

Розвиток народного інструментарію представлено в роботах Л. Черкаського. Історичні аспекти формування музичної освіти та становлення національних шкіл висвітлено в працях М. Давидова та Т. Сідлецької. Особливості розвитку народно-інструментального мистецтва Півдня України представлені в науковому доробку В. Шеремет. Дослідження розвитку шкіл гри на домрі та інших народних інструментах презентовано в розробках Б. Міхеєва, Н. Костенко, С. Костогриза. Аспекти, пов'язані з особливостями гри на домрі, окреслено Г. Міхальцовою. Домінантні риси домрового мистецтва останніх десятиліть визначались С. Білоусовою, Т. Ненашевою, О. Олійником, М. Плющенко, Л. Повзун, І. Форманюк.

Особливості функціонування сучасного гітарного мистецтва Миколаївщини окреслюють В. Сологуб та С. Гриненко. Сучасні реалії гри на народних інструментах висвітлюються в роботах Т. Валяренко.

Питання академізації як явища мистецького процесу досліджується в працях О. Бобечко, Д. Варламова. Специфіка виконавської інтерпретації є предметом розвідок О. Маркової, В. Москаленка. Також залучено результати наукових досліджень В. Вакуленко, що стосуються педагогічної акмеології, та праці О. Тарасової, що розглядають проблематику репрезентативного типу музикування.

**Джерельна база дослідження** включає

- документальні матеріали – буклети, програми, афіші концертів, що висвітлюють змістову складову проведення та умови участі у фестивалях і конкурсах;

- аудіо- та відеоматеріали, в яких задокументовані результати проведених конкурсів, концертні та фестиваліні програми;

- інформаційні матеріали, пов'язані із діяльністю освітніх закладів, концертними та конкурсними програмами, що розміщені на персональних сайтах закладів освіти та громадських організацій;

- твори українських композиторів, написані для домри;

- інтерв'ю, проведені з провідними артистами – виконавцями на народних інструментах.

**Наукова новизна дослідження** полягає у наступному:

*Уперше:*

- висвітлено особливості Миколаївської домрової школи, окреслено діяльність її основних представників;

- виокремлено три основні типи сучасного домрового виконавства: народний, бароковий, авангардний;

- проаналізовано концертні та фестивально-конкурсні проекти, які реалізуються в миколаївському регіоні;

- охарактеризовано оригінальні домрові твори та транскрипції, що входять до репертуару домристів Миколаївщини;

*уточнено:*

- поняття «виконавська школа», «академічне народно-інструментальне мистецтво», що становлять основу дисертаційного дослідження;

*набули подальшого розвитку:*

- обґрунтування значення мистецьких освітніх закладів та народно-інструментальних колективів для професіоналізації домрового мистецтва;

- питання, пов'язані з формуванням основних регіональних домрових шкіл України.

**Теоретичне і практичне значення результатів дослідження.** Основні теоретичні положення й висновки, сформульовані в дисертації, можуть бути використані у розробці теоретичних навчальних курсів з історії народно-інструментального виконавства в закладах вищої освіти мистецького спрямування, вони можуть слугувати методологічним підґрунтям у процесі виховання виконавців-домристів.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримано автором особисто. Висновки й положення наукової новизни одержані самостійно. Всі наукові публікації є одноосібними.

**Апробація результатів дослідження** здійснювалася на засіданнях кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ, у доповідях на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: «Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття» (Одеса, Київ, Варшава, 2017), «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 2018), «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: виклики та концепції сьогодення» (Київ, 2018), «Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 2019), «Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі» (Київ, 2019).

**Публікації.** Основні положення дисертації висвітлені в 10 наукових публікаціях: 3 одноосібних статтях у наукових фахових виданнях з мистецтвознавства; 1 статті в науковому виданні іншої держави; 6 статтях в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (10 підрозділів), висновків, списку використаних джерел (199 найменувань). Загальний обсяг дисертації становить 227 сторінок, із яких 203 сторінки основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

#### 1.1. Народно-інструментальне мистецтво в сучасному науковому дискурсі

Професійне народно-інструментальне мистецтво в ХХ столітті стало предметом як музикознавчого, так і методико-виконавського дискурсу. Наявна низка розробок сучасних авторів, де аналізується історія розвитку народно-інструментального мистецтва загалом та регіональних домрових шкіл зокрема. На нашу думку, становлення аналітичного дискурсу, спрямованого на дослідження народно-інструментального виконавства здійснювалось від практики до теорії. Тобто первинне значення, в умовах поступового формування навчального процесу у сфері виконавства, мали саме практичні поради, які стали підґрунтям для кристалізації професійного рівня музикування. Вже опісля створення методичних розробок розпочинається більш науково-орієнтоване осмислення народно-інструментального виконавства, коли здійснюється вихід на новий рівень осягнення передумов творчості, констатування здобутків різних шкіл та аналізу репертуару.

На наше переконання, доцільно здійснити огляд наукових праць, які складають методологічну основу дослідження, керуючись хронологічним принципом, що надасть можливість усвідомити логіку становлення музикознавчого дискурсу. При цьому доречно також співставляти їх за різними аспектами проблематики, яка в них розглядалась.

Історично першими, серед праць, які мали важливе значення для становлення виконавської творчості в сфері народно-інструментального мистецтва, були практично орієнтовані розробки. Це школи гри на музичних інструментах, де авторами було представлено різні аспекти виконавської

майстерності, починаючи від огляду структури інструменту до конкретних ремарок, пов'язаних з артикуляцією та прийомами гри на ньому. В даному випадку варто відзначити роботи, де було представлено питання майстерності гри на домрі. Зокрема це стосується розробок М. Т. Лисенка та низки інших викладачів.

М. Т. Лисенко – провідний домрист та педагог, який доклав чимало зусиль для розвитку харківської та київської домрових шкіл, автор однієї з перших ґрунтовних розробок, присвячених методиці виконання на домрі. В своїй книзі «Школа гри на чотириструнній домрі» (1967) М. Лисенко надає рекомендації стосовно підготовки домриста, зауважуючи, що даний тип виконавства передбачає увагу як до сольної, ансамблевої, так і оркестрової гри. Проте, все ж таки особливий акцент має припадати на сольне виконавство, як вважає автор. «Якщо учень навіть не стане виконавцем-солістом, то він зобов'язаний навчитися точно чути нотний текст внутрішнім творчим слухом, стати “солістом для себе”» [99, с. 14]. Згідно міркувань автора, важливі мають бути всі етапи становлення домриста, починаючи від опанування конструктивних особливостей інструменту, посадки виконавця, техніки правої та лівої руки, врахування репертуарних рекомендацій. Велике значення приділяється техніці гри на домрі, причому ці напрацювання стали результатом тривалої практичної виконавської та викладацької діяльності, що зумовило їх вагомість та високий професійний рівень. Все це створило базу для формування домристів не лише харківської школи, адже вона була перейнята представниками й інших регіональних шкіл. Окрім наведених у додатку творів, призначених для дуету домри і фортепіано, а також для тріо (дві домри та фортепіано), М. Лисенко приділяв увагу аналізу естетико-виражальних і технічних завдань, які постають перед домристом і потребують виконавського вирішення. Автор не лише переконаний, що транскрипції для домри мають бути в репертуарі виконавця, а й наголошує на тому, що вони можуть стати стимулюючим чинником подальшого виникнення оригінальних домрових композицій. «Редакції творів повинні

бути винятково кваліфікованими. Тільки кращі редакції, перекладення, транскрипції для домри і відмінне їх виконання можуть спонукати композиторів до написання оригінальних домрових творів, які збагатять музичне мистецтво» [99, с. 79].

Наступна «Школа гри на чотириструнній домрі» була створена М. Лисенком разом з Б. Міхеєвим – представником Харківської школи народно-інструментального виконавства, одним із видатних педагогів-домристів сучасності. Ця розробка увібрала ґрунтовну теоретичну базу, що містилася у попередній роботі, та поглибила її. Описуючи домру як інструмент, автори відмічали, що його якість визначається «красою звуку та зручністю гри на цьому інструменті. Гарна домра повинна мати насамперед тривалий наспівний звук не лише на відкритих, але й на закритих струнах (як мінімум в межах октави на кожній струні). Сильний звук необхідний, але не може компенсувати відсутність краси і наспівності звучання» [112, с. 3]. Вказані положення добре висвітлювали специфіку педагогічних принципів авторів. Серед позитивних аспектів роботи варто відзначити широке висвітлення прийомів гри на домрі, виокремлення тих вправ, що сприятимуть розвитку майстерності. Сильною стороною цієї праці став чималий масив творів сучасних українських композиторів-домристів В. Івка, Б. Міхеєва, а також перекладень творів М. Лисенка, М. Глінки, Ф. Пуленка, Л. Ревуцького, М. Скорика, що належать авторам «Школи» та їх колегам.

Одними з найбільш важливих напрацювань, пов'язаних з народно-інструментальним мистецтвом, стали розробки М. Давидова [44] – баяніста, професора, завідувача кафедри народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, – як його власні, так і ті, що позначені його організаторським та редакторським внеском. В них піднімалось питання функціонування народно-інструментальних шкіл у найбільших містах України. Зокрема унаочнювалась проблематика становлення закладів професійної освіти, окремих колективів, формування методичного забезпечення та виконавсько-педагогічних кадрів у сфері



народного мистецтва. У дослідженні «Історія виконавства на народних інструментах. Українська академічна школа» (2010), проведеному за участю різних авторів, було викладено матеріали аналітичного та інформаційного змісту щодо утворення музичних училищ, консерваторій, музичних відділень при інститутах культури по всій країні. Як зазначав М. Давидов, ідея такої розробки була підтримана провідними викладачами, представниками народно-інструментального мистецтва сьогодення В. Власовим та Б. Міхеєвим, адже актуальність подібного дослідження, з огляду на тенденції «ренесансу» народних інструментів у XXI столітті, була очевидною.

Ознаками такого відродження народно-інструментального виконавства стала низка чинників, які й прагнув окреслити у цій фундаментальній розробці М. Давидов. «Тут і відродження та реконструкція, невпинне удосконаленню музичного інструментарію, і репертуарна проблема, і педагогіка, і сольне, ансамблеве, камерне, оркестрове інструментальне та вокально-інструментальне і хорове (в капелі бандуристів), а також диригентське мистецтво, і процеси розвитку наукової думки як у плані висвітлення історії та культурології жанру, так і в плані створення солідної, на рівні з іншими різновидами мистецтв теоретичної, методологічної, філософської бази» [44, с. 5]. Зважаючи на те, що підрозділи вказаного колективного дослідження були написані кількома авторами, у роботі дещо нерівномірно представлені різні школи, адже історія й аналітика одних викладена більш розлого, а інших – досить стисло. Проте відмітимо значний потенціал роботи, завдяки якому було закладено основу для подальших досліджень, адже в ній міститься чимало фактичних даних, пов'язаних з розвитком виконавства на народних інструментах.

Крім того, у 2010 році вийшла ще одна праця – «Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник» М. Давидова. На відміну від попереднього дослідження, в цій роботі було приділено більше уваги окресленню теоретичних здобутків, що пов'язані з виконавською практикою загалом, а не лише з народно-інструментальною (яка, до слова, тут також

гідно представлена). Ця енциклопедична хрестоматія включила результати наукових студій пошукувачів кандидатських і докторських ступенів, що сприяло підвищенню «ефективності форми самонавчання талановитої молоді в процесі теоретичного опанування специфіки конкретної спеціалізації, з одного боку, культурологічного взаємопроникнення в сфері суміжних різновидів й форм як музичного, так і інших мистецтв, а також театру, літератури» [43, с. 3]. Позитивним аспектом стало поєднання розробок як теоретиків музичного мистецтва, так і виконавців-практиків. Загальні питання виконавсько-інтерпретологічного змісту були доповнені більш практично орієнтованою аналітикою, яка мала стосунок до конкретних музичних інструментів. Приміром, в ній було представлено результати наукових рефлексій таких авторів-домристів, як Є. Бортник, який детально висвітлив різні аспекти, пов'язані з історичними передумовами формування сучасної домри. До того ж, автор підкреслив здобутки сучасних діячів-домристів, які сприяли виходу українського домрового виконавства на новий якісний рівень – створення оригінальних, яскравих композицій, появу регіональних шкіл та відповідних науково-методичних розробок, що заклали основу для виконавсько-педагогічної діяльності.

Так само важливі питання виконавської проблематики було окреслено в теоретичній роботі «Специфіка домрового інструменталізму» В. Петрик, яка також була включена до збірки М. Давидова «Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник». Автором було підкреслено значення феномену вторинної кантилени, який «утворюється за допомогою прийому тремоло (швидкі змінні удари медіатором по струнах вниз-догори), застосовуваного для досягнення легато (у легатних епізодах)» [159, с. 316]. Разом з тим, автор зосереджує увагу на репертуарі, який має виконуватись домристами. Наголошується на необхідності створення перекладень для домри низки композицій старих майстрів. Водночас, В. Петрик підкреслює й наявність оригінального домрового репертуару, виконавське втілення якого дозволяє сконцентруватись саме на тембровій своєрідності інструменту,

розкрити ефектну щипкову періодичність акцентів, що є специфічними та неповторними. Зазначено важливість розуміння сутності домри як оригінального інструменту: «...осмислення типової домрової технології сприяє опануванню специфікою музичного інструментарію в цілому як основою струнно-щипкового оркестру, генетично закоріненого в глибинах історії давньої європейської і вітчизняної української музичної культури» [159, с. 317].

Значний потенціал у питанні висвітлення особливостей становлення оркестрів народних інструментів мали розробки сучасної авторки Т. Сідлецької. Зокрема у монографії «Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів» (2009) було представлено особливості генези народного музичного інструментарію, висвітлено культурно-історичні передумови виникнення українського оркестру народних інструментів, виокремлено основні етапи розвитку українського оркестру народних інструментів у ХХ столітті. Авторка вважає, що саме у 1960–1980-х роках відбулась професіоналізація українського оркестру народних інструментів. Т. Сідлецька визначає, що «український оркестр народних інструментів, як і аналогічні оркестри народів світу – це колектив виконавців на найбільш характерних для українського народного побуту музичних інструментах» [171, с. 10]. В роботі наводиться перелік тих інструментів, які зазвичай використовуються у складі українського оркестру народних інструментів. Крім того, у поле зору дослідниці потрапляє проблема забезпечення оркестрів репертуаром, в тому числі оригінальним. З огляду на це, авторка здійснює не лише історичний моніторинг етапу формування оркестру зазначеного типу, а й наводить чимало прикладів творчості колективів, які працювали вже за умов здобуття Україною незалежності.

У більш пізній, спільній праці Т. Сідлецької та Т. Буяльської – «Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України» (2012), було використано частину матеріалів з вищезазначеної

монографії. Разом з тим, відмітимо деяку трансформацію мови і стилю викладення, адже з наукового тексту він став навчальним посібником, отже було додано контрольні запитання, тестові завдання, подано актуальні відомості щодо розвитку народно-оркестрового виконавства на сучасному етапі та ін.

В дослідженні Р. Нелюбова «Проблеми та перспективи колективного народно-інструментального музикування» (2012) висвітлювалися питання, пов'язані з функціонуванням оркестрів народних інструментів, як професійних, так і навчальних. Акцентувалася особлива увага на специфіці навчально-виховної роботи у подібних колективах.

Варто підкреслити, що надзвичайно важливе методологічне значення мають роботи, присвячені народно-інструментальній виконавській регіоналістиці. Працями, в яких розпочалось осмислення музичного мистецтва Миколаївщини стали розробки В. Шермет «Діяльність всеукраїнського оркестру робочих металістів м. Миколаєва як явище культури 20–80-х рр. ХХ століття» (2015) та «Стан і тенденції розвитку академічного народно-інструментального мистецтва північного Причорномор'я (на прикладі діяльності Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової)» (2018), де розкриваються окремі аспекти формування народно-інструментального мистецтва Півдня України. В них представлено дослідження історико-культурних умов формування закладів мистецького спрямування окресленого регіону та продемонстровано системні зв'язки між виконавською діяльністю та становленням професійної освіти. Побіжний огляд історичних та культурних етапів становлення виконавства, безсумнівно, стимулює подальші регіонознавчі розвідки, на що і спрямоване наше дисертаційне дослідження.

Упродовж останніх років активізувались наукові пошуки й інших представників народно-інструментального мистецтва Миколаївщини. Було проведено кілька наукових конференцій, на яких обговорювалася низка питань, важливих для виконавства вказаного регіону. Так, значний науково-

творчий потенціал має конференція «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки», яка проводиться Миколаївською філією Київського національного університету культури і мистецтв. Перша конференція «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки» [177], яка пройшла в 2015 році, мала статус всеукраїнської. Ця наукова-практична конференція стала помітною подією у розвитку мистецтва, культури та наукового потенціалу регіону. Було презентовано чимало доповідей на культурологічну та мистецтвознавчу тематику, зокрема й тих, що торкалися проблем професійного народно-інструментального виконавства у контексті розвитку музичної культури і мистецтва.

Серед них, в блоці «Художньо-естетичні соціокультурні практики (дизайн, хореографія, музичне мистецтво)» було представлено наукові доповіді, які безпосередньо стосувались народно-інструментального мистецтва, зокрема, й І. Кульової на тему: «Особливості розвитку колективного народно-інструментального виконавства в умовах сучасного культурного процесу». Дослідниця, аналізуючи специфіку сучасного народно-інструментального виконавства, наголошувала на необхідності залучати різний репертуар, використовувати синтетичні форми задля просування музичного продукту, адже однією з нагальних проблем є пошук власного творчого амплуа. «Кожен колектив прагне зайняти свою «нішу» у різнобарвному просторі народно-інструментального мистецтва, тому керівники та учасники колективів постійно перебувають в творчому пошуку різноманітних цікавих нововведень, якоюсь мірою, повертаючись до синкретичності у мистецтві засобами поєднання різних його видів, показуючи паралельно зі своїм виступом тематичний відеоряд, залучаючи до своїх виступів читців (для точного розкриття ідеї твору), хореографів (для візуального сприйняття задуму), але найчастіше учасники намагаються обходитися своїми силами, виявляючи багатогранність свого таланту» [96, с. 130]. З огляду на окреслені тенденції, І. Кульова вказувала на потребу виконавської театралізації виступів учасників колективів, що сприяло б

популяризації концертних програм та досягненню більш продуктивної комунікації з публікою.

Звертаючись до наявних досліджень народно-інструментального мистецтва різних регіонів України варто відзначити праці таких українських авторів як Н. Костенко, С. Білоусова, О. Олійник, які звертають увагу на проблеми становлення, власне, домрових шкіл та здійснюють ґрунтовний аналіз домрових творів вітчизняних композиторів. Важливо, що ракурс їх досліджень зосереджено саме на домрі, що робить їх розробки особливо ціннісними для розуміння специфіки виконавства на цьому інструменті. До того ж, дослідники починають приділяти увагу розвитку різних регіональних шкіл, прагнучи виділити їх своєрідність.

Зокрема в працях Н. Костенко здійснюється аналіз харківської школи домрового виконавства, де авторка наголошує, що для неї притаманна особлива «естетика звука – ставлення до звуковидобування; а також до “виконавської режисури” – способу будови цілого за рахунок виконавської поетики» [82, с. 8]. В 2009 році була завершена дисертаційна праця «Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України», а також у 2012 році вийшла монографія «Борис Олександрович Міхєєв». В дисертації наводиться аналіз методичних джерел, розроблених представниками харківської народно-інструментальної школи, що дало змогу констатувати їх націленість на сферу практики та, разом з тим, резюмувати брак наукової теоретизації. «Теоретичні уявлення, викладені в них, не уможливили спробу систематизації виконавського досвіду домристів. Якщо історичний підхід розкрив етапи розвитку домрового мистецтва: від аматорства до академічного сольного виконавства – то існуючий теоретичний базис домрового виконавства (як специфічного типу інструментального мислення) ще не набув відповідного рівня наукового обґрунтування» [82, с. 6]. Ґрунтовно вивчаючи аспекти домрового виконавства Харкова, авторка виокремлює положення, що дають змогу сформулювати цілісну теорію домрового виконавства, яка вибудовується на

теоретико-методологічній основі досліджень з психології особистості виконавця, виконавської семантики та поетики виконавського мистецтва. Н. Костенко наводить чимало відомостей, пов'язаних з діяльністю представників харківської домрової школи, в тому числі характеризує концертно-конкурсну та фестивальну практику останніх десятиліть.

У працях С. Білоусової увага концентрується навколо досягнення фольклорної лінії у творах для домри донецьких композиторів В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова. Авторка виділяє принципи, за якими можна визначити наявність фольклорних витоків у домрових творах на основі аналізу жанрової природи, використання імітації тембрів звучання народних ансамблів, типів голосоведення, специфіки мелосу, інтонаційних зворотів, ладів, метроритмічної характерності. Також доволі часто композитори звертаються до прямого цитування теми пісні, танцю, частівки або коломийки. Причому С. Білоусова наголошує на тому, що попри тяжіння домри до урізноманітнення власного артистичного амплуа посеред академічних інструментів, написання творів у фольклорному ключі є таким, що відповідає природі інструменту. «Фольклорний напрям є органічним для домрової музики, адже домра – інструмент, що прагне посісти гідне місце серед інших академічних інструментів, разом з цим не втрачає характеристики “народний”» [12, с. 61].

Значним досягненням в питанні теоретичного обґрунтування особливостей домрового мистецтва стала дисертаційна праця О. Олійника «Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри» (2016), що стала значним внеском у розвиток вітчизняної наукової думки. В ній було розглянуто основні елементи риторики та їх застосування в музичному мистецтві, окреслено історичні витоки домри та споріднених з нею інструментів у європейській культурній традиції. Як і в роботах попередників, тут приділено увагу аналізу принципів звуковидобування на домрі в їх художньо-естетичних вимірах, а також трансформації виконавської риторики, що простежуються на емпіричному матеріалі творів різних

стильових та часових періодів. Зокрема спостережено «єдність науково-логічних і магічно-релігійних складових у риториці й у мистецтві, особливо яскраво виявлену в системі музично-риторичних фігур і художньо-образних прийомів музичного виконавства – як інструментального, так і вокального» [148, с. 107]. У цьому контексті, надзвичайно важливим постає дослідження модифікацій риторичних засад у сучасному домровому репертуарі. Автор зосереджує увагу на риторичному змісті виконавсько-ігрових прийомів у перекладеннях з інших інструментів та у оригінальній домровій творчості сучасних українських композиторів.

Також вагомим внеском вважаємо аналіз домрових опусів представників одеської школи. Дослідник виокремлює риси, які притаманні мові таких митців, як В. Власов, О. Олійник, приділяючи значну увагу створенню вітчизняного тембрового ідеалу, що проявляється у домрових творах. «Наявність оригінальних композицій, спеціально написаних для української домри, у тому числі автором даного дослідження, вихід на оригінальну техніку звуковидобування «мерехтливого» звуку як явища, що найбільшою мірою стосується саме вітчизняного домрового тембрового ідеалу, вказує на самостійність творчого шляху цього інструмента і відповідного артистичного стилю самовираження виконавців-домристів. Зазначаємо такий тип художньої самореалізації як риторично-узагальнюючий спосіб мистецького спілкування» [148, с. 184]. Разом з тим, О. Олійник підкреслює таку рису вітчизняного домрового інструменталізму, як наявність досить інтенсивного розвитку функціональної системи. Подібно до творів, що написані для інших інструментів на початку ХХІ століття, домрові композиції включають шумові, колористичні ефекти, які поступово стають невід'ємною частиною виконавської майстерності домриста.

З огляду на це, цілком поділяємо думку провідного музикознавця О. Маркової, яка вказує на зростання ролі виконавства, яке дозволяє казати про становлення та автономізацію окремого наукового напрямку – виконавського музикознавства. Одним з його сутнісних положень виступає



відсилання до нової концептуальної моделі світосприйняття, адже «на відміну від уявлення про художню цілісність композиторського твору, апелює до цілісності надособистісної виконавської опори на музично уловлювану “ідею часу”, закладаючи уявлення про “нову цілісність” музикознавчого аналізу артефактів» [119, с. 213].

Серед розробок, які стосуються специфіки домрового репертуару, необхідно згадати працю А. Желтірової «Шляхи розвитку домрового мистецтва у вітчизняній музиці останньої третини ХХ століття» (2009), де відмічено тенденцію до «жанрової дифузії». Остання характеризується утворенням новітніх мікстових жанрових структур, поряд з написанням творів для історично-усталених жанрів – масштабних оркестрових і камерних. Загалом авторка слушно зауважує про настання зрілого періоду розвитку домрового мистецтва. Про це свідчать «оновлення жанрової системи, значне розширення спектру стильових напрямків домрової музики, експерименти з конструкцією, тембром домри, винахід нових виконавських прийомів» [57, с. 1394]. Схожа проблематика представлена і в статті Т. Ненашевої «Домінантні риси розвитку домрового мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття» (2011), де здійснюється ґрунтовний аналіз тих тенденцій, які наявні у масиві творів, що написані для домри в останні десятиліття. Зокрема наголошується на експериментальних пошуках нових звукових, тембрових і технічних можливостей домри, що притаманно творчості як вітчизняних, так і російських митців. Загальною тенденцією постає звернення до концертно-віртуозних жанрів, циклічних творів, а також стилістично-виражального розмаїття у п'єсах для домри соло. Крім того, дослідниця наводить класифікацію жанрового діапазону, представленого в композиторській творчості. Причому увага Т. Ненашевої, здебільшого, зосереджується саме на оригінальних домрових опусах, виникнення яких утворює еволюцію сучасної домри в музиці ХХ–ХХІ століття.

Окремі аспекти, пов'язані з формуванням народно-інструментального виконавства в українському просторі висвітлено в дисертаційній праці

С. Костогриз «Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва» (2017). Хоча вектор наукового інтересу автора спрямовано на мистецтво гри на балалайці, проте наводиться також низка відомостей щодо формування народно-інструментального мистецтва загалом. Йдеться про факти історичного становлення освітньо-професійних музичних закладів Харкова, творчої діяльності виконавців та викладачів, які сприяли формуванню музичної культури регіону. Також заслуговують на увагу деякі положення дослідження, які стосуються аналізу складових виконавського стилю інструменталіста. «Такі виконавські параметри, як темп, динаміка і агогіка у створенні стилю композиторського (історичного) характеризують якість інтерпретації того чи іншого твору. Їх наявність або відсутність, специфічні особливості їх прояву вказують на художню цінність, достовірність інтерпретованих об'єктів стилю» [90, с. 168].

Аналізуючи розвиток домрового мистецтва ХХ століття, варто звернутись до розробок Н. Морозевич, в тому числі до дисертаційного дослідження «Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності», в якому наголошується на тих трансформаційних процесах, які стосуються позиціонування бандури. Вона так само проходить етап академізації, який спрямовується у бік полістилістичного тлумачення інструменту. «Самий факт академізації такого роду мистецтва значною мірою пов'язаний із засадами мислення в річищі полістилістики професійної музики початку ХХІ століття й тенденціями зближення популярної – “легкої” та фахової – серйозної сфер» [133, с. 1].

Концертне виконання композиції є основною метою діяльності будь-якого музиканта, в тому числі домриста. Проте цей процес передбачає тривалу аналітичну роботу, яка допомагає заглибитися в сутність твору, покращити якість його презентації та надати оригінальності його інтерпретації. Аналітичне осягнення твору на різних композиційно-виражальних рівнях сприяє його адекватному трактуванню виконавцем. Так, В. Токаєва виділяє наступні етапи, пов'язані з аналізом творів, що можуть

стати предметом як диригентської, так і виконавської інтерпретації, а саме: «звернення до творчості композитора (аналіз стильових особливостей, історія створення твору); аналіз структури твору і принципів його формоутворення; горизонтальний аналіз партитури (аналіз складу оркестру, складання тембро-динамічного плану); вертикальний аналіз партитури (аналіз фактури твору: мелодії, гармонії, метроритму); виявлення диригентських завдань і труднощів (складання виконавського плану твору, плану репетиційної роботи з оркестром)» [181, с. 38].

Осмислення виконавського процесу з виходом до універсалістичних горизонтів творчості представлено у дисертаційній праці І. Єргієва «Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття» (2016), в якій автор виокремлює ознаки виконавського артистизму. Увиразнити останні можна за умови аналізу структури музичності виконавця-інструменталіста, дослідження процесу побудови художньо-інтерпретаційних моделей та навичок імпровізування. Автором пропонується алгоритм артистизму: «інтонація – слуховий образ (троп); усвідомлення (композиторські, виконавські засоби виразності, опредмечування, предикація); виконавські інструментальні засоби музичної виразності (у т. ч. інтонаційність інструмента); психічна енергія естетичного переживання; інтонування (становлення ідеї, цілісної концепції у звучанні); мисле-форма (звучно-візуальна ідея, концепція смисло-образів)» [55, с. 358]. На нашу думку, вказаний алгоритм може бути залучений для характеристики як індивідуально-виконавського стилю, так і специфіки виконавських шкіл, у тому числі й регіональних.

Разом з тим, звернемо особливу увагу на дослідження В. Москаленка, де обґрунтовуються особливості та виміри виконавської інтерпретації. Автор наголошує, що інтерпретування твору залежить від мети діяльності виконавця, характеру самого музичного матеріалу. «Специфіка музичної інтерпретації визначається, по-перше, властивостями матеріалу, що інтерпретується, по-друге, завданнями, які ставить перед собою

інтерпретатор, і, по-третє, особливостями інтерпретуючої діяльності» [137, с. 6]. У цьому зв'язку необхідно підкреслити, що *важливим чинником у інтерпретуванні того чи іншого матеріалу є, окрім зазначеного вище, належність до тієї чи іншої виконавської школи, що буде обумовлювати межі творчої свободи музиканта, орієнтуючи на дотримання певних раніше встановлених традицій.*

Вагомою складовою методологічних основ нашого дослідження також є роботи, що презентують напрацювання сучасної педагогіки (і не тільки музичної). Зазначимо, що процеси становлення виконавських шкіл безпосередньо пов'язані з діяльністю конкретних персоналій. Однак лише в рамках педагогічної акмеології приділяється належна увага питанням професійного становлення педагога. Приміром, в роботі В. Вакуленко «Педагогічна акмеологія: досягнення й проблеми» окреслено базові ракурси розвитку вищезгаданого напрямку педагогічного знання. Авторка наголошує, що предметом акмеології виступає людина, яка знаходиться в zenіті своєї самореалізації, «тобто творчої зрілості, коли на зміну процесам виховання, освіти, навчання (основні поняття педагогіки) приходять процеси самореалізації у формі самовиховання, самоосвіти, самовдосконалення, пов'язаного з реалізацією творчого задуму й отриманням бажаного результату» [26, с. 125]. Використання методології акмеологічної педагогіки в нашому дослідженні сприятиме окресленню факторів, що вплинули на формування домрових шкіл в українському культурно-мистецькому просторі. Зокрема доречним видається виокремлення тих акмеологічних умов, від яких залежить досягнення професіоналізму в сфері домрового виконавства.

Окрім робіт, де висвітлюються особливості розвитку народно-інструментального мистецтва, загалом, і домрового зокрема, важливу частину теоретико-методологічної бази нашої праці становлять дослідження, в яких зосереджено увагу на категоріальній сутності понять «домрова школа», «виконавська школа» та «виконавський стиль». Зазначені питання

розглядалися такими науковцями як В. Сумарокова, Ж. Дедусенко, Н. Костенко, А. Поліщук. Так, у праці «Особливості функціонування явища виконавської школи на сучасному етапі» (2011) А. Поліщук виділяє чинники, які складають підоснови розуміння виконавського стилю. Казати про наявність певної виконавської школи у інструментальній практиці можливо при наявності єдиного стильового аспекту виконання. Основою останнього є «спільні та загальні риси іманентної характеристики стильового аспекту музичної інтерпретації того чи іншого твору, виконаного представниками тієї чи іншої виконавської школи» [163, с. 135]. Авторка зауважує, що цей феномен («виконавська школа») відображає стильову полеміку сучасного виконавського дискурсу. «З одного боку, вона повністю вбирає індивідуальність, світогляд, особливий тип темпераменту, життєвий і музичний досвід. У межах школи постійно відбувається своєрідний діалог сучасного виконавця з витворами музичного мистецтва як формою оволодіння спадщиною минулого крізь співвідношення стильових категорій стилю та індивідуальності виконавця та техніку відтворення інтонованого музичного образу. З іншого боку, виконавська школа постає як системне поняття, яке складається під впливом різних історичних, художньо-естетичних, соціально-психологічних явищ свого часу та залежить від системи цінностей епохи, країни, середовища» [163, с. 137].

Отже, кажучи про виконавську школу доречним буде звертатись також до таких дефініцій, як «індивідуальний стиль» і «традиція». Адже у ході виконання відбувається формування нових інтерпретаційних версій творів, що, з одного боку, постають на основі відомих раніше інтерпретацій, а з іншого, – є винайденням власного творчого підходу, що має підкріплюватись емоційними і психофізіологічними враженнями. Так, В. Сумарокова тлумачить виконавську школу як «напрям у виконавстві, зокрема, у виконавській педагогіці, пов'язаний єдністю основних поглядів, спільністю чи спадкоємністю принципів і методів навчання, що забезпечують удосконалення професійного досвіду, який містить діалог: композитор –

виконавець» [179, с. 38]. Важливим у наведеному визначенні є підкреслення ролі взаємодії виконавців та композитора, яке обумовлюється певним спільним вектором інтерпретаційного бачення. Разом з тим, виконавська школа формується в конкретних соціокультурних умовах, тому неможливо не враховувати політичні, економічні, освітні, культурні чинники, які впливають на художньо-естетичні аспекти її функціонування.

Більшість дослідників наголошують на тому, що становлення виконавської школи інституалізується завдяки формуванню консерваторської освіти, яка «передбачає накопичення, збереження і трансляцію професійного, творчого за суттю, досвіду в умовах спеціалізації видів музичної діяльності, різноманітних міждисциплінарних зв'язків і багатосуб'єктивного міжособистісного спілкування» [50, с. 12]. Щодо становлення домрових шкіл, доречно зконцентрувати увагу на періоді, коли формуються відповідні відділення народних інструментів у консерваторіях та відкриваються домрові класи.

Становлення виконавства нерозривно пов'язане з комплексним підходом, який проявляється у синтезуванні напрацювань різних сфер музичного мистецтва – теоретичної та практичної. «Цьому сприяла інтегрована в єдину систему навчання підготовка теоретиків-музикознавців і студентів виконавських спеціальностей, що давало позитивні результати через постійну комунікативну взаємодію, взаємовплив, синтез теорії і практики» [9, с. 6–7]. Тож, підготовка кваліфікованих кадрів можлива при взаємодії практичного та теоретичного вимірів – при формуванні спеціалізованих та індивідуальних програм музичної освіти, що підкріплюються методичним забезпеченням, реалізацією конкурсних і концертних програм, опануванням різноманітного репертуару.

Необхідно звернутись до тих визначень, що пов'язані зі специфікою тлумачення сутності виконавського стилю. Основою для вирізнення індивідуального інструментального стилю, як зазначає сучасний дослідник С. Костогриз, є характерний «спосіб музикування, якість віртуозного

володіння всім комплексом темброво-артикуляційних і динамічних засобів відтворення звукового образу» [90, с. 170]. Причому тут важливу роль відіграє концертність, як спосіб подачі музичного матеріалу, що дозволяє продемонструвати більш широкий спектр технічних прийомів і можливостей звуковидобування.

Н. Костенко дає власне визначення поняття «виконавська школа» та виокремлює таку дефініцію, як «стиль домриста-виконавця». Згідно міркувань дослідника, «стиль домриста-виконавця – це результат діяльності мислення / свідомості музиканта, зумовлений темброво-семантичною самобутністю інструмента, завдяки чому увиразнюється повнота звукового “образу світу” музичного твору. Виконавський стиль в контексті домрового мистецтва визначається як найважливіший закон, як свого роду індикатор, критерій його інтерпретації та оцінки» [82, с. 7]. Якщо звернутись до поняття «домрова школа», то у роботі цього автора воно трактується у наступний спосіб: «школа як “рід традиції” (термін Ж. Дедусенко) в сфері академічного виконавства на домрі на сучасному етапі є сукупний досвід “мислення музикою”, зафіксований в процесі інтерпретування в конкретних артефактах через механізми виконавської поетики (індивідуальний стиль) в системі спадкоємних зв’язків декількох поколінь музикантів (в конкретному історичному часі і просторі)» [83, с. 63]. На нашу думку, таке визначення апелює до поняття «досвід», яке можна тлумачити як системне освоєння світу в просторі музичної культури.

Крім того, досить розгорнуте визначення виконавської школи надається в дисертаційному дослідженні Є. Скрябіної «Домрове виконавське мистецтво: витоки, становлення, тенденції розвитку» (2009). Тут виконавська школа розглядається як «системний феномен, який вказує на єдність теоретичних поглядів і практичних дій з розвитку музичного та інструментального мислення, цілісного комплексу ігрових навичок і засобів музичного звуковираження, способів виявлення авторського задуму і породження творчої концепції виконання (інтерпретації) твору; створення

його виконавського тексту, спрямованого на адекватне сприйняття слухачами» [174, с. 13–14].

З огляду на проведений аналіз базових дефініцій, вважаємо за необхідне звернутись до такого визначення, яке б синтезувало різні сфери виконавського процесу та дозволяло унаочнити його провідні риси. Ми пропонуємо наступне визначення. *Виконавська школа – це система взаємозв'язків між учасниками навчального процесу (викладачем та учнем), яка характеризується єдністю та спадковістю художньо-естетичних і техніко-виражальних принципів, які проявляються у специфіці інтерпретації репертуару. Своєрідність виконавської школи, в тому числі домрової, формується в конкретний історико-культурний період і вирізняється національною та регіональною характерністю.*

Власне також необхідно визначити, що саме треба розуміти під професійним народно-інструментальним мистецтвом. Воно постає як результат взаємодії трьох компонентів: *академічної освіти – виконавства – композиторської творчості.*

*Сучасне академічне народно-інструментальне мистецтво – це форма творчого вираження виконавців на народних інструментах, що реалізується у професійній діяльності на основі здобуття спеціалізованого репертуарного, методичного та музично-теоретичного комплексу у відповідній галузі.*

Доречно виділити три основні напрями стилістичного спрямування домрового виконавства сьогодення – *народне, барокове та авангардне.* Кожна з вітчизняних домрових шкіл орієнтована на певний тип репертуару, що є свідченням її генези, базових принципів, які становлять методичну основу школи та обраного художньо-виражального навантаження. Питання типізації домрового виконавства України є актуальним завданням нашого дослідження.

Ще одним важливим положенням, що відіграє сутнісне значення у нашому дослідженні, є академізація народно-інструментального мистецтва.



Існує не надто багато робіт, присвячених вивченню процесів академізації та вирізненню її специфіки з-поміж близьких понять «академічний», «академізм». Наприклад, О. Бобечко вважає академізацію новим етапом розвитку виконавства ХХ століття, який супроводжує розвиток народно-інструментального мистецтва. «Важливі зміни, яких воно зазнало протягом ХХ століття у річищі академізації (оновлення репертуару, усталення розгалуженої навчально-освітньої системи, активізація композиторської творчості, розвиток разом із сольним ансамблевого виконавства, помітний інтерес до наукових досліджень тощо)» [15, с. 77]. Відтак, авторка окреслює академізацію як процес якісних нововведень, що носять поступальний характер у практиці виконавської діяльності. В дисертаційному дослідженні І. Бобула процес академізації української естрадної музики трактується як «накопичення музично-виразового, загалом – художньо-композиційного, досвіду української естрадно-пісенної творчості, створення нею власної текстологічної (стилістичної) історії» [16, с. 168].

Маємо підкреслити, що «академізм» може мати негативну конотацію, як такий, що багато в чому гальмує розвиток, сприяючи консервуванню традицій і відкиданню новацій. Натомість, поняття «академізація» стосовно народно-інструментального виконавства може розумітися як піднесення до універсального та узагальненого рівня. На нашу думку, слушним є підхід, запропонований російським автором Д. Варламовим. В своїй роботах він наголошує на тому, що академізація має трактуватись як рух, процес розвитку мистецтва: «...академізація по суті є ніщо інше як еволюція самого мистецтва, його рух від зародження в фольклорній творчості до сучасного поліпарадигмального і, одночасно, універсального, академічного, як ми його називаємо сьогодні, типу, зумовленого зміною мислення, мови і творчості людства» [29, с. 17]. Важливо відзначити, що академізація виступає ознакою сучасного стану розвитку мистецького процесу.

Спираючись на тлумачення академізації Д. Варламовим, надамо власне визначення цьому процесу трансформації народно-інструментального

виконавства. *Академізація народно-інструментального виконавства – це процес розвитку практики гри на народних інструментах, що характеризується відходом від суто фольклорного музикування до універсальних академічних форм.*

В рамках нашого дослідження, варто також звернутись до концептів, що отримали своє впровадження у працях О. Тарасової [180], де розглядаються специфічні прояви «репрезентативного типу музикування» та «репрезентативного жанру» у конкретній національній культурі. З огляду на це, доречним буде припустити ймовірну наявність репрезентативного типу музикування, що притаманний для того чи іншого регіону. Стосовно музичного виконавства *Миколаївщини, саме народно-інструментальне мистецтво буде виступати репрезентативним типом музикування, тобто домінуючою формою музичного спілкування.*

На нашу думку, попри наявність чималого масиву праць, в яких розглядається комплекс питань, що пов'язані зі становленням народно-інструментального, у тому числі домрового мистецтва, недостатньо уваги приділено дослідженню Півдню України. Зокрема, у науковому дискурсі досі не отримало свого висвітлення домрове мистецтво Миколаєва та Миколаївщини, відсутнє осмислення тих процесів, які відбуваються в сфері концертного та конкурсно-фестивального життя регіону. Потребують аналітичного опрацювання та введення до наукового обігу відомості щодо діяльності виконавських шкіл різних регіонів України та колишнього СРСР з конкретизацією їх внеску у формування професійного народно-інструментального мистецтва Півдня України.

## **1.2. Становлення народно-інструментального мистецтва України в XX столітті**

Народно-інструментальне мистецтво має надзвичайно важливе значення в контексті розвитку будь-якої національної культури. Як одна з

форм мистецького освоєння дійсності, гра на музичних інструментах завжди була і залишається невід'ємною складовою сучасного культурного простору. Українська музична культура тут також не є виключенням. Саме гра на музичних інструментах, як-от кобза чи бандура, була неодмінною частиною виконання дум та історичних пісень за часів українського козацтва. Ансамблі «троїсті музики» та інші подібні камерні склади супроводжували найбільш визначальні етапи та події у житті людини. Така практика гри, орієнтована на самонавчання чи навчання у якогось вчителя, що не пов'язана з жодними інституціями, була домінантною протягом тривалого часу. Проте, наприкінці ХІХ століття створюються умови для розвитку принципово інших форм виконавства, яке б мало професійний характер. Причому мова йде не лише про такі «академічні» інструменти, як скрипка, віолончель, флейта чи фортепіано, а саме про ті, що сприймалися як народні.

Цей процес був зумовлений низкою подій. З одного боку, наявне пробудження значного інтересу до народних інструментів як уособлення фольклорної творчості. Їх побутування в культурному контексті романтизму сприймалося як символ неповторного етнічного начала. Саме тому поглиблюється зацікавленість народним музикуванням. Разом з тим, закладаються умови для формування мистецтва, що не оминає надбання фольклору, а прагне їх творчо переосмислити. Результатом подібних тенденцій стане поява неофольклоризму, що відмічається О. Злотником. «Межа ХІХ і ХХ століть стала часом корінного естетичного, стильового та мовного оновлення як мистецтва в цілому, так й музики зокрема, що проявилось, у тому числі, в принципах поводження композиторів з народними джерелами музичної традиції. Початок новітнього етапу, який часто позначають терміном «неофольклоризм», зазвичай пов'язують з іменами І. Стравінського і Б. Бартока, відносячи до нього безліч наступних музичних явищ, включаючи появу нових композиторських шкіл на різних континентах» [59, с. 132].

Неабияке значення у створенні передумов виникнення професійного народно-інструментального мистецтва мали не лише настанови романтизму, але й інші чинники, які характеризували культуру наприкінці XIX століття. Це час, коли відбувається удосконалення низки музичних інструментів, наявною є інтенсифікація концертного життя у багатьох українських містах. Розвиток інструментарію постає фактором, який уможлиблює його використання в професійній культурі, і, навпаки, практика виконавського застосування стимулює подальші модифікації інструментів. Цей аспект відмічає в своїй роботі Т. Сідлецька: «становлення народно-оркестрового виконавства неможливо розглядати ізольовано від реконструкції та вдосконалення народного музичного інструментарію, тому що ці явища взаємозумовлені. Створення музичного інструментарію спричинило появу різних інструментальних ансамблів, а згодом – і оркестру народних інструментів, і навпаки: виникнення народного оркестру спонукало до реконструкції, вдосконалення і розвитку народного музичного інструментарію» [170, с. 5].

Відтак, функціонування музичної культури супроводжується постійними змінами, пов'язаними з трансформацією інструментів. З одного боку, здійснювались спроби удосконалення народних інструментів, що було спрямовано на їх універсалізацію, а з іншого – спостерігалися спроби реконструкції та відтворення автентичних зразків. Якщо перша тенденція, здебільшого, підтримувалась офіційною політикою СРСР, що супроводжувалось масовим фабричним виробництвом музичних інструментів (з 30-х років XX століття), то друга тенденція – характеризувалась перебуванням в «андеграунді», що відобразилося на способах і формах її реалізації («кустарні» умови, ручна робота окремих майстрів). Подібна практика була невід'ємною частиною народно-інструментального виконавства, яке тісно було пов'язане зі зміною інструментарію. Так, Л. Повзун відмічає вагому роль творчих персоналій у реконструкції інструментів, діяльність яких мала багатопрофільний характер.

«Закорінене в народній творчості мистецтво народних інструментів, а отже і його реконструкція, завжди розвивалось талановитими, багатогранно обдарованими особистостями, які поєднували у своїй творчій діяльності і хист майстра, і виконавство, і композицію, і музично-громадську, організаторську активність. Така комплексність обдаровань виявилась типовою і в період Ренесансу народних інструментів у ХХ – початку ХХІ століть» [162, с. 278].

Отже, у зв'язку з політикою, яка впроваджувалась радянським урядом, закладаються передумови для зміни вектору у питанні використання народних інструментів у сольному та ансамблевому виконавстві. Від початку ХХ століття спостережені спроби не лише відродження традиційних народних українських інструментів, таких як ліра, кобза, бандура та цимбали, а й намагання їх модернізувати. Починаючи з 20-х років ХХ століття, відмітимо активну діяльність харківських і чернігівських майстрів. Приміром, згадаємо низку модифікацій бандури, ліри, цимбал, що були втілені такими майстрами як С. Снігирьов, Л. Гайдамака, І. Скляр, В. Зуляк. Зразки перших двох майстрів з'являються у 1930-их роках, а вироби І. Скляра та В. Зуляка – в 1950–60-ті роки. Провідною метою останніх стало створення видових інструментів, цілих родин. Вони ускладнюють конструкцію інструментів, що хоча і дещо віддаляє їх від автентичних екземплярів, однак надає їм більше можливостей для використання в оркестрі.

Разом з тим, масштабні зміни відбуваються у центрах, де виникають фабрики музичних інструментів, чи майстерні. Йдеться про Чернігівську фабрику музичних інструментів (1933), де виробляли бандури; Житомирську музичну фабрику (1936) – виробництво баянів, акордеонів та гармонік; Львівську фабрику музичних інструментів «Трембіта» (1946), де спочатку виробляли гітари та мандоліни, а згодом й кобзи, домри, балалайки та бузуки; Мельнице-Подільську музичну майстерню з виготовлення

старовинних українських народних інструментів (1969) у Тернопільській області.

Так, Чернігівську фабрику музичних інструментів почали зводити в 1933 році, а перший випуск продукції відбувся у 1935 році. Перед Другою світовою війною на фабриці вироблялось близько 1500 інструментів. До того ж ця фабрика була єдиною, де серійно виготовлялись бандури та цимбали. Зазначимо, що серед провідних спеціалістів тут працювали музиканти, які здійснили ряд новаторських змін у конструкції інструментів. Особлива активізація виробництва інструментів, зокрема бандур, відбувається з 1950-х років. «Є свідчення, що ще напередодні Великої Вітчизняної війни на фабриці виготовлялись бандури, небагато – 2-3 за зміну. Перші інструменти зробив М. Т. Єрченко, який приїхав з Києва. Він поклав початок першим промисловим бандурам. Для налагодження масового випуску бандур в 1952 р. на фабрику були запрошені відомі музиканти, спеціалісти: І. Гладилін, І. Скляр, В. Тузиченко, О. Незовибатько, які разом з чернігівськими майстрами О. Кілочичьким, М. Мартинчуком, Я. Сторчевим, О. Шуляковським розробили конструкцію бандури. Масовий випуск бандур київського та харківського зразків почався з 1952 р. – без механізму переключення тональностей, з 1954 р. – з механізмом» [98, с. 94–95].

Аналізуючи конструктивні зміни, що відбулися з бандурою, відмітимо внесок О. Корнієвського, який зробив звукоряд бандури хроматичним, а також Л. Гайдамаки та С. Снігирьова, які створили родину бандур, що поділяються відтоді на пікколо, приму та бас. Ці удосконалення не були остаточними, адже на прохання виконавців модифікації було продовжено. Функціонувати починають два типи бандур – харківська (діатонічна) та київська (хроматична). «Дещо згодом за пропозиціями Г. Хоткевича та В. Кабачка майстри Г. Палієвець та В. Домонтович виготовили харківські бандури з елементами хроматизації і демпфером. У 1938 р. відомий український майстер В. Тузиченко виготовив бандуру з повним хроматичним звукорядом приструнків і фортепіанною клавіатурою на басах. Водночас він

створив сім'ю бандур – пікколо, приму, альт, бас і контрабас, які згодом використовувалася в українських народних оркестрах» [170, с. 5]. Також, відомі зразки модифікації бандури належать І. Скляру, як-от бандура, яка поєднувала елементи київської та харківської конструкцій, що перестроювалася не тільки на приструнках, а й на басах. В. Іванов, взявши за основу діатонічну бандуру конструкції С. Снігирьова додав схему хроматичного строю київської бандури, що дозволило виконувати складніші у фактурному відношенні твори. Безсумнівно, поява таких конструктивних інновацій відповідала вимогам до виконавських можливостей інструменту, що висувались у академічних творах композиторів. Ці інструменти мали небагато спільного з автентичною структурою, однак, якщо зважати на можливості, які вони демонстрували при виконанні творів професійного музичного мистецтва, то вони мали надзвичайно багато переваг. Л. Черкаський, відмічаючи потенціал інструменту, дає наступну характеристику бандурі, яку сконструював І. Скляр: «І. Скляр створив досконалий концертний інструмент, на якому можна грати в усіх тональностях і виконувати твори з досить розгорнутим модуляційним планом. У цьому інструменті покращилось звучання, збільшилися діапазон і сила звуку, розширилися технічні можливості. Протягом другої половини ХХ ст. бандура І. Скляра є основним інструментом у виконавчій і педагогічній діяльності бандурного академічного мистецтва» [192, с. 139].

Подібні зміни стосувались конструктивної еволюції й інших народних інструментів. Приміром, кобза також зазнала суттєвих трансформацій. Поява останніх зумовлена тим, що в другій декаді ХХ століття виникла потреба відродження ладкової кобзи (на подібному інструменті грав Д. Піка у Полтавській капелі бандуристів). Досить швидко стали з'являтися кобзи, які охоплювали низький регістр – басы і контрабасы. Зокрема, ще у 1936 році Н. Лупичем створюється ладкова кобза-контрабас, яку широко використовували у Київській капелі бандуристів, а потім виникають й інші конструкції, що увійшли у виконавську практику артистів Державної капели

бандуристів. Так, «у 1950-х рр. Ф. Палій і О. Незовибатько створили ладкові кобзи басы і контрабасы, на яких грали в Державній капелі бандуристів України. Та, слід відмітити, що на початковому етапі відродження цих інструментів відбувалося змішування стильових рис ладкової кобзи і бандури, у якої гриф майже втратив свої попередні функції» [170, с. 6]. Надалі, в 1960-ті роки інструменти сім'ї кобз конструюється В. Зуляком, оригінальні зразки презентує І. Скляр (приміром, конструкти, де є варіації використання чотирьох струн та без приструнків, а також інших, де є приструнки та дванадцять басів на грифі).

Серед інших майстрів, маємо відмітити діяльність Василя Олександровича Зуляка, творчий шлях якого, позначений мистецьким універсалізмом. Насамперед, він був виконавцем на народних інструментах, а окрім цього – фахівцем з виготовлення, реставрації, реконструкції та вдосконалення українських народних музичних інструментів. Він навчався грі на скрипці, а згодом і на народних інструментах. Робота керівником та диригентом одного з перших повоєнних оркестрів українських народних інструментів була тісно пов'язана з розвитком інструментарію. Його діяльність в ролі начальника виробничих експериментальних майстерень вплинула не лише на оркестр Мельніце-Подільського, а й стала зразком для інших ансамблів. «Наявність цих майстерень сприяла формуванню оркестрів та ансамблів українських народних інструментів у різних регіонах України у 60–80-х рр. 20 ст. Зуляк удосконалював ті рідкісні українські народні інструменти, які б надавали звучанню оркестру найяскравішої національної тембрової колоритності. У різні роки реконструював і виготовив сопілки, концертні цимбали у 3-х модифікаціях, ліру, козо-бас, волинку (козу), гуслі. Йому належить пріоритет у відродженні сурми та кобзи» [19].

Продовжуючи аналіз історичного шляху конструктивного удосконалення українських народних інструментів, зазначимо, що в 1970-х роках було створено іншу групу кобз в Мельніце-Подільських музичних майстернях (конструкція Михайла Лисенка), які нараховують такі види, як:



мала, середня, кобза-ритм, велика, басова. Варто відмітити, що практично всі названі конструкти отримують використання в народних оркестрах. Ще одним способом введення конструктивних інновацій стало доповнення структури одних інструментів елементами, що притаманні для інших. Наприклад, елементи чотириструнної домри конструкції Г. Любимова 1908 року стали основою для сім'ї оркестрових ладкових кобз (прима, альт, тенор, бас, контрабас), які розробив доцент Київської державної консерваторії М. Прокопенко та чернігівські майстри М. Єщенко та Г. Любимов. «Корпус 7-миструнної кобзи видовбаний із верби, резонансова дека з ялини, декорована кольоровим деревом в українському народному стилі, підструнник і голівка із завитком також прикрашені різьбленням» [98, с. 95] – так описується цей інструмент.

Відбуваються трансформації і такого інструменту, як ліра. Завдяки тому, що С. Снігирьов та Л. Гайдамака створюють ліру сопрано і тенор, виникає ціла родина лір. Існують й інші конструкції лір, зокрема сопрано та баритон, створені В. Комаренком. Подальші зміни інструменту, спрямовані на досягнення можливості його хроматизації, пов'язують з діяльністю таких майстрів, як І. Абраменко, А. Білоцький, В. Крайко, І. Скляр (причому останній прагне додати в конструкцію елементи, які наближають її до баянної). Окрім цього, новації впроваджуються й іншими майстрами, які шлях модифікації ліри також пов'язують з її хроматизацією, однак за основу беруть автентичні зразки. «В. Зуляк також виготовив ліру на основі опису цього інструмента М. Лисенком. Майстер зберіг загальну будову ліри, але збільшив її розміри, за допомогою двох рядів клавіш хроматизував інструмент і змінив його стрій. Ліра конструкції В. Зуляка входила до складу Мельнице-Подільського українського оркестру народних інструментів» [170, с. 6]. До цього додамо, що на Чернігівській фабриці також виготовляли і цимбали, адже в 1951 році Микита Шльончик розробив цимбали для Державної української капели бандуристів під керівництвом диригента цієї капели – О. Незовибатька.

Звісно, не лише поява та удосконалення інструментів справили важливу роль у академізації народного інструментального виконавства. Безсумнівно, це було неможливо без тих творчих персоналій, які посприяли формуванню нових підходів у виконавстві. Діяльність цих культурних діячів в окресленій галузі музичного мистецтва була різноплановою і результативною. Вони, перебуваючи у різних містах, розвивали освіту, виконавство та сприяли поживленню музичного життя. Так, «на чолі процесу академізації стояли Г. Хоткевич (бандура) – один із його зачинателів, а в пізніший час – В. Комаренко (домра), М. Геліс (баян, гітара), О. Незовибатько (цимбали), які заклали міцні підвалини цієї школи. Це були подвижники своєї справи, які займалися не тільки творчістю, а й широкомасштабною культурницькою діяльністю, відгукуючись на потреби нації. Передусім, такою багатогранною і відданою служінню національній культурі особистістю був Г. Хоткевич, внесок якого в музичну сферу (крім його здобутків на ниві письменництва, театральної справи та інженерії) був колосальним» [102, с. 294].

Ми вважаємо, що одним із значних надбань вітчизняної музичної культури ХХ століття стала професіоналізація народно-інструментального виконавства. Еволюція народної інструментальної музики, початок відліку якої губиться у глибинних шарах людської цивілізації, призвела до виникнення вже на сучасному етапі такого явища, як академічне народне інструментальне мистецтво. Розвиток будь-якого професійного виконавського мистецтва нерозривно пов'язаний із функціонуванням професійної музично-освітньої галузі.

З огляду на це, звернемося до детального аналізу передумов становлення музичної освіти у сфері народно-інструментального виконавства на території України. Наприкінці ХІХ століття в українському культурно-мистецькому просторі на стадії свого активного формування перебуває професійна композиторська творчість. Завдяки активній громадській і творчій діяльності митців все більше розвивається українська національна

композиторська школа. Разом з тим, постає усвідомлена необхідність виховання професійних виконавців. В. Богданов підкреслює проблемність ситуації, яка склалась на той час, адже «відсутність спеціальних музичних навчальних закладів ставало великою гальмуючою силою у справі подальшого розвитку музичної культури» [18, с. 18]. Саме тоді ініціюється поява низки організацій, які були спрямовані на розвиток культури і мистецтва, що в свою чергу, заклало ґрунт для розбудови професійної музичної освіти.

Після утворення Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ) у Петербурзі та Москві складаються сприятливі передумови для заснування його відділень і в українських містах. Першою «ластівкою» стає відкриття ІРМТ у Києві, пізніше у інших регіональних центрах, зокрема і на Півдні України (Одеса, Миколаїв, Херсон, Керч, Ялта). В. Богданов наводить чітку хронологію виникнення ІРМТ, зазначаючи, що «слідом за Петербургом і Москвою ставиться питання про створення подібної організації в Україні. Так, спочатку відділення ІРМТ засновується в Києві (1863), а потім і в інших містах: Харкові (1871), Одесі (1884), Миколаєві (1892), Катеринославі (1898), Полтаві (1899), Житомирі, Херсоні, Керчі, Ялті (1905) тощо» [18, с. 18]. Надзвичайно важливо підкреслити те, що з появою відділень ІРМТ в українських містах поступово почали засновуватись музичні класи (аналог музичних шкіл). Згодом відбувалось розширення і реорганізація освітніх осередків – окремі музичні класи та приватні практики почали об'єднуватись у музичні освітні заклади, що діяли на регулярній основі.

Наявність спеціалістів, які володіли високим рівнем фахової музичної освіти, уможливила відкриття музичних училищ. Всі музичні училища, які існували при ІРМТ, мали однотипний статут, в них викладались однакові дисципліни. «Програма включала художні та наукові предмети. До перших належали: гра на струнних, духових і ударних інструментах, на фортепіано, органі, спів, теорія та історія музики. Наукові предмети вивчались в обсязі початкових класів чоловічих гімназій Міністерства народної освіти» [109,

с. 340]. Відзначимо, що позитивним наслідком відкриття училищ стало поширення музичної освіти та поява чималої кількості професійних музикантів. Разом з тим, аналіз освітніх програм музичних училищ засвідчує, що перевага тут надавалась академічним інструментам, а не народним – навчали грі на фортепіано, струнно-смичкових і духових інструментах. Тобто, народно-інструментальне виконавство на цьому етапі ще не набуло професійного, інституалізованого статусу і залишалось на рівні аматорського музикування. Важливо також відмітити, що у процесі навчання взірцевими орієнтирами ставали, переважно, твори західноєвропейських композиторів, натомість, опуси вітчизняних авторів досить зрідка потрапляли до обов'язкової програми. До того ж, музичні училища існували не при усіх відділеннях ІРМТ, а лише у найбільших містах – Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Сімферополі, Житомирі, Катеринославі. Згодом, починаючи від 90-х років XIX століття засновуються середні навчальні заклади, освітня програма яких була наближеною до тієї, що викладалася в музичних училищах у таких містах, як: Херсон, Катеринослав, Чернігів, Умань.

Наступним надважливим кроком стало відкриття консерваторій на теренах України. Перша з них виникає в Одесі як третьому місті тогочасної Російської імперії в 1913 році. В цьому ж році (на місяць пізніше) започатковується Київська консерваторія, а у 1917 році – консерваторія у Харкові. В системі музичної освіти, консерваторії сприймались, переважно, як продовження музичних училищ, адже викладання дисциплін в них забезпечувалось, фактично, тими самими педагогічними кадрами. Навчання було платним. Попри розмаїття дисциплін та достатньо високий рівень музичної освіти, який надавався в училищах та консерваторіях, відділення гри на народних інструментах не було.

Натомість, підґрунтя для становлення музичної освіти у сфері народно-інструментального виконавства закладається завдяки зусиллям М. В. Лисенка – засновника української композиторської школи і громадського діяча. В його Музично-драматичній школі поєднувались

програми Московської консерваторії та Московського філармонічно-музично-драматичного училища. З огляду на це, вказаний заклад невдовзі став одним з провідних освітніх осередків, де можна було здобути спеціальну музичну освіту за програмами, що повністю відповідали консерваторському рівню. За сприяння М. Лисенка, що прагнув розвивати інтерес до народної творчості, у 1907 році тут було відкрито клас бандури, першим викладачем якого став відомий кобзар та громадський діяч І. Кучугура-Кучеренко. Саме ця подія – заснування професійних бандурницьких студій стала початком фахової академічної народно-інструментальної освіти в Україні. Було зроблено перший крок до визнання і надання професійного статусу виконавству на народних інструментах, яке на той час ще не набуло загального сценічного поширення (однак необхідність подібних нововведень була очевидною).

Отже, в результаті формування наприкінці XIX століття закладів музичної освіти – шкіл, курсів та училищ, були створені всі умови для її впровадження на найвищому щаблі – консерваторському. Таким чином, кількарівнева система мистецької освіти з підготовки професійних музичних кадрів значно стимулювала розвиток і сприяла піднесенню культурно-мистецького життя, яке супроводжувалося концертно-гастрольною діяльністю провідних музикантів того часу.

Продовжуючи аналіз історичного шляху становлення українського народно-інструментального мистецтва, зазначимо про ситуацію, що склалася в культурному житті після подій 1917 року. З розпадом Російської Імперії створюються умови для деякої демократизації розвитку національної культури. Подібні тенденції виникли завдяки низці чинників.

Зокрема, відмітимо значну роль громадської організації «Просвіта» у поширенні зацікавленості народною культурою. Починаючи з 1868 року (тобто, від заснування «Просвіти» у Львові) і аж до 1939 року, діяльність філій цього товариства мала чималий вплив на розвиток соціокультурної сфери. Головним завданням було пробудження національної самосвідомості,

що здійснювалось через культурно-освітні ініціативи, зокрема, шляхом відкриття різних інституцій – шкіл, друкарень, книгарень, народних театрів. «“Просвіта” поширила діяльність на всі українські землі (найпотужніші мережі – у Галичині, на Буковині, Поділлі, Київщині, Волині, у Закарпатській Україні). Створена організаційна структура (філії–читальні) в західноукраїнських землях підпорядковувалася Львівському товариству “Просвіта”. У підросійській Україні “Просвіти”, утворені 1905–1907 в губернських містах, координували роботу осередків, що з 1917 діяли за власними статутами» [114].

Завдяки роботі регіональних організацій «Просвіти», закладаються умови для утворення та сценічної діяльності аматорських колективів, переважна більшість з яких були хоровими. Треба відмітити неперервність і глибоку вкоріненість української культури у традиції хорового виконавства, що, порівняно з інструментальним виконавством, не настільки потребувало професіоналізації і було доволі поширеним явищем. Разом з тим, збереглися відомості про окремі виступи музикантів-солістів та невеликих колективів, які використовували народні інструменти. Зокрема, існують згадки про виступи не лише хорів, але й бандуристів під час проведення концертів-мітингів 1917 року. Згодом, у 1918 році в українському культурно-мистецькому просторі виникає перша капела бандуристів, учасниками якої стали «робітники заводу “Арсенал”, газового заводу та залізниці» [193, с. 431].

Ми вважаємо, що організаційно-освітні процеси в галузі професійного народно-інструментального виконавства помітно активізувались після закінчення Першої світової війни та приєднання території України до СРСР. У період з 1918 по 1922 роки продовжували функціонувати громадські організації з розвитку культури, що виникли у дореволюційний період. Також були створені нові громадські структури («РАБИС», «Пролеткульт» тощо). Серед головних завдань подібних товариств – популяризація мистецтва та стимулювання творчої активності широких верств населення

СРСР, що насамперед, спрямовувались на втілення постреволюційної ідеї – «нести мистецтво в маси», що відповідало тодійшій ідеології.

Вельми важливим є те, що попри значну нестабільність життя тогочасного суспільства, зумовлену політичними подіями, спостерігалися і деякі позитивні зрушення на шляху до відродження української культури. Дослідники вказують на визначну роль саме політичного чинника, який спрямовував вектор розвитку усіх інших сфер, зокрема і культурно-мистецької. «Концертно-театральне життя України у пореволюційні роки – це галузь культурного будівництва, що віддзеркалювала реальний стан музичної культури суспільства, окремі етапи якої зумовлювались як історичними обставинами часу, особливостями політики різних урядів, так і специфічними завданнями національного й культурного спрямування» [193, с. 428].

Так, період 1917–1920-х років супроводжувався спробами відстоювання української державності, які не мали стійкої результативності. Однак відмітимо деякий поступальний рух у напрямку «просування» української мови у навчальних закладах. «Згідно з наказом міністра народної освіти О.А. Мануйлова українська мова запроваджувалась у початкових школах усіх губерній і областей, де живуть українці; українську літературу, історію і географію рекомендовано для учительських семінарій та інститутів, а кафедри української мови, письменства і права – для вищих шкіл» [168, с. 484]. Також, в цей період виникають нові культурні установи, інституції, навчальні заклади, діяльність яких спрямовується на розвиток освіти і мистецтва, вкоріненої у національний контекст з акцентом на народній творчості. Різні верстви населення починають брати активну участь у роботі організацій, товариств, клубів, комітетів.

Як приклад інтенсивного розвитку і демократизації освіти (в тому числі й музичної) наведемо діяльність відомого українського композитора, педагога і громадського діяча К. Стеценка, який розробив «Програму навчання співу для Єдиної трудової школи», «Початковий курс нотного

співу», «Методику шкільного співу» та ін. Загалом, його робота у музичному відділі Міністерства Освіти УНР була направлена на зміну освітньої системи в музичній галузі. «Стеценко обстоював ідею удержавлення музичних шкіл і консерваторій, а також перенесення центру ваги музичної освіти зі спеціальних шкіл на загальноосвітні середні... Отже йшлося про надання музичній освіті не лише масового і доступного характеру, а й професіонального» [168, с. 486].

Запропоновані К. Стеценком зміни мали, безперечно, важливе значення. На його думку, музична підготовка повинна була стати доступною для широкого загалу. Виховання фахівців мало здійснюватись на рівні консерваторій та музичних факультетів університетів, які б слугували потужною базою для підготовки висококваліфікованих кадрів – музикантів, педагогів. Серед іншого, К. Стеценко пропонував сформувати систему музичної освіти, яка б включала три рівні, де перший був би представлений музичними школами, другий – консерваторіями та музичними факультетами вищих навчальних закладів, а третій – Академією мистецтв. Фактично, ця система існує у наш час, проте заклади другого рівня представлені музичними училищами, коледжами чи музичними інститутами.

Разом з тим, треба відмітити, що лєвова частка проєктів, запропонованих К. Стеценком, не отримали практичного втілення в 20-ті роки ХХ століття, однак, вони стимулювали певні позитивні зрушення. Приміром, були впроваджені різні курси, пов'язані з опануванням музичної грамоти, хорового співу. Однією з ідей, яка, на жаль, не була реалізована, став проєкт відродження кобзарства, що мало супроводжуватись відкриттям шкіл у різних містах України (зокрема у Харкові, Полтаві). Цей інтерес до народно-інструментальної творчості, народних пісень (що, безсумнівно, має важливу виховну роль у становленні національної свідомості і культури), став міцним фундаментом для майбутнього розвитку професійного народно-інструментального виконавства.



Окремо зазначимо також і про деяку реорганізацію, що відбулася в галузі музичної освіти і була пов'язана з одержавленням консерваторій. Зі зміною формального статусу було започатковано Народні консерваторії та Робітничі консерваторії, які відкрилися у Києві та Харкові. У цих закладах організовувалися курси, які включали чимало дисциплін, спрямованих на опанування хорового співу. Відтак, специфічною особливістю системи музичної освіти і виховання того часу, стало залучення слухачів без відриву від виробничої діяльності. Зокрема, «передбачались такі заходи: залучення трудящих до музики, підготовка педагогів, лекторів, інспекторів, музичних майстрів, виконавців для оркестрів та ансамблів, науковців» [168, с. 488].

Тож, разом з ідеологією «в маси», на тлі широкого розповсюдження базової музичної освіти, була привнесена й така творча активність як мистецька самодіяльність. В селах і містах України почали з'являтися численні хорові ансамблі та колективи народних інструментів з професійними керівниками на чолі. Втілюваний курс українізації у вітчизняній культурній політиці обумовив появу «неабиякої зацікавленості національним народним мистецтвом і зокрема народними музичними інструментами – кобзою і бандурою» [172, с. 92]. Це своєрідне масове музичне «відродження» всебічно підтримувалось вищевказаними новоствореними структурами.

Крім того, зміни торкнулись не лише питання впровадження первинної музичної освіти, організації народних консерваторій, але й реформування тих, що існували до цього часу – у Харкові, Одесі та Києві. Насамперед, було розширено освітньо-професійний вектор навчання, адже відтепер підготовка стосувалась не лише виконавців, диригентів чи композиторів, але й інших фахівців. Було запроваджено систему освіти в консерваторії на кілька рівнів – школа, технікум та інститут (причому останні два мали різні факультети). На першому рівні слухачам надавалися базові музичні знання, які не передбачали поглибленої підготовки (викладання ритміки, практика слухання і розуміння музики тощо). Натомість, на другому рівні навчалися

професійні виконавці – солісти (вокалісти, інструменталісти), концертмейстери, оркестрові музиканти. Тут викладались спеціальні дисципліни, що надавали фахові знання майбутнім виконавцям. Як і в сучасних музичних школах, навчання на різних спеціальностях мало неоднакову тривалість і коливалось від трьох до чотирьох років. На третьому рівні – інститутському, формувались фахівці найвищого гатунку з чіткою орієнтацією за напрямками музичної діяльності, адже на педагогічному факультеті готували музичних працівників, на виконавському – артистів-віртуозів, а на науковому – лекторів, науковців, тобто, фактично мистецтвознавців.

В наступні роки спостерігалось певне «змагання» між Києвом та Харковом у питанні розвитку народно-інструментального мистецтва і відповідної освітньої бази. Так, у 1921 році відбувається відкриття в харківській музичній школі класів гри на народних інструментах. Особливу увагу варто звернути на те, що в цій школі можна було навчатися грі на домі. Як відмічає Т. Сідлецька: «у 1921 р. в Харкові у музичній професійній школі було відкрито клас народних інструментів (домра, кобза, мандоліна, балалайка, бандура, цимбали). Випускники цього навчального закладу отримували кваліфікації оркестранта, соліста, інструктора народних інструментів» [172, с. 17]. Тож, виникнення класу народних інструментів у Харкові стає першим кроком на шляху до професіоналізації освіти в цій галузі, яка пізніше набула свого розвитку в лоні київської школи.

Досліджуючи історичний шлях реорганізації системи музичної освіти, маємо вказати на об'єднання Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка з Київською консерваторією в 1928 році (причому з 1925–го року консерваторія функціонувала як Музичний технікум). Саме у Київському музичному технікумі в 1924–1925 роки відкрили перші класи, де навчали грі на народних інструментах. Безсумнівно, це стало поворотним моментом, адже наявність професійної освіти, як вже було продемонстровано вище, є надзвичайно важливим чинником на шляху розвитку музичного

мистецтва. У цьому ж році відкривають кафедру народних інструментів у Харківському музично-драматичному інституті, яку очолив В. Комаренко. Вже у червні 1929 року оголошується набір на відділ народних інструментів (а саме, у класи домри, балалайки, бандури, гармоніки, гітари) в Харківській робочій консерваторії. Через п'ять років у Харкові відкривається ще одна Робоча консерваторія (при Будинку культури Харківського канатного заводу), до якої на відділ народних інструментів вступили 45 студентів. Відзначимо, що в музичних професійних школах з 1933 року було узгоджено і затверджено навчальний план, до якого увійшло і навчання гри на домрі. «Випускникам інструментального відділення привласнювалася кваліфікація “оркестрант, соліст і інструктор оркестру народних інструментів” (бандура, домра, балалайка)» [90, с. 36].

У 1934 році Музично-драматичний інститут у Києві відокремлюють і він перетворюється на театральний інститут, а консерваторія стає фактично єдиним і головним музичним вищим навчальним закладом столиці. Від 1917 до 1934 року спостерігаємо значні трансформації в структурі цього вишу. За часів Російської імперії консерваторія була, скоріше, елітарною інституцією, де навчались, переважно, представники вищих верств населення, а стипендії для талановитої молоді були поодиноким явищем. Натомість, у 30-х роках ХХ століття консерваторія стає більш демократичним закладом, адже тут отримали змогу навчатися представники усіх прошарків суспільства. Разом з тим, формування нової системи з чималою кількістю різних музично-теоретичних, практичних та соціально-гуманітарних дисциплін значно поглибило освітній рівень студентів та випускників. Власне, саме в 1937 році в Київській консерваторії здійснюється перший випуск відділу народних інструментів, що можна вважати свідченням інституалізації цього напрямку музичної підготовки і виду інструментального мистецтва в українському культурно-освітньому просторі.

В Харкові становлення народно-інструментального мистецтва відбувалось за схожим «сценарієм», тобто здійснювалась неодноразова

реорганізація існуючих закладів (музичне училище стало в 1917 році консерваторією, а в 1923 році консерваторія стала Музично-драматичним інститутом). Окрім цього, в 1920-х роках в Харкові було відкрито декілька музичних професійних шкіл. «У цей період починають відкриватися перші класи гри на народних інструментах (у Харкові в 1921 році подібний клас засновується в музпрофшколі). Причому здійснювалась підготовка універсальних кадрів, коли випускники інститутів повинні були вести системну діяльність у подальшому житті» [110, с. 89–90]. Важливо відзначити, що в 1924–1925 роках в цих школах завершили своє навчання 27 народників. В 1927 році відкривається кобзарський клас при Харківському муздрамінституті, який очолює Г. Хоткевич. Тобто, наприкінці першої чверті ХХ століття у Харкові вже були представники народно-інструментального виконавського мистецтва, які могли претендувати не на аматорський, а на професійний рівень своєї майстерності. Станом на 1936 рік відбувається відокремлення старших курсів Харківського музично-драматичного інституту, які перетворюються на консерваторію, а молодші курси стають музичним училищем. До 1945 року вони існували як єдина організація, а згодом відбулось їх остаточне відокремлення, в тому числі й територіальне.

Відповідно, як відмічає С. Костогриз, до середини 30-х років ХХ століття реорганізація системи музичної освіти в Україні була завершена. «Класи народних інструментів функціонують в музичних училищах Харкова (1924), Одеси (1933), Києва (1935), в 13 музичних технікумах, а також в дитячих і вечірніх музичних школах – у всіх освітніх ланках обласних центрів України. Відзначимо, що в цій системі було сформовано початковий етап, який став основою подальшого вдосконалення оркестрово-ансамблевого виконавства (однорідних і змішаних складів)» [90, с. 40]. Разом з тим зауважимо, що окрім початкової освіти чималу роль відіграло відкриття Робітничих чи Народних консерваторій, що були від самого початку орієнтовані на задоволення потреб робітників у музичній освіті. Навчання тут (як і у вечірніх музичних школах, що відкриваються у цей

період) відбувалось у неробочий вечірній час. Подібна практика зумовлювала й вибір інструментів, адже зацікавлення в опануванні саме народних інструментів у таких освітніх інституціях була розповсюдженою. Поступово починає набирати обертів й практика сценічних виступів різних колективів, утворених з робітників певних установ, що отримали навички народно-інструментального виконавства у Робітничих консерваторіях.

В 1930–1940 роках в умовах так званої «сталінської моделі культури» розпочався досить складний період, який характеризувався жорсткою адміністративно-командною системою, посиленням ідеологічного й партійного тиску та цензурою. Політику українізації було згорнуто, але стимулювання соціально-культурної активності населення в Україні все ж продовжувалось, насамперед, шляхом залучення громадян до колективів художньої самодіяльності. На наше переконання, лише таким чином міг відбуватися розвиток народно-інструментального професійного мистецтва в ті часи. Музичні конкурси, огляди самодіяльності, олімпіади творчої молоді набули масового характеру. Номери музичної самодіяльності, театральні, хореографічні постановки відбувалися у супроводі традиційних музичних інструментів, що надавало концертам національного колориту. Хори також нерідко виступали під акомпанемент баяну або бандури.

Розвиток народно-інструментального виконавства був нерозривно пов'язаний із формуванням відповідного професійного рівня керівників, які могли не лише організувати діяльність колективу, а й виконувати функцію диригентів-постановників. Подібні спеціалісти готувались на диригентських відділеннях закладів мистецького спрямування. «Для керівництва художніми колективами були потрібні фахівці, які володіли б народними і духовими інструментами, мали б навички роботи з хором. Проте на підготовку музикантів для кожного профілю не вистачало коштів. Тому в 1928 р. у Київському музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка відкрили спеціальне відділення, яке мало готувати диригентів широкого профілю –

керівників духових та народних оркестрів і хору... Тут вели систематичне навчання на різних народних інструментах» [44, с. 12].

Нерідко ініціативи, що виникали в лоні певних інституцій, приміром, самодіяльні проекти, набували нового статусу, отримавши професійне визнання і нові творчі можливості. В цьому вбачаємо нерозривність і взаємообумовленість зв'язків між виконавською діяльністю та освітнім процесом. Так, формування народно-інструментального виконавства стимулювало виникнення відповідних відділень в закладах музичної освіти. «Разом із появою оркестрів виникає потреба у формуванні професійної освіти... Осередками... стають Миколаївське музичне училище, де з 1927 року був відділ народних інструментів, Одеська робітничка консерваторія (відділ народних інструментів відкритий у 1932 році), Одеське музичне училище (1945 рік – поява відділу народних інструментів)» [110, с. 91]. Як бачимо, регіональні культурно-мистецькі і освітні осередки Півдня України займали одне з провідних місць у розвитку народно-інструментального мистецтва.

Зокрема у Одесі, де у дореволюційний час вже функціонував Одеський інститут і музичний технікум (заснований у 1884 році), складаються досить сприятливі умови для розвитку окресленої галузі виконавства. В 1926 році інститут було реорганізовано в Музично-драматичний інститут, а в 1934 році – у консерваторію. Ще один музичний технікум було відкрито в Одесі в 1923 році, в Херсоні – в 1921, Сімферополі – 1925-му роках. Крім того, в Одесі відбувається становлення організацій, які спеціалізувалися на розвитку саме народно-інструментального мистецтва. Йдеться про Товариство друзів народної музики (утворено у 1924 році), одним із завдань якого була популяризація гри на народних інструментах. Відтак, діяльність цього товариства (за посередництвом Губполітосвіти) мала чимало позитивних наслідків, адже «воно ставило своїм завданням підвищення культурного рівня робітників і селян передусім через проведення концертів народних інструментів, організацію загальнодоступних музичних курсів по вивченню

гри на бандурі, гітарі, балалайці, мандоліні, а також ознайомлення зі історією й елементарною теорією музики. Вже протягом першого року існування було підготовлено близько 50 чоловік, придатних до роботи в музичних гуртках клубів» [168, с. 501]. У такий спосіб, власне, і відбувалося поступове формування сучасного оркестру народних інструментів, як колективу, що складається з різних груп. Безсумнівно, важливу роль у цьому процесі відігравали не лише ідеологічні чинники, але й тенденції інтенсивного вдосконалення інструментів шляхом урізноманітнення їх видових модифікацій, які дозволили стати подібному оркестру більш універсальним.

Відмітимо, що формування відділів, де готували виконавців на народних інструментах, відбувалось завдяки наявним кадрам, зокрема, й тим музикантам, які тяжіли до педагогічної діяльності, прагнули набуття професійно-освітнього рівня та вдосконалення своєї майстерності. Приміром, йдеться про Оркестр робочих металістів м. Миколаєва. Його виникнення зумовлене рядом факторів, в тому числі мистецькими, соціокультурними. Так, наприкінці ХІХ століття у місті Миколаїв, де була відкрита філія «Просвіти» (очолювана видатним істориком, музикантом і громадським діячем Миколаєм Аркасом), було досить розвинене музичне життя. Існувала низка музичних шкіл та гуртків, причому розвиток музичного мистецтва стимулювався постійними контактами з провідними митцями того часу. «Місто відвідували славетні музиканти – композитори та виконавці: А. Аренський, Л. Ауер, Ф. Ліст, А. Рубінштейн, Л. Собінов, декілька разів приїздили М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, О. Скрябін, Ф. Шаляпін та інші – такі обставини вплинули на активну рефлексію у суспільстві та утворення нових форм діяльності у сфері музичної культури та мистецтва» [196, с. 223].

Саме з М. Аркасом спілкувався Григорій Манілов, який з 1903 року займався активною культурно-громадською та педагогічною діяльністю у місті Миколаїв. Спочатку він керував декількома оркестрами (струнними та духовими, що існували у Миколаївських навчальних закладах), а згодом став

членом «Просвіти». Його робота у період 1917–1923 років була пов’язана з керівництвом симфонічним оркестром Миколаївської філармонії. Окрім цього, він опікувався і кількома самодіяльними колективами, зокрема, «очолював самодіяльні хор та оркестр у клубах міліції та Залізничному, духовий оркестр Сиваської дивізії, пізніше – хор та оркестр Миколаївської залізничної школи» [196, с. 222]. Після того як у 1925 році Г. Манілов починає керувати самодіяльним оркестром народних інструментів (який став першим не лише у місті Миколаєві, а й у Причорномор’ї) було досягнуто якісно інший рівень. У дослідженні В. Шеремет вказується, що спочатку це був струнний оркестр, утворений на базі гуртка Ф. Бокова у 1922 році, який очолював В. Погодаєв. До нього поступово почали приєднуватись інші інструменталісти, проте ані якість виконання, ані знання музичного матеріалу (адже вивчали твори переважно на слух) не були високими. Згодом, коли у Миколаєві відкривається центральний міський клуб ім. Я. Свердлова, оркестр народних інструментів потрапляє у його відомство. З приходом до керівництва Г. Манілова рівень оркестру починає поступово підвищуватись, його яскраві виступи привертають увагу партійного керівництва. В результаті, в 1932 році рішенням уряду УРСР (за рекомендацією Президії ВЦРПС) весь Миколаївський оркестр було направлено на навчання до Одеської консерваторії. Відтак, у Одеській консерваторії було створено спеціальну програму, розраховану на індивідуальне та колективне музикування. Її рівень був подібним до програм музичних училищ, що було доречним для тих учасників оркестру, які ще не здобули музичної освіти. Водночас, ті члени колективу, що вже мали певний рівень освіти, могли підвищити свою кваліфікацію, отримавши поглиблену фахову підготовку.

Отже, в 30-ті роки ХХ століття відбувається формування закладів середньої спеціальної музичної освіти у багатьох містах України та відкриття відділень народних інструментів у вже існуючих.



В Дніпропетровському музичному училищі (засноване в 1898 році, спочатку як музичні класи при Катеринославському відділенні ІРМТ, в 1919 році трансформоване у консерваторію, в 1923 році – у музичний технікум на правах вищого навчального закладу, в 1937 році – знову отримало статус музичного училища) відділ народних інструментів було відкрито у 1927 році Геннадієм Фроловим. Він був універсальним та віртуозним виконавцем на всіх народних інструментах, що відповідно, і викладались на відділі (домра, балалайка, баян, бандура та гітара). Зазначимо, що на сучасному етапі до цього переліку додалися й такі інструменти, як цимбали та акордеон.

Херсонське музичне училище було засноване як музичні класи у 1905 році та перетворено на училище в 1908 році. Проте лише в 30-х роках ХХ століття тут виникають класи народних інструментів та народний оркестр, яким керував директор училища О. Самцов. В Полтавському музичному училищі саме з 1930-го року розпочинається освоєння народних інструментів на відділі хорового диригування, причому вивчають спочатку баян (як додатковий предмет), а вже у наступному році, після відкриття відділу народних інструментів, опановують мандоліну (згодом замість мандоліни – домру) та бандуру. О. Білько наводить хронологію відкриття класів народних інструментів у Полтавському училищі: «1931 р. – клас бандури (Фісун М. А.), клас мандоліни, з 1932 р. клас домри (Кривенко В. І.); 1945 р. – клас баяна (Кузнецов І. В.); 1970 р. – балалайки (Жорновий М. І.), клас акордеона; 1985 р. – клас гітари (Подворний Л. В.); 1995 р. – клас сопілки (Жорновий М. І.)» [13, с. 394]. Відмітимо деяку нетиповість подібної динаміки включення інструментів, адже у більшості музичних закладів радянського часу першість надавалася баяну. Натомість у Полтаві (подібно до Харкова) пріоритетною була бандура. Надалі, у другій половині ХХ століття в училищі починає діяти оркестр народних інструментів та ансамбль бандуристів.

Звертаючись до історії Донецького музичного училища, яке відкрили у 1935 році, зазначимо, що тут відразу був сформований відділ народних

інструментів. В Чернівцях відділ народних інструментів організовують у 1940 році. Дрогобицьке музичне училище було засновано у 1945 році, в той час як відділ народних інструментів виникає через два роки (спочатку там був клас баяну, згодом з'являється клас акордеона, вже у 70-х роках – класи бандури та кобзи). Щодо Житомирського музичного училища, яке було засноване в 1905 році, хоча й існують деякі відомості про гру на народних інструментах в 1930-х роках, однак поява комплексної системи народно-інструментального виконавства датується вже післявоєнним періодом, а саме 1945 роком (було розпочато підготовку фахівців-баяністів, через рік – домристів, потім гітаристів). Пізніше, у 1980-х роках відбулося відмежування відділу струнно-щипкових народних інструментів, де викладали майстерність гри на бандурі, балалайці та інших інструментах. Також при училищі функціонував оркестр народних інструментів.

У 1945 році клас народних інструментів відкривають у Івано-Франківському музичному училищі. Тут директор училища Г. Прокопович викладав майстерність гри на баяні, акордеоні, домрі, балалайці, гітарі, цимбалах, а також став засновником та керівником оркестру народних інструментів. У цьому ж році виникає відділ народних інструментів у Луганську. В 1946 році в Ужгороді відкривають музичне училище ім. Д. Є.Задора, через два роки – відділ народних інструментів. В 1953 році починає діяти оркестр народних інструментів, який очолює провідний фольклорист і виконавець на гітарі та домрі В. Гошовський.

В 1946 році, після того як були вже сформовані відділи народних інструментів у Києві, Харкові та Одесі, з'являються класи народних інструментів і у Львівській консерваторії. Певним підготовчим етапом стає відкриття подібних класів у музичному училищі за рік до цього (у 1945 році) та у дитячих музичних школах, що працюють за програмами, апробованими у інших містах. Так, увага надається підготовці виконавців на баяні, акордеоні та домрі. Інтерес до цих інструментів зумовлений не лише тим, що навчання на них підтримувалось політикою радянського уряду, а й тими

соціокультурними реаліями, що характерні були для 20–30-х років ХХ століття. В цей період в європейському просторі популяризується акордеон, який використовується у джазовій та естрадній музиці. Так само значного розповсюдження набуває виконавство на мандоліні. Відтак, вибір інструментів, які вже позиціонувались як складова побутового музикування у західноукраїнських землях, стало логічним розвитком означених тенденцій.

На чолі класів народних інструментів у Львівській консерваторії став Георгій Казаков, який за фахом був домрист. Незважаючи на власне професійне амплуа він навчав гри на домрі, баяні, акордеоні, а через певний час – на гітарі, балалайці та цимбалах. Як учень М. Геліса (що у подібний спосіб виховав чимало виконавців на різних народних інструментах у Київській консерваторії) він зміг сформувати базу для подальшого професійного зростання молоді. Програма навчання у класах народних інструментів Львівської консерваторії була укладена за аналогією до програми Київської консерваторії. Викладався фах, причому навчання відбувалось на таких інструментах, як баян, домра, балалайка та бандура. Як і в столичній консерваторії майбутні спеціалісти з народно-інструментального виконавства опановували мистецтво диригування, читання партитур, інструментування. Завдяки такій ґрунтовній освіті випускники Львівської консерваторії нерідко ставали диригентами та очолювали оркестри народних інструментів. До того ж, відділ народних інструментів був частиною оркестрової кафедри, відповідно, і рівень фахової підготовки вирізнявся якістю та універсальністю.

Внаслідок значної популярності класів баяну та домри вже через чотири роки після початку роботи, виникає потреба у поповненні викладачів з фаху. Саме тому, на запрошення Львівської консерваторії сюди прибувають вихованці Київської – М. Оберюхтін (баян), В. Запорожець (баян) та Є. Новак (домра). В 1954 році було відкрито клас бандури, яка була не надто розповсюджена на Галичині, однак активно набувала популярності завдяки діяльності Гната Хоткевича. Цьому передувало заснування класів гри на

бандурі у дитячій студії Львівського палацу піонерів, які організував у 1939 році Ю. Сінгалевич. У післявоєнний час створюється ансамбль бандуристів. У 1989 році у Львівській консерваторії було утворено кафедру українських народних інструментів, яку очолив Василь Герасименко, а вже через сім років відбулося об'єднання кафедр «українських народних інструментів» та «народних інструментів», де завідувачкою стає Людмила Посікіра. Так само у 1989 році було засновано клас сопілки (сопранової, альтової, тенорової) та грілки, що стало важливою ознакою професіоналізації народно-інструментального виконавства на цих інструментах. Окремо зазначимо, що натеper у Львівській консерваторії викладається гра на бандурі, баяні (акордеоні), гітарі, домрі, сопілці, цимбалах.

Отже, в другій половині ХХ століття відділи народних інструментів відкриваються в музичних училищах та училищах культури по всій Україні. Окрім вже згаданих закладів, як-от Київське, Харківське, Одеське, Львівське музичні училища, подібні відділи існували у Артемівську (нині місто Бахмут), Дніпрі, Житомирі, Донецьку, Луганську, Кривому Розі, Полтаві, Чернігові, Вінниці, Сумах, Чернівцях, Кіровограді (тепер Кропивницький), а також у Волинському та Дніпродзержинських освітніх закладах. У Артемівському музичному училищі відділ народних інструментів було відкрито в 1939 році, проте класи почали з'являтися пізніше – клас баяна (1945 рік), домри (1953 рік), балалайки (1957 рік), акордеона (1958 рік), бандури (1994 рік), гітари (1995 рік). Таке поступове розширення підготовки професійних виконавців на народних інструментах було обумовлене значним інтересом до відповідної галузі, прагненням задовольнити зростаючий попит і зацікавленість саме у цьому виді музикування. Через вісім років після відкриття першого класу (баяна) було засновано оркестр народних інструментів у стінах цього навчального закладу.

В 1954 році виникає відділ народних інструментів у Сімферопольському музичному училищі ім. П. І. Чайковського, де відразу створюють оркестр народних інструментів. В музичному училищі

Рівненського державного гуманітарного університету відділ народних інструментів з'явився у 1955 році. Через два роки там відкривають клас бандури, що пов'язано з ідеєю відродження кобзарського мистецтва. Вагоме значення мало утворення оркестру українських народних інструментів «Древляни» провідним фахівцем у сфері народно-інструментального мистецтва Я. Зуляком. Митець не лише сприяв включенню українських народних інструментів до складу оркестрів, але й прагнув реактуалізувати старовинні зразки (детальніше про це у наступних підрозділах), тож, його внесок є непересічним. Він «відкриває клас цимбал і сопілки, викладачами яких нині працюють С. Ткач та І. Федоров. Як керівник Я. Зуляк проводить роботу з узагальнення традицій українського народного музичного фольклору Полісся, відроджує українські народні музичні інструменти. «Древляни» вже з перших виступів проявили себе цікавим і самобутнім колективом, у виконанні якого звучить багато оригінальної музики: фольклорні композиції, українська музична класика» [5, с. 405].

Вінницьке училище культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича було відкрито в 1958 році разом з відділом народних інструментів. Навчання здійснювалось у класах домри, баяна, акордеона, балалайки, бандури. Одночасно тут засновується й оркестр народних інструментів. У цьому ж році розпочинається набір студентів на відділ народних інструментів у Запорізькому музичному училищі ім. П. Майбороди, де так само існував оркестр народних інструментів (хоча маємо відомості, що у довоєнний період, у 1930-х рр. у тодішньому Запорізькому музичному технікумі вже було представлено виконавство на народних інструментах та функціонував балалайково-домровий оркестр). До того ж, у 1958 році відкривається відділ народних інструментів у новоствореному Тернопільському музичному училищі імені С. А. Крушельницької, який очолив його директор. Тут були класи баяну, домри і бандури, а також організовано кілька колективів – оркестр народних інструментів, оркестр баяністів та ансамбль бандуристів.

Згодом відділ народних інструментів відкривають в Луцькому державному музичному училищі (1959 рік), де відразу ж наявні класи домри, баяна, бандури, через рік додається клас цимбал, а в 1970-му – гітари. В 1997 році відбувається об'єднання музичного училища та Луцького училища культури, які утворили Волинське державне училище культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського. Невдовзі після реорганізації тут було утворено оркестр народних інструментів. У цьому ж році з'являється відділ народних інструментів у Хмельницькому, в 1960-му році в Сумах, в 1961-му – в Чернігові та Черкасах, в 1963-му – в Умані.

У Дзержинському музичному училищі відділ народних інструментів було засновано у 1965 році, де викладали баян, домру, гітару, також функціонував оркестр народних інструментів. В 1966 році виникає відділ народних інструментів у Северодонецькому музичному училищі. Через рік (у 1967 році) – утворено Дніпродзержинське державне музичне училище, де на відділі народних інструментів були класи баяну, домри, акордеона, балалайки та організовано студентський оркестр.

Маємо зазначити, що у 1968 році складається потужна кафедра народних інструментів у Донецьку (на той час – Донецький музично-педагогічний інститут). В 1988 році цьому закладу було присвоєно ім'я С. С. Прокоф'єва. Кафедра народних інструментів здійснювала підготовку музикантів-фахівців, що грали на акордеоні та різних струнно-щипкових інструментах (домрі, гітарі, балалайці, бандурі), викладалося також диригування. До 1992 року кафедру народних інструментів очолювали В. Дикусаров, М. Кушнір, В. Івко, В. Воєводін. Натомість, у 1992 році її було розподілено на кілька структурних підрозділів, що засвідчило необхідність переходу до вузькоспеціалізованих освітніх програм. Так, новоутворену кафедру акордеона очолив О. Шевченко, кафедру струнно-щипкових інструментів – В. Івко, кафедру оркестрового диригування – В. Воєводін. У 1991 році на базі інституту створюють Донецьку державну музичну

академію, що стала продовжувачем традицій народно-інструментального виконавського мистецтва незалежної України.

Продовжуючи історичний огляд освітніх традицій в народно-інструментальній галузі музичного мистецтва, відмітимо, що фахове навчання народників у 1960 році почали здійснювати також у Ворошиловградському педагогічному інституті (згодом Луганському національному педагогічному університеті імені Т. Шевченка). Там викладали гру на баяні, балалайці, гітарі, пізніше – домрі. В Київському державному педагогічному університеті імені О. М. Горького (нині Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова) було започатковано класи народних інструментів у 1962 році, а вже у 1968-му – виникає окрема кафедра.

У цьому ж році утворено Київський державний інститут культури (на базі Київського філіалу бібліотечного факультету Харківського державного інституту культури). На час формування інституту в його структурі не було окремого відділу, однак в рамках кафедри хорового диригування існувала секція баяну. Вже за два роки тут виникає кафедра народних інструментів (1970 р.), де студенти опановували й майстерність домрового виконавства. Згодом було введено також навчання на бандурі, гітарі, цимбалах, сопілці. Разом з тим, у цьому навчальному закладі з'являється кілька колективів – оркестр народних інструментів, український ансамбль народних інструментів та курсові оркестри народних інструментів (на заочній формі навчання).

Так, П. Андрійчук наводить наступні відомості щодо оркестрової діяльності: «оркестр народних інструментів (домрово-балалаєчного типу) вів Д. Казачков. Інструменти були придбані у Москві в експериментальних майстернях Великого театру. У 1972 р., попервах для акомпанементу народному хорові, на базі струнно-смичкової групи було створено український ансамбль народних інструментів (керівник О.Ю. Омельченко)» [4, с. 427]. Невдовзі Ансамбль українських народних інструментів перетворився на оркестр – самостійний колектив, що не був пов'язаний з

акомпануванням хору (причому інструменти для нього вже вироблялись на Мельниці-Подільській фабриці).

Виконавське опанування народних музичних інструментів було впроваджено також у Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені І. Франка, де спочатку навчали грі на баяні та домрі, а згодом – на балалайці, сопілці, цимбалах. В 1970-х роках було введено клас бандури. Крім того, у цьому освітньому закладі існували такі колективи, як: оркестр народних інструментів «Ліра», ансамбль баяністів «Гармоніка», ансамбль бандуристок, ансамбль українських народних інструментів «Пролісок» та ін. В 1982 році було відкрито секцію оркестрових інструментів у Криворізькому педагогічному університеті, де навчали грі на баяні, акордеоні, бандурі, гітарі, домрі, балалайці, а також на інших народних інструментах.

До цього маємо додати, що вищезгадані навчальні заклади, в яких сформувалися, продовжують існувати і виникати відділи народних інструментів, не охоплюють увесь спектр закладів освіти, де здійснюється навчання за відповідним фахом. Однак, цей аналітичний огляд демонструє становлення і побутування стійких традицій народно-інструментального виконавського мистецтва у вітчизняному культурному просторі ХХ століття. На сучасному етапі межі ХХ–ХХІ століття підготовка за фаховим спрямуванням «народно-інструментальне виконавство» здійснюється у більшості інститутів мистецтв, університетів культури і музичних академій, що є ознакою остаточного набуття академічного статусу та професіоналізації у цій галузі, а також свідченням значного інтересу до окресленого виду музикування.

На нашу думку, завдячуючи впровадженню ґрунтовної тривірневої системи професійної музичної освіти, виконавство на народних інструментах зайняло рівноцінне місце в культурно-мистецькому житті, поряд з іншими видами музичної творчості академічної спрямованості. Адже саме тривірневість освіти (музична школа, музичне училище, консерваторія)



забезпечує високий професійний виконавський рівень володіння будь-яким музичним інструментом (і народні інструменти тут не стали виключенням). В ХХ столітті в українському освітньому просторі було утворено п'ять музично-професійних осередків, які стали провідними базами для формування народно-інструментального виконавства, а саме: «у Львівській, Одеській, Київській, Донецькій консерваторіях (нині – музичні академії) та в Харківському інституті мистецтв (нині – університет)» [10, с. 42].

Значна увага, приділена в цьому підрозділі дисертації висвітленню діяльності тих освітніх закладів, де здійснювалась підготовка фахівців народно-інструментального виконавства, дозволила виокремити кілька суттєвих факторів, що супроводжували процеси становлення мистецьких традицій в означеній галузі.

Було спостережено, що розвиток мистецької практики напряму пов'язаний з низкою взаємозалежних чинників, що обумовлюють формування певних тенденцій. Зокрема, вбачаємо нерозривний зв'язок між існуванням закладів музичної освіти та виникненням виконавських колективів – оркестрів та ансамблів. Відтак, цілком погоджуємося із думкою, що «культурно-освітні чинники визначають рівень розвитку виконавства залежно від наявності закладів освіти, музично-громадського життя, функціонування структур, пов'язаних із соціальною затребуваністю музичним мистецтвом – театрів, філармоній, конкурсів та концертів» [154, с.41].

Згідно результатів проведеного аналізу резюмуємо, що академічне народно-інструментальне мистецтво сформувалось не лише завдяки появі професійного виконавства, але й таких супроводжуючих факторів, як удосконалення, реконструкція, модифікація інструментарію та створення композицій для ансамблів та оркестрів народних інструментів. Відмітимо також, що у цьому процесі вагому роль відіграла патріотична налаштованість у суспільстві – «саме на гребені національно-патріотичного підйому і в руслі новаторських музичних пошуків розпочався інтенсивний процес академізації

виконавства на народних інструментах, який охопив майже все ХХ ст. Його суть полягала в удосконаленні та реконструкції традиційних народних інструментів (хроматизація гармошки, бандури, цимбалів, сопілки), в орієнтації виконавців на викристалізовані форми й стилістику європейської професійної музики, у розвитку композиторської творчості та створенні навчального й концертного репертуару для ансамблів різного інструментального складу» [102, с. 294].

У цьому зв'язку маємо констатувати, що на етапі становлення професійного народно-інструментального мистецтва домрове виконавство як одна з його складових, здебільшого, розвивалось у межах фольклорного типу музикування. Безсумнівно, важливе значення мало й оркестрово-ансамблеве виконавство, яке набувало поширення. Його розвиток, що віддзеркалив поступальний рух професіоналізації всієї народно-інструментальної галузі буде детально розглянуто у наступному підрозділі.

### **1.3. Народні інструменти у складі інструментальних колективів**

Народно-інструментальне мистецтво потребує дослідження культурно-мистецької специфіки свого функціонування у процесах взаємодії системних компонентів. «Творчі, виконавські, науково-методичні та педагогічні напрацювання у цьому жанрі відбивають глибокий зміст та неповторність національного характеру; вони є активними засобами творчого взаємospілкування з музичним світом, бо сама природа музичного інструментарію, покликаного відображати загальнолюдські почуття, не обмежена національними кордонами, а має інтернаціональний аспект звучання – різновиди струнно-щипкових, струнно-ударних, язичково-духових інструментів здавна були притаманні культурам різних народів світу» [162, с. 272].

Характеризуючи особливості вітчизняного культурного простору, зазначимо, що в різних регіонах України здавна надавалась перевага різним

народним інструментам. Виникає питання щодо того, які ж саме інструменти можна вважати народними? Якщо піти шляхом виокремлення лише тих інструментів, що виникли на території України, то буде відкидатись ціла низка інших. Останні, хоча і виникли в других культурах, однак у процесі історичного поступу стали невіддільною частиною української культури.

Протягом століть, під дією тих чи інших чинників, відчувався значний вплив іншонаціональних культурних осередків на формування вітчизняного культурного середовища і цей факт не можна ігнорувати. «В українській культурі за багатовікову історію її існування неодноразово траплялися періоди більш чи менш тривалого домінування культур сусідніх держав (Росії, Польщі, Туреччини тощо) залежно від геополітичних тенденцій часу. Ця обставина завжди була дестабілізаційним і дезінтегративним чинником українського суспільства, загрожуючи не тільки послабленням ролі національних культурних цінностей та інституцій унаслідок асиміляції культур, а й повною втратою національної ідентичності» [10, с. 10]. Попри те, що спостережений вплив країн, що межували з українськими землями, мав досить негативні наслідки для розвитку місцевої етнічної культури, варто врахувати й деякі позитивні сторони міжнаціональної культурної взаємодії. Зокрема, це стосується інструментів, які ставали частиною українського побуту.

В цьому зв'язку, видається слушною думка дослідників, які відзначають доцільність включення до народних музичних інструментів й тих, що «протягом певного історичного періоду використовувалися даним народом, виготовлялися і вдосконалювалися його майстрами і, найголовніше, набули специфічного національного репертуару» [192, с. 7]. Ця характеристика народних інструментів, наведена в праці Л. Черкаського, дозволяє включити до їх переліку чимало зразків – не лише тих інструментів, які виникли у певній місцевості, але й тих, що активно в ній використовуються. Так, науковець класифікує народні інструменти за критерієм спільності їх використання, розподіляючи на загальнонаціональні

(скрипка, бандура, колісна ліра, торбан, сопілка, окарина, бубон, барабан) та регіональні (флюяра, дводенцівка, дуда, трембіта, теленка, дримба, бугай, цимбали, флейта Пана та ін.), тобто ті, що отримали розповсюдження в конкретних регіонах.

Підкреслює Л. Черкаський і важливість урахування соціального фактору, адже інструмент міг бути поширеним серед певних верств населення, але не мати загальноприйнятий характер. Приміром, згадаємо опис народного інструментарію, який міститься в «Енеїді» І. Котляревського, де письменник надає відомості про музичну культуру XVIII століття. «У масових сценах поеми беруть участь численні співаки й танцюристи, виконавці на народних інструментах: скрипках, дудках, бандурах, кобзах тощо, які склали своєрідні народні інструментальні ансамблі. Останні виконували музику різних жанрів, як-от: гопак, метелиця, горлиця, зуб, санжарівка, третяк, гайдук, козачок, журавель, коломийка тощо» [17, с. 55–56]. Відтак, беззаперечним є те, що ці та інші інструменти використовувались в народному музикуванні та були частиною української музичної культури.

Загалом на території України становлення музичного виконавства було тісно пов'язано з народними інструментами. З одного боку, йдеться про позиціонування деяких з них, як більш «національних» (кобза, бандура, ліра, низка духових та ударних інструментів). З іншого боку, – було чимало колективів, які грали на інструментах, що уособлювали інші культурні традиції – баян, акордеон, гітара, мандоліна, балалайка, домра тощо. Так, приміром, «кінець XIX ст. ознаменований початком нового періоду народно-інструментальної творчості, який був зумовлений поширенням у міському середовищі (на той час в Російській імперії) гармошки, гітари, а також мандоліни та балалайки. Під супровід інструментів виконувалися популярні робітничі пісні, частушки, міські романси» [53, с. 99].

В українській культурі початку XX століття сформувалось надзвичайно багато типів інструментальних колективів, до складу яких входили ці та інші народні інструменти (з однієї групи або абсолютно різних), що об'єднувались

у камерні та великі склади. До того ж, можна простежити наявність різних традицій, зокрема, російської та італійської, що вплинули на розвиток народно-інструментального мистецтва України. Одночасно побутували і ансамблі, і оркестри, причому якщо кількісно-якісний склад перших характеризувався значною строкатістю інструментальних комбінацій, то другі – мали більш усталений і стандартизований склад, у зв'язку із необхідністю досягнення тембрового та динамічного балансу між групами інструментів. Така вимога до оркестрових складів, сформувалась з огляду на те, що безсистемне поєднання інструментів (тобто, без виокремлення певних груп, які б виконували спільну функцію – мелодичну, гармонічну, фонову, ритмічну) унеможливило досягнення злагодженого звучання. Саме тому, аналізуючи процеси об'єднання народних інструментів у виконавські колективи, доцільно звернути увагу на оркестрове виконавство, що представлено на території України.

Перш ніж звернутись до історичного екскурсу щодо проблематики становлення народно-інструментального оркестрового виконавства варто надати його визначення та виділити основні типи.

Так, сучасні авторки, дослідниці народно-інструментального оркестрового виконавства Т. Буяльська і Т. Сідлецька акцентують увагу на унікальності феномену оркестру народних інструментів та наводять наступне визначення: «оркестр народних інструментів – колектив виконавців на народних інструментах, які застосовуються в автентичному або реконструйованому вигляді та історично побутують у культурі певного етносу. Принцип організації оркестру народних інструментів пов'язаний з національними особливостями музичної культури даного народу та рівнем її розвитку» [24, с. 80]. Розглядаючи оркестр народних інструментів як феномен музичної культури, варто зосередити увагу на його мінливості, адже, на відміну від симфонічного оркестру (склад якого є узвичаєним та «інтернаціональним»), він має мобільний склад, що різниться в залежності

від національного спрямування колективу. Досить часто в ньому наявні інструменти, які є «візитівкою» культури конкретного регіону.

Доречно зауважити, що оркестри залежно від рівня професіоналізму можна класифікувати, виокремивши професійні, аматорські та навчальні. Сутність професійного народного-інструментального виконавства не потребує додаткових визначень і пояснень. Натомість, розрізнення специфіки навчальних та аматорських колективів вбачається доцільним. Аматорськими колективами вважаються ті, участь в яких не пов'язана з основною професійною діяльністю особистості (хоча рівень музичної освіченості може бути надзвичайно високим), в той час як навчальні передбачають удосконалення виконавського рівня та виступають як тренувальні «платформи» артистичного розвитку. Тим не менш, «аматорські народно-оркестрові колективи відзначаються високим рівнем виконавської майстерності та значними творчими успіхами. Учасниками таких колективів є службовці, робітники, студенти, лікарі, вчителі – усі, хто захоплюється музикою і вважає її частиною свого життя. Навчальні народні оркестри – це колективи, що функціонують при музичних академіях, університетах культури, музичних училищах, училищах культури тощо» [24, с. 81].

Варто зазначити, що на початок ХХ століття в українському культурному середовищі найчастіше зустрічались балалаечно-домрові оркестри, утворені за зразком російських «андріївських» оркестрів, а також гітарно-мандолінні оркестри, які наслідували італійські ансамблеві поєднання. «На межі ХІХ–ХХ ст. в Україні паралельно традиційній формі, набула розповсюдження нова форма народно-інструментального музикування — “струнові” оркестри мандолінних (неаполітанських) складів (вплив західноєвропейських тенденцій ансамблевих форм аматорського музикування) та балалайкових, згодом домрово-балалайкових складів (вплив російського варіанту тих самих тенденцій)» [53, с. 99].

Вагоме значення у популяризації творчості подібних колективів мала активна гастрольна діяльність, зокрема великоруського оркестру В. Андрєєва

містами тодішньої Російської імперії. Досліджуючи історичні витoki формування оркестру цього типу, О. Олійник окреслює персональну роль вказаного митця. «У цілому акт створення В. Андрєєвим “оркестру народних інструментів” в категоріях офіційного російського “народництва” демонстрував необарочно-неоренесансний художній акт відродження струнно-щипкової та органно-духової культури, що мала базовий сенс у професійному мистецтві Античності і Середньовіччя» [148, с. 35]. Так само, мали непересічне значення й особисті творчі контакти видатних українських діячів. Зокрема в 1896 році, коли Гнат Хоткевич перебував у Петербурзі з серією етнографічних концертів, відбулася його зустріч з В. Андрєєвим, який запропонував утворити оркестр народних інструментів.

В 1899 році у Харкові був організований аматорський балалаєчний оркестр, який очолював В. Катанський. Згодом, у 1912 році у Харкові гастролював оркестр В. Андрєєва, що не тільки посприяло підвищенню статусу оркестрів народних інструментів, але й налагодженню міжособистісних комунікативних зв'язків. Приміром, у результаті листування В. Комаренка з В. Андрєєвим, було отримано цінні партитури для харківського оркестру. «У свідоцтві, написаному В. Андрєєвим в 1913 р. на адресу В. Комаренка, він рекомендований як досвідчений керівник і знавець гри на народних інструментах. З листа В. Комаренка В. Андрєєву від 24 листопада 1912 року слідує, що харків'яни після виступу Великокоруського оркестру дійсно отримали величезний досвід і зовсім інший погляд на щипкові інструменти» [90, с. 34].

На нашу думку, такі продуктивні творчі контакти були надзвичайно важливими для функціонування народно-інструментального виконавства загалом та розвитку оркестрової творчості зокрема. Вже через вісім років у Харкові виникає балалаєчно-домровий оркестр. «Так, в 1920 році при політосвіті Харківського губернського відділу народної освіти був організований професійний домрового-балалаєчний оркестр. Основне ядро цього колективу, який прийняв назву “Перший старовинний народний

оркестр», склали музиканти Г. Харакоз, Г. Резніченко, І. Кругляков, Л. Нікітін, А. Качанов» [90, с. 38]. У 20-х роках у Харкові виникає ще декілька колективів, які постійно підвищують свій професійний рівень, зокрема Харківський камерний ансамбль народних інструментів імені В. Андрєєва, який очолив Б. Семенов.

Загалом, тенденція формування оркестрів російських народних інструментів, зокрема домрових, балалаєчних та змішаних (домрово-балалаєчних) знаходить своє втілення і у подальшому розвитку музичної культури України. Хоча подібний тип оркестрів виникає не у всіх регіонах, проте охоплює доволі велику кількість колективів.

Наприклад, відомі домрово-балалаєчні оркестри, що з'являються у Сумах, Києві, Луганську, причому утворюють їх при великих заводах, робітники яких активно беруть участь у самодіяльності. Так, при київському заводі «Арсенал» було засновано будинок культури в 1920 році, в якому містився глядацький зал, репетиційний зал і бібліотека. Це дозволило одночасно функціонувати у закладі різним формам самодіяльності. Окрім оркестру народних інструментів у ньому також працював народний духовий оркестр, дитячий хор, народний театр та народний цирк. «В 30–40-і роки ХХ ст. оркестри “андріївського типу” поширюються головним чином у великих промислових центрах Лівобережної України, а на Правобережжі охоплюють Київську, Житомирську, Кіровоградську області. Процес об'єднання національного і міжнародного інструментарію, що почався в самодіяльному русі 20-х років ХХ ст., досяг вищої точки в 50–60-ті роки, особливо у сільських сімейних інструментальних ансамблях» [90, с. 39].

Нерідко спостерігались й такі тенденції у функціонуванні оркестрів народних інструментів, як модифікація їх типу. Відомо, що у 1925 році в Києві було засновано неаполітанський оркестр, проте згодом він перетворився на домрово-балалаєчний (мова йде про оркестр Київського обласного радіокомітету).



Загалом, починаючи з 20-х років ХХ століття відбуваються суттєві трансформації у народно-інструментальному виконавстві. Приміром, вибір інструментарію міг мати як історично-традиційний характер, так і бути обумовленим ідеологічно «забарвленими» інтенціями. В цей час, на хвилі національного відродження здобуває чільне місце бандура. Вельми поширеними стають капели бандуристів. Перша київська капела бандуристів, яка була утворена в 1918 році, виступає невдовзі на концерті, присвяченому пам'яті Т. Г. Шевченка (1919 рік). Дослідники вказують, що до 1927 року було утворено понад 10 капел бандуристів, причому засновувались і спеціальні кобзарські гуртки, де готували виконавців. Тож, цей тип народно-інструментального складу набув значної популярності, концертні виступи користувались успіхом як в Україні, так і за її межами. Згадаємо, наприклад, Київську капелу бандуристів (з 1924 року відома під назвою – Перша українська художня капела бандуристів), репертуар якої включав як фольклорні твори (народні пісні, думи, танці), так і композиторські опуси. Серед виконавців, які входили до цієї капели, можна згадати Г. Андрійчук, Ф. Дорошенко, Г. Копан, М. Полотай.

Активну діяльність провадили також капели у Харкові (Друга українська художня капела кобзарів) і Полтаві (Полтавська капела бандуристів, утворена в 1925 році під орудою В. Кабачка, пізніше – Г. Хоткевича). Репертуар капел, особливо Харківської, включав не лише традиційний фольклор, але й твори М. Лисенка, К. Стеценка. Практика впровадження кобзарських капел хоча й не відтворювала усі компоненти фольклорної народної традиції, проте стала одним з напрямків «просування» національного мистецтва. Так, «існування у 20-х роках численних кобзарських капел, як і високо професіональних ансамблів різного складу, свідчило про нові й цікаві можливості українського музичного виконавства, про сприятливий його розвиток на національній основі і створювало значне підґрунтя для пропаганди української музичної культури» [193, с. 436]. Окрім капел бандуристів згадаємо й виступи інших, більш камерних

інструментальних складів. Зокрема, великим здобутком на шляху розвитку національного мистецтва стали концерти, які організовувало Товариство ім. М. Леонтовича (його філії існували в різних містах України). Так, приміром, Полтавська філія започаткувала серію концертних вечорів, на яких була представлена народна музика, що виконувалась на бандурі чи лірі.

До того ж кілька оркестрів було засновано в Харкові. В 1928 році утворено Українське філармонічне товариство («Укрфіл»), яке опікувалося чималою кількістю колективів. Зазначимо, що його виникнення було ініційоване низкою організацій – Музичним товариством імені М. Леонтовича, Харківським Окрвиконкомом та іншими інституціями. «Укрфіл» координував діяльність різних виконавських об'єднань, у тому числі симфонічних і хорових колективів, а також народно-інструментальних, (серед яких, приміром, оркестр МІК). «Укрфіл мала у розпорядженні Симфанс, Хоранс, Євоканс, капели «Думка» і «РУХ», оркестр МІК (мандолін, концертін, гітар і ударних інструментів), капелу кобзарів, квартет ім. П. Чайковського, вокальний квартет Ревуцького» [193, с. 446]. В 1935 році у Харкові було відкрито Палац піонерів і школярів, де розпочав свою діяльність оркестр народних інструментів, який очолив Н. Юзефович. Загалом, народне інструментальне мистецтво починає набувати розвитку з 20-х років ХХ століття. Проте, одночасно намічаються зміни у культурній політиці, що невдовзі призведе до виникнення деструктивних процесів у функціонуванні національної культури.

В цей період надзвичайної популярності серед інших народних інструментів набуває баян. Він стає обов'язковим учасником ансамблів, як суто інструментальних, так і вокально-інструментальних. «На початку ХХ століття засновуються оркестри народних інструментів, а також народні вокальні колективи, що стане масовою тенденцією в 20-х роках. І в інструментальних, і у вокально-інструментальних колективах баян постає одним із обов'язкових учасників створення музичного цілого» [110, с. 89].

В першій половині ХХ століття з'являється практика створення оркестрів з однотипних інструментів – домрових, балалаєчних, баянних та капел бандуристів. Зокрема, «в Одеському регіоні були поширені баянні оркестри, які з успіхом гастролювали на півдні України, окрім цього, було розповсюджене баянне естрадне виконавство, відбувалось становлення професійної освіти. В інших регіонах першість належала появі фахової музичної освіти, а дещо пізніше додавалось активне концертне життя аматорських і професійних колективів» [110, с. 89]. Варто відмітити, що подібне балансування між народним та «естрадним» звучанням інструментів стало ознакою часу. Прикладом є творчість баянного колективу «Чорноморець» (заснований М. Ляховським), у складі якого використовувались «різні типи баянів – готові, виборні, бандеони, басы тощо» [110, с. 90].

Продовжуючи розгляд ансамблевого виконавства відмітимо, що у першій половині ХХ століття після реорганізації системи освіти, виникає низка різних інструментальних складів – дуети гітар, баянів, домри та гітари, балалайки та гітари. У 1930–40-х роках відбувається розширення кількісного складу народно-інструментальних ансамблів – з'являються квінтети та секстети. Вони, у переважній більшості були однорідними і функціонували при навчальних закладах (секстети домр, ансамблі бандуристок та ін.).

Так, провідним діячем у сфері народно-інструментального мистецтва М. Гелісом було організовано ансамбль народних інструментів у Київському музично-драматичному інституті ім. М.В. Лисенка (1930 рік). Йдеться про септет мандоліністів, у складі якого були дві прими, дві другі мандоліни, альт, два тенори та балалаєчний контрабас. Загалом, практика організації ансамблів та оркестрів у навчальних закладах починає набувати поширення в ХХ столітті. Проте колективи не завжди формувались зі студентів навчальних закладів, адже деякі з їх учасників приходили до професійної освіти вже маючи досвід аматорського музикування. «Слід відзначити чудовий секстет домр – С. Якушкін (1-ша), Г. Казаков (2-га), В. Шевченко (альт),

К. Стрельченко (бас), Ю. Тарнапольський (тенор), Д. Громов (контрабас). У 1935 р. секстет із Харкова прибув як ансамбль аматорів (за винятком Ю.І. Тарнапольського), який очолював А.О. Мартинсен. Після блискучого виступу в концертному залі Будинку офіцерів всі учасники були зараховані до Київської консерваторії» [44, с. 26]. До цього додамо, що після вступу секстету домристів до Київської консерваторії його керівником призначили М. Геліса.

Поступово виникає практика поєднання різних народних інструментів в межах одного оркестру, що надавала розширені можливості як темброво-звукові, так і художньо-виражальні. Маємо підкреслити, що тут важливу роль відігравали саме домри, яким надавалась функція ведення мелодичної лінії. «Як показує історія розвитку оркестру народних інструментів, усі відомі диригенти надавали винятково важливого значення посиленню його домрової групи. Аналіз репертуару професійних і самодіяльних народно-інструментальних колективів України засвідчує, що вже у 20–30-ті роки до їх концертних програм нерідко включалися твори вітчизняної й зарубіжної класики, що стало можливим завдяки розвинутій домровій групі» [20, с. 8].

Разом з тим, у домрово-балалаєчні оркестри, починаючи з другої половини ХХ століття, вводяться українські народні інструменти – кобза, бандура, ліра. Так, прикладом може слугувати історія розвитку оркестру народних інструментів Миколаїва, що був заснований у 1925 році. «Одним із таких, відомих на державному рівні колективів у Причорномор'ї став Миколаївський самодіяльний оркестр народних інструментів, який проіснував більш як півстоліття (1925–1980), отримавши назву Всеукраїнський оркестр робочих металістів (ВУОРМ). Колектив та його керівники, один із яких – видатний музикант, диригент і суспільний діяч Г. Манілов, зробили неоціненний внесок у розвиток народно-інструментального мистецтва регіону і України в цілому» [196, с. 221].

Окрім зазначених вище, до складу цього оркестру в різні часи входили й інші інструменти. Після того, як ВУОРМ очолив Г. Манілов, було

впроваджено низку інновацій, спрямованих на підвищення виконавського рівня колективу. Було створено «концертні ансамблі, наприклад, квартет 4-струнних домр» [196, с. 224], введено спеціальні вправи для покращення вивчення партій (прослухування оркестрантами своїх партій, моніторинг якості звучання творів шляхом аналізу аудіозапису тощо). «Г. Манілов поступово поповнював склад оркестру новими інструментами. Введення в репертуар творів українських авторів створило необхідність долучення до складу оркестру таких українських національних інструментів, як цимбали, сопілка, ліра, що для тих часів було прогресивним фактом і сприяло вихованню національного звукоідеалу у слухацької аудиторії» [196, с. 226]. Репертуар колективу складався не лише з народних творів, але й з академічних творів світової та української класики – Л. Бетховена, П. Чайковського, М. Глінки, М. Лисенка, українських композиторів ХХ століття.

Паралельно з аматорськими колективами виникають і навчальні оркестри народних інструментів. Прикладом такого колективу, який від самого початку був орієнтований на навчання є оркестр народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (заснований у 1930 році). До його складу входили струнно-щипкові інструменти, які відігравали провідну роль, зокрема родина кобз (прими, альти, тенори, басы та контрабасы), балалайки, бандури, цимбали, баяни, ударні та духові інструменти (сопілка, флейта). Оркестр існував до 1995 року і, зважаючи на поступове зниження інтересу до гри на балалайці і домрі (починаючи з 80–90-х років), був реорганізований у оркестр баяністів під керівництвом Л. Боднар.

У другій половині ХХ століття починають формуватися подібні оркестри у Західній Україні. Спочатку в 1950 році виникає Оркестр народних інструментів у Львівській консерваторії. Його диригентами та художніми керівниками були Н. Плаксюк, В. Воеводін, О. Геринович, Л. Дrajниця, Є. Дацина, Л. Боднар, нині – О. Личенко. Репертуар оркестру складався з

творів української та світової класики, оригінальних творів українських композиторів, зокрема С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, М. Скорика, Я. Олексіва. Зазначимо, що до його складу натепер входять домри, кобзи, баяни, сопілки, скрипки та інші інструменти.

У 1950–70-х роках продовжують виникати домрово-балалаєчні оркестри у різних регіонах України, здебільшого, при навчальних закладах, в тому числі й дитячих. Так, «дитяче народно-оркестрове виконавство другої половини ХХ ст. представлене численними функціонуючими та новоствореними колективами на базі закладів культури, позашкільних та спеціалізованих навчальних закладів, характеризується різноманіттям форм. У 1950 – на початку 1970 рр. домрово-балалайкові оркестри не мали альтернативи й функціонували на всій території України. Яскравим прикладом цього можна вважати організацію директором Рахівської ДМШ Закарпатської області І. Кобакою в 1974 р. оркестру російських народних інструментів з новим складом домр і балалайок» [194, с. 315]. Попри те, що у ці роки деякі колективи лише виникали, інші – навпаки, відроджували свою діяльність. Зокрема, у 1953 році поновлює свою роботу оркестр народних інструментів Харківського палацу піонерів під керівництвом В. Комаренка, розширюючи свій інструментальний склад (окрім домр, балалайок та оркестрових гармонік було долучено баяни, дерев'яні та мідні духові інструменти).

Проте, якщо казати про «дорослі» – професійні та аматорські колективи, то тут С. Хащеватська відмічає, що практика впровадження капел бандуристів, домрово-балалаєчних оркестрів, яка була притаманна для довоєнного періоду, дещо модифікується. У повоєнний період починають виникати унікальні оркестрові та ансамблеві склади, які пов'язані з українськими народними інструментами. «Поряд з ансамблями і оркестрами сопілкарів, ансамблями цимбалістів зустрічаються й такі своєрідні колективи, як ансамблі сопілкарів і дударів, ансамблі виконавців на кувичах, окаринах, дрімбах тощо» [189, с. 34]. Яскравим прикладом появи таких

унікальних колективів стає Мельніце-Подільський оркестр українських народних інструментів (організований В. Зуляком). Його основою був ансамбль цимбал, до якого пізніше доєдналися такі інструменти, як: ліра, басоля, скрипка, бугай, сопілки, а також великий барабан та ін. Невдовзі розпочалась робота з формування оркестру на базі цього ансамблю. Задля досягнення збалансованого звучання було додано цілі родини інструментів, в тому числі струнні, кларнети, бандури, а також трембіту (яка використовувалась іноді і в ансамблі). В 1960 році оркестр складався з 45 учасників. Окрім згаданих інструментів його склад поповнила родина кобз, басолі, контрабаси, два баяни, дві сурми, литаври.

В 1965 році при Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені Івана Франка було засновано оркестр народних музичних інструментів, що проіснував тридцять років (до 1995 року). Він був ідентичний за складом російському народному оркестру, однак згодом до нього було додано низку українських народних інструментів (в тому числі й бандуру). Там само, в 1965 році було утворено оркестр студентського вокально-хореографічного ансамблю «Пролісок». Склад колективу часто змінювався з огляду на додавання певних інструментів чи заміни їх іншими. В різні часи до нього входили такі інструменти, як: сопілка, баян, контрабас, труба, скрипка, цимбали, ударні.

В 1966 році при районному будинку культури в Умані на основі ансамблю сопілкарів утворюється оркестр народних інструментів, який очолив М. Баранишин. Оркестр мав 40 учасників, зокрема, чимала увага приділялась духовим інструментам, а також смичковим. «У своєму складі він мав родину сопілок (п'ятнадцять інструментів) і родину смичкових (десять інструментів), а також гобой, кларнет, два баяни, три бандури, двоє цимбал і ударні інструменти. Переважна більшість виконавців оркестру мали спеціальну музичну освіту (викладачі музичної школи і музичного училища)» [189, с. 36].

Коли йдеться про організацію не самодіяльних, а професійних оркестрів, що формуються в другій половині ХХ століття, виникає питання, які ж саме інструменти повинні складати оркестр народних інструментів? Надзвичайно показовим стало обговорення складу українського народного оркестру Українського радіо та телебачення. На момент його заснування у Харкові у 1929 році (під орудою В. Комаренка), до первинного складу входили мандоліни, лютні, гітари, домри, концертини та баяни. Проте після реформування оркестру в 1959 році, відбуваються чималі зміни. Більшість дослідників прийшли до думки, що основою мають бути смичкові інструменти, бандури, цимбали, сопілки, а додатковими – ліра, волинка, трембіта та ударні. Натомість, домри, балалайки та баян було вирішено не включати до його складу. Виникнення оновленого Оркестру народних інструментів Українського радіо і телебачення в 1959 році, який очолив А. Бобир, стало важливим показником досягнень професійного народно-інструментального виконавства. З огляду на те, що основу оркестру складав ансамбль бандуристів, до нього було додано інші інструменти (в тому числі й симфонічні). Спочатку склад оркестру нараховував 30 музикантів. «Зауважимо, що склад ансамблю бандуристів поповнився скрипками, цимбалами, сопілками, флейтою, кларнетом, віолончеллю, смичковим контрабасом та бубном» [170, с. 33–34]. Цей колектив (як і Львівський народний оркестр радіо і телебачення), переважно, спирався на струнно-смичкову, духову та ударну групи. Через шість років, коли оркестр Українського радіо став відокремленим від ансамблю пісні, його склад дещо змінився, зокрема вже у 1979 році було додано кобзи.

Подібний якісний склад мав і Оркестр українських народних інструментів Музично-хорового товариства УРСР, який було утворено в 1969 році під керівництвом Я. Орлова. Він був майже вдвічі більшим, ніж Оркестр українського радіо і налічував 50 виконавців. Важливо підкреслити, що вказаний оркестр мав не навчальний, а професійний статус. Чимала роль надавалась як струнно-смичковій групі, так і струнно-щипковій. Окрім цього,



була розгорнута духова група, ударна група та низка інструментів, які використовувались час від часу (флюяра, трембіта, бугай, бийкоза). Т. Сідлецька наголошує на тому, що саме поява цього оркестру вплинула на вдосконалення народного інструментарію, адже до нього увійшли оновлені та модифіковані зразки. «До складу колективу входили удосконалені українські народні інструменти (кобзи альт, тенор, бандури з механічним перемиканням тональностей, ладкова ліра, сурми та дерев'яні козацькі труби, сопілки, свиріль) конструкції майстрів В. Герасименка, Д. Демінчука, В. Зуляка, М. Прокопенка, І. Скляра. Тоді ж при МХТ УРСР було засновано майстерню під керівництвом досвідченого музичного майстра Н. Лупича» [170, с. 36]. Через рік після заснування відбувається перший концерт оркестру, до репертуару якого увійшли твори провідних українських композиторів та їх перекладення. Активна гастрольна діяльність оркестру, який мав близько 120 концертів на рік, сприяла зростанню популярності подібного складу, адже концертні виступи відбувалися не лише у великих містах, а й у селах.

В 1974 році оркестр було перейменовано на Київський оркестр народних інструментів. Зі зміною художнього керівника (оркестр два роки очолював П. Терпелюк) було трансформовано і його склад (у 1982 р. до нього увійшли домри, які замінили кобзи-прими, було зменшено використання регіональних інструментів). З 1984 року оркестр очолив В. Гуцал. Згодом, у 1987 році оркестр отримав назву Державного оркестру народних інструментів Української РСР. Нині – це Національний оркестр народних інструментів. Основою його репертуару була і є українська народна інструментальна музика, а також твори українських композиторів (Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, М. Леонтовича, І. Поклада, М. Скорика, Є. Станковича, І. Шамо та ін.). На сьогоднішній день, до складу оркестру входять чимало регіональних та національних інструментів (бандури, цимбали, кобзи, скрипки, басоля, ліра, телинки, зозульки, свиріль, козобас, сурма, козацька труба, бугай, флюяра,

полтавський ріжок, дуда, дрімба, рубель і качалка, бубон, береста та ін.). Так, П. Андрійчук відзначає високий рівень цього колективу та його гнучкість. Адже, незважаючи на традиційне амплуа, останніми роками почастишали концерти, де виконується сучасна естрадна поп- та рок-музика: «Miserlou» Діка Дейла, «Hotel California» гурту «The Eagles», «Nothing Else Matters» гурту «Metallica», «Billie Jean» М. Джексона, «Let it be» Дж. Леннона. «Творча інтерпретація композицій західних виконавців сприяє приверненню уваги широких слухацьких кіл <...> ряд композицій не є точною копією хітів, а скоріше творчими інтерпретаціями, які побудовані шляхом компонування елементів українських народних пісень та танців з шлягером. Завдяки принципу колажу може підкреслюватися інтонаційна, ритмічна спільність» [2, с. 61].

Власне, у зв'язку з доволі значною популярністю професійних оркестрів народних інструментів, в Україні продовжують виникати нові колективи. В 1970 році у Львівській консерваторії з'являється український оркестр народних інструментів під керівництвом Мирослава Корчинського. Цей композитор і випускник кафедри народних інструментів реалізував ідею створення оркестру за участю студентської молоді, де основою виступали б струнно-смичкові інструменти. «До його складу також входять: сім'я сопілок, кларнети, епізодично – флейти, бандури, цимбали концертні, група ударних інструментів. Звучання оркестру характеризується стрункістю, злагодженістю, багатством тембральної палітри» [140, с. 276]. Після 1976 року відбувається зміна диригента оркестру. Спочатку ним стає Ю. Балух, а з 1988 року – П. Свердлик. З 1992 по 2008 роки оркестром знову керує М. Корчинський, якого змінює на цій посаді Я. Олексів. Основою репертуару колективу є народна музика, твори українських та зарубіжних композиторів. Серед них є і джазові композиції, твори Я. Олексіва, який є не лише диригентом, а й композитором. Зокрема, репертуарними є твори «Let's run in jazz», «Елегія» пам'яті Ярослава Мозіля Я. Олексіва, концерт для бандури з

оркестром Я. Лапінського, уривки з творів А. Кос-Анатольського (балету «Хустка Довбиша») та ін.

В Донецькій консерваторії камерний оркестр («Лик домер»), який складається з народних інструментів, було засновано в 1991 році. Його художнім керівником та диригентом став В. Івко (професор, завідувач кафедри струнно-щипкових інструментів). До складу колективу увійшли не лише студенти консерваторії, але й асистенти-стажисти та випускники, «об'єднані ідеями донецької школи виконавства на домрі, основу якої складає явище, що можна визначити як “інтоновану віртуозність”» [32, с. 177]. Назва колективу надзвичайно символічна, знайдена в «Апокаліпсисі» XVII століття, де було зображено виконавця, який грає на домрі. Причому назву необхідно трактувати як «сонм», тобто «зібрання домр». Принцип інтонованої віртуозності виступив основою стилю і педагогічних настанов В. Івка як викладача. «Генералізуюча ідея його педагогічної доктрини, прищеплена учням, знайшла новий масштаб втілення – в «інтонованості» всіх вимірів оркестрової фактури в кожному мить часу. Інтонованості у високому естетичному її розумінні, задекларованому асаф'євським визначенням музики як “мистецтва інтонованого змісту”. Звукові полотна – фантастичні за швидкістю багато хвильові *perpetuum mobile* чи то тривалі кантиленні “плато”, – позбавлені будь-яких смислових «порожнеч», незаповненостей і невагомостей, координовані биттям інтонаційного пульсу» [30, с. 312].

На кафедрах інших вишів також формуються подібні оркестри, зокрема у Рівненському інституті культури його відкривають у 1974 році. Значна увага, що приділялася в СРСР розвитку самодіяльності, призвела до виникнення низки фестивалів, в яких брали участь оркестри та ансамблі будинків культури з різних міст України, причому не лише у центрах академічного народно-інструментального мистецтва, а й на західноукраїнських містах, зокрема у таких, як Коломия, Косів, Чернівці.

Досліджуючи традиції, що склались у народно-інструментальному виконавстві, виділяють два типи оркестрів – струнно-смичковий (який іменують також «українським») та струнно-щипковий (або «академічний»). Типологія цих оркестрів наводиться в праці Т. Буяльської та Т. Сідлецької, які перераховують їх склад та виокремлюють сутнісні ознаки. Так, український оркестр народних інструментів має в своєму осерді обов'язковий компонент – струнно-смичкову групу, подібну до тієї, яка використовується у симфонічному оркестрі, в той час як інші інструменти можуть додаватися (а саме: кобзи, бандури, цимбали, баян, дерев'яні духові та ударні). Тобто, цей тип оркестру, здебільшого, зберігає генетичний зв'язок з симфонічним оркестром, де струнно-смичкова група відіграє провідну роль. Натомість, академічний оркестр народних інструментів, орієнтований саме на струнно-щипкову групу і складається, переважно, з народних інструментів. Доцільним буде навести опис кількісно-якісного складу такого колективу, що подається в праці Т. Буяльської і Т. Сідлецької. «Провідною групою в академічному оркестрі народних інструментів є група струнно-щипкових інструментів (домровий секстет). До її складу входять шість різновидів чотириструнної домри (кобзи): перші та другі домри, альти, тенори, баси, контрабаси. Група балалайок складається з п'яти різновидів: прими, секунди, альти, баса, контрабаса і застосовується епізодично, переважно у функції акомпанементу. До групи баянів входить шість інструментів: ріссоло, перший, другий баян, баритон, бас, контрабас. Вона розширює технічні можливості оркестру, використовується епізодично» [24, с. 81]. Згаданий опис інструментарію не є вичерпним, проте охоплює той склад, що відіграє домінуючу роль.

Разом з тим Р. Нелюбов вказує на те, що склад струнно-щипкового типу оркестру спирається на чотири групи музичних інструментів, що контрастують відносно одна одної. Ці групи передбачають чимало варіантів тембрових співставлень та поєднань для виявлення конструктивних й акустичних можливостей як кожної групи, так і їх мікстів. Л. Черкаський

влучно відмічав, що у разі використання певних груп у складі струнно-щипкового оркестру народних інструментів, кожна з них може виконувати конкретну функцію. «Головна домрова (кобзова) група має рівноцінне звучання як при мелодичному, так і при гармонічному викладенні музичного матеріалу; група балалайок може виконувати як самостійні художні завдання, так і основну акомпануючу функцію; група баянів збагачує тембровий контраст відносно струнно-щипкових інструментів, збільшує віртуозні можливості, посилює загальну звучність оркестру; використання різноманітного арсеналу групи ударних інструментів забезпечує її рівноцінність з іншими оркестровими групами; дерев'яні духові інструменти, бандури та цимбали доповнюють темброво-виражальні можливості оркестру» [192, с. 33].

В регіонах України використовуються нині різні виконавські склади, що включають народні інструменти. В розробці Т. Валяренко зауважується, що для Миколаївщини притаманний значний інтерес до народних інструментів, які можуть входити до різних ансамблів, в тому числі і до джазових. «На Миколаївщині народний інструментальний ансамбль фольклорного типу укладають в більшості сопілка, скрипка, баян (акордеон), контрабас (басоля); кларнет, ударний інструмент. Їх кількісний та якісний склад визначається як об'єктивними факторами, наприклад наявністю тих, чи інших музичних інструментів, так і суб'єктивними – художнім смаком керівника та учасників такого ансамблю, а також виконуваним репертуаром. Навіть, у джаз-колективах та рок-ансамблях на правах постійних, або ж епізодичних нерідко представлені окремі народні інструменти» [27, с. 46].

Формування оркестру народних інструментів, засвідчило остаточне здобуття народного інструментарію свого місця у світовій сім'ї професійних музичних інструментів. Згодом оркестри народних інструментів почали розмішувати на сцені за принципом симфонічних груп. Така «симфонізація» була наслідком реформи на базі Харківського професійного оркестру народних інструментів у 1920-х роках.

Надзвичайно важливим чинником розвитку народно-інструментального оркестрового музикування є формування репертуару з огляду на постійний розвиток та урахування потреб публіки. Незважаючи на те, що наразі існує чимало творів для оркестрів народних інструментів, тим не менш їх недостатньо. Відтак, високі вимоги висуваються перед керівниками оркестрів, які мають бути аранжувальниками, а у кращому випадку – й композиторами. «Щоб мати оригінальний “свій” репертуар, керівник колективу повинен бути, якщо не композитором творів програми ансамблю, то принаймні аранжувальником для даного складу інструментів. Це, як правило, музичні твори, які найбільше відповідають виконавським можливостям колективу, дозволяють йому повною мірою виявити свій творчий потенціал. Проте репертуар, як відомо, зазнає змін пов’язаних з динамікою розвитку народного інструментального мистецтва, самого колективу і потребує постійного поновлення» [96, с. 130].

О. Трофимчук відзначає, що становлення двох типів оркестрів – оркестру народних інструментів та українського оркестру народних інструментів, стало свідченням тембрової еволюції, що відбувалася у два етапи. Перший етап тривав до 60-х років ХХ століття і був пов’язаний із залученням різних інструментів до оркестрів – тобто, пошуком оптимального складу. Другий етап супроводжувався якісними змінами вже у наявних складах. Ці трансформації, пов’язані з виконанням оригінального репертуару, привнесли у розвиток музичної матерії принципи лінеарності, сонорності, тембрових зіставлень оркестрових груп. Факторів цієї тембрової еволюції, що розцінюється як позитивне явище, є чимало. О. Трофимчук виділяє наступні: «типологізація тембрів у трьох головних формах (тембр одного інструмента; натуральний тембр, утворений поєднанням однакових або однотипних інструментів (ансамблевий); комбінований тембр, утворений одночасним звучанням різних інструментів і оркестрових груп (оркестровий); ілюзорний тембр, зумовлений впливом п’яти основних факторів: регістру, динаміки, гармонії, артикуляції та фактури, результатом

яких є утворення чотирьох видів ілюзорного тембру: реєстрового, динамічно-артикуляційного, гармонічного і фактурного; темброва напруженість одного інструмента, що здатна пробити товщу оркестрової звучності» [183, с. 184–185]. Насамкінець відмітимо, що розвиток народно-інструментального оркестрового виконавства, безперечно, сприяв еволюції і сольної гри, що буде розглянуто у наступному розділі на прикладі різних українських домрових шкіл.

### **Висновки до 1 розділу**

Уточнено основні поняття «виконавська школа», «академічне народно-інструментальне виконавство», що становлять основу дисертаційного дослідження. Виконавська школа – це система взаємозв'язків між учасниками навчального процесу (викладачем та учнем), що позначена єдністю та спадковістю художньо-естетичних і техніко-виражальних принципів, які проявляються у специфіці інтерпретації репертуару. Своєрідність виконавської школи, в тому числі домрової, формується в конкретний історико-культурний період і вирізняється національною та регіональною характерністю.

Сучасне академічне народно-інструментальне мистецтво – це форма творчого вираження виконавців на народних інструментах, що реалізується у професійній діяльності на основі здобуття спеціалізованого репертуарного, методичного та музично-теоретичного комплексу у відповідній галузі.

XX століття у розвитку народно-інструментального виконавства стає часом еволюції від аматорсько-інтелігентського і популярного виду музикування до академізованого, професійного. Функціонування народно-інструментального мистецтва відбувається завдяки декільком чинникам. Всі вони є взаємопов'язаними, адже зміна одного з них буде впливати на трансформацію іншого. Факторами академізації та професіоналізації народно-інструментального мистецтва є освіта, інструментарій та виконавська практика.

Поява системної освіти, основаної на трьох рівнях (музична школа, училище, консерваторія) надає можливості формування професійної народно-інструментальної практики. Іншим чинником є становлення народно-інструментального виконавства, насамперед, оркестрового. Перші колективи, спочатку аматорські, а згодом – навчальні та професійні, своєю виконавською діяльністю стимулюють інтерес до інструментарію і відповідного виду музикування. У ході дослідження професійного народно-інструментального виконавства спостережено виокремлення різних його видів (сольного, ансамблевого, оркестрового), що супроводжувалось модифікацією інструментарію. Важливим показником, що засвідчує процеси академізації народно-інструментального виконавства, стає перехід до фабричного виготовлення інструментів, їх модифікації з метою розширення технічних і виражальних можливостей. Створення оркестрових груп з однотипних інструментів – кобз, бандур, домр, балалайок, впливає на формування видового інструментарію. Його удосконалення та введення груп однотипних інструментів обумовило можливість досягнення тембрової єдності звучання, а відтак – їх оркестрового використання. Інтенсивна діяльність українських майстрів з конструювання, удосконалення і створення нових інструментів сприяли популяризації загальнонародного інструментального музикування як на аматорському рівні, так і в пізніший період – його академізації та появи оригінального авторського репертуару.

Формування оркестру народних інструментів стало ознакою професіоналізації всієї галузі. Важливим чинником є виокремлення двох типів оркестрів народних інструментів, що існують в Україні і сьогодні. Це – струнно-смічковий (так званий «український»), утворений на основі груп струнно-смічкових інструментів, а також струнно-щипковий (так званий «академічний»), тембровою базою якого є струнно-щипкові інструменти.



## РОЗДІЛ 2

### ДОМРОВЕ ВИКОНАВСТВО У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

#### 2.1. Конструктивно-виконавські та темброві особливості домри

На початку ХХ століття відбуваються техніко-конструктивні модифікації домри. В цей час виникає інструмент нової удосконаленої конструкції – чотириструнна домра, вироблена на прохання диригента Г. Любимова майстром С. Буровим. Цей інструмент мав квінтовий стрій, що відповідає скрипковому. Разом з тим, були і сконструйовані видові інструменти, які створили сім'ю домр: малі, альтові, тенорові, басові, контрабасові. Їхній стрій також відповідав строю струнно-смичкової групи симфонічного оркестру, що не тільки збагатило тембральні можливості новоствореного академічного оркестру, але й дало змогу переносити партії смичкової групи в оркестри народних інструментів без змін і виконувати високохудожні перекладення зразків світової музичної класики. В 1920-х рр. саме такі оркестри з групами домр отримали популярність в Україні. Російська домра, на відміну від української, має лише три струни (з налаштуванням струн по квартам, а не по квінтам). Загальний діапазон на так званій «малій» (російській триструнній) домрі становить дві повні октави та десять півтонів. Варто відзначити, що вона має менші технічні можливості, порівняно з чотириструнною, в якій діапазон становить три повні октави та десять півтонів.

На нашу думку, важливе значення у формуванні народно-інструментальної професійної виконавської школи в Україні мав розвиток різних видів сольного, ансамблевого та оркестрового професійного народно-інструментального виконавства, активізація якого була безпосередньо пов'язана із удосконаленням музичних інструментів, винайденням та конструюванням нового інструментарію. Зміни в конструкції призвели до

тембрової уніфікації всередині груп однорідних інструментів, що було необхідною умовою досягнення оркестрової тембрової злитності звучання перших самодіяльних оркестрів українських народних інструментів, які наприкінці 1920-х років організуються на території України.

Домра є інструментом, надзвичайно розповсюдженим і таким, що вирізняється за своїми тембровими характеристиками. Серед інших народних інструментів він виділяється універсальністю тембральних характеристик та конструктивними особливостями, які дозволяють йому бути не лише яскравим солістом, а й невід'ємною частиною оркестрових колективів. Зазвичай, саме групі домр надається провідне значення у проведенні мелодичної лінії, їх тембральні характеристики та можливості виконання інших ліній фактури роблять їх обов'язковою складовою оркестрів народних інструментів.

Як і більшість народних українських музичних інструментів, домра у ХХ столітті також пройшла шлях академізації. Відбулись деякі конструктивні зміни, які дозволили інструменту зайняти одне із провідних місць у сучасній виконавській практиці. Перші конструктивні зміни були внесені в інструмент на початку ХХ століття. Додавання четвертої струни, а також нова система налаштування струн, значним чином змінили можливості інструменту. За рахунок кількості струн, а також тому, що вони стали налаштовуватись по квінтам, вона стала набагато ближче до скрипки чи мандоліни, аніж до інших струнно-щипкових інструментів. Прима-домра налаштована наступним чином: е – 2, а – 1, d – 1, g – малої октави. Згодом були створені й видові інструменти – малі, альтові, тенорові, басові, контрабасові домри. Альтова домра: а – d – g – с, тенор-домра е – а – d – G, бас-домра а – d – G – С. Варто відмітити, що в різних оркестрах використовуються різні за строем контрабасові домри. Досить часто в сучасних оркестрах народних інструментів використовується 3-струнний балалаєчний контрабас зі строем – D, A, E. Проте в оркестрі «Лик домер» В. Івка використовується чотириструнна контрабас-домра. Професор

Київської консерваторії М. Прокопенко ще в 1974 році запропонував називати чотириструнну домру ладковою кобзою, проте дана пропозиція була прийнята лише у Києві та не підтримана іншими виконавськими школами. Технічні особливості інструменту залежать від тих матеріалів, з яких він зроблений. Домру виготовляють з різного типу деревини. Зокрема з явору, берези створюють кузов інструмента, з клену – підставку, деку – з ялини, ялиці резонансної. Гриф виробляється з інших порід дерев, які є більш міцними – з чорного дерева накладку грифа, верхній і нижній поріжки, а також навісний панцир малих домр.

М. Т. Лисенко – викладач-домрист, представник харківської, а згодом і київської шкіл відзначає, що домра – це інструмент, який є «не тільки технічним і співучим, а й дуже яскравим щодо тембру й виразності» [99, с. 3]. Специфіка інструменту полягає у тому, що він має звук, який характеризується яскравістю та досить довгим звучанням. Дане сильне звучання видобувається з легкістю на відкритих та закритих струнах. Як і більшість струнних інструментів, при грі на домрі важливу роль відіграє саме інтонаційна точність та вірність налаштування інструменту, тобто його стрій. При цьому важливу роль мають не лише властивості виконавця, а й також специфіка самого інструменту. «Зручність виконання на домрі забезпечується шліфуванням ладів, точною відстанню між струнами, глибиною посадки струн на поріжку і підставці, правильним добором струн» [99, с. 4].

Важливу роль у грі на домрі відіграє медіатор, яким грають на домрі. Може значно різнитися матеріал, з якого зроблено медіатор, що буде впливати на характер звуку. За допомогою більш міцних та твердих медіаторів, які зроблені з пластмаси, етрола черепахового дають яскраве звучання. Разом з тим медіатори з менш міцних матеріалів будуть створювати більш помірне звучання, досить м'яке – як-от шкіряні. Одним з найбільш поширених матеріалів, з яких зараз виробляють медіатори є капролон. Низка викладачів, зокрема представники харківської школи,

наголошували на необхідності використовувати декілька різних медіаторів, які б відрізнялись за якостями, фізичними властивостями, а отже, й за виразними можливостями. Разом з тим, якість звуковидобування залежить не стільки від якостей медіатора, скільки від майстерності самого виконавця. Чималу роль відіграє власне сам факт того, що не пучки пальців торкаються струни, як це робиться на гітарі, а медіатор. Медіатор, який тримають між кінцевими фалангами великого та вказівного пальців, причому пучка вказівного пальця має сприяти утриманню медіатора. Це надає менше контролю по відношенню до струни та потребує значно більшої уваги до кожного звуку, що видобувається. М. Лисенко у своїй розробці «Методика гри на чотириструнній домрі» надав рекомендації стосовно того, яким чином запобігти недостатній контрольованості звучання. «Медіатор упирається не стільки в ребро кінцевої фаланги вказівного пальця, скільки в її м'якоть. Таке положення медіатора, коли пучка вказівного пальця допомагає його утримувати, а також спосіб з'єднання вказівного пальця з середнім поліпшують контроль над медіатором під час звуковидобування, а також керування звуковидобування у цілому» [99, с. 8].

Залежно від місця на струні, де грають медіатором, буде також утворюватись дещо інше звучання. Про це зазначає представник одеської домрової школи О. Олійник: «місце контакту медіатора зі струною – це джерело висотно-інтонаційного й тембрального наповнення звучання. Обираючи місцем контакту відрізок струни поблизу її середини, – і витягаємо звук м'який, наповнений за характером його сприйняття. Віддаляючи ж точку контакту від середини струни ближче до підставки, витягаємо звуки більш світлі, чіткі, яскраві. Видобуванням звука в безпосередній близькості до підставки одержуємо вигадливі, різкі, тверді звучання» [148, с. 81]. Подібні зауваження є надзвичайно корисними для розуміння специфіки та особливостей звуковидобування на домрі. В результаті «щипка» домрист професійно відтворює звуковий художній образ. Можна виділити декілька типів занурення медіатора – поверхневий, середній

і глибокий. При застосуванні середнього можна отримати яскравий і співучий звук, який виступає своєрідною «золотою серединою», натомість при поверхневому положенні медіатора утворюється легке звучання, а при глибокому, навпаки, – насичене та голосне звучання. Впливати на якість звуку може розмір медіатора, а не лише матеріал, з якого він зроблений.

Звук буде змінюватись також за рахунок того, під яким кутом тримають медіатор. Подібні чинники, як місце гри на струні, та специфіка розташування медіатора, можна використовувати сучасними композиторами задля пошуку нових виразних якостей. Все це сприяє розширенню технік та прийомів гри на домрі. Звук залежить як від положення руки виконавця, кисті та медіатора, так і внутрішнього відчуття домриста, адже початковою точкою має ставати не рука, а медіатор, який має «вести» за собою передпліччя, руку, пальці. «Домристу необхідно переміщати при грі точку контакту медіатора за ходом переміщення лівої руки уздовж струни та враховувати товщину і довжину струни при видобуванні кожного звука. При цьому в грі домриста, у повній відповідності до монохордної етимології цього інструмента, багато чого в якості звука, який видобувається, залежить від місця контакту зі струною, від положення правої руки, що тримає медіатор й забезпечує торкання, та її напруження-послаблення» [148, с. 81].

Важливу роль відіграє техніка правої руки, яка відповідає за звуковидобування, гру тремоло, що є основою виконання великих тривалостей. Ліва рука визначає інтонаційну точність, дещо подібна у функціональному відношенні до техніки скрипаля. Проте існує низка відмінностей, пов'язаних як з видобуванням звуку, розташуванням інструмента, так і тим, що вібрація лівою рукою досить рідко застосовувалась. Її ефективність менша, аніж у скрипки. На думку сучасних викладачів-практиків, при грі на домрі має бути три точки опори правої руки. Перша з них пов'язана з опорою внутрішньої сторони передпліччя на нижній порожок інструмента, до того ж передпліччя має рухатись. Друга точка знаходиться у місці контакту мізинця з панциром домри. Третя точка

знаходиться у тому місці, де медіатор торкається струни. При грі на домрі кожна рука відіграє різні функції. Тому досить важко здійснювати їх координацію. Потрібно візуально контролювати і ліву, і праву руку. «Контроль звукового втілення змісту повністю залежить від епіцентру звукоутворення, тобто праворучного торкання медіатором струни. При цьому робота обох рук має бути скоординованою. Цілеспрямованість уваги на одну сферу ігрових рухів зовсім не означає повної відсутності уваги до іншої» [148, с. 91].

В тембровому відношенні домра є інструмент, який володіє широким спектром виразних якостей. Звучання даного інструменту передбачає здатність створювати алюзію гри на скрипці, мандоліні. Причому на домрі однаково легко можна відтворити як звучання інструментів доби бароко, так і гру на народних українських інструментах. Дослідник О. Олійник відмічав «спадкоємність грецько-візантійських джерел у формуванні звукового ідеалу домри, спорідненість якої з давньогрецьким інструментом кіфарою аргументується рядом історичних фактів, хоча береться до уваги і вказане вченими “татарське” походження. Разом з тим як найбільш істотна – особливо у варіанті української домри – вказується спорідненість зі скрипкою-мандоліною, що підтверджується практикою впровадження в репертуар домри скрипкових творів» [148, с. 58]. Саме чотириструнна домра завдяки своїм конструктивним особливостям та особливостям налаштування стала набагато більш універсальною, порівняно з триструнною домрою, поширеною у Росії. Відповідно, такі можливості інструменту дозволяють конструювати абсолютно різні образні сфери, наділяючи його значно більш широким спектром творчих «іпостасей». Доречним буде зауважити, що інструменти, які можна вважати дотичними до домри, як-от мандоліна, ніколи не були орієнтовані на монументальність, чи на пафос, а була «сконцентрована на прецизійному динамічному нюансуванні, на вишуканості виконавства – цим, поміж іншими характеристикам, відрізняється естетика співу в мадригалі і в опері, хоч остання і проростає з

художньо-образного світу мадригалів та мадригальної комедії. Тим більше, естетика приглушеного звуку з тонкими диференційованими нюансами і витонченістю виразу емоцій була притаманна інструментальному виконавству» [148, с. 60–61]. Доречним буде згадати, що досягти тембрового різноманіття на домрі можливо не лише шляхом застосування певних прийомів гри. Важливу роль відіграє те, що один й той самий звук на різних струнах буде набувати іншого звучання. Вказаний чинник можна використовувати задля досягнення тембрової диференціації при виконанні «репетицій» одного звуку. Власне, при грі на домрі має утворюватись густий, чистий звук, який було б досить легко змінити.

Варто підкреслити той широкий темброво-звуковий спектр, який відкривається при грі на домрі. Адже домрове виконавство передбачає застосування великої градації як динамічного рівня, так і на рівні звуковидобування, технік та прийомів гри. «Залежно від потрібного характеру звучання, звук на домрі може мати необмежену різноманітність атак і закінчень: від дуже м'яких, малопомітних для слуху початку звуку й зняття, до чітких, твердих і навіть різких. Загальному звучанню домри властиві наповненість, чистота і яскравість артикуляції, рухливість і співучість, велика градація динамічної шкали, комбінація різноманітних штрихів з динамічною гнучкістю звуку, що створює додаткові умови для виразної та різноманітної інтерпретації в нюансуванні мелодії» [148, с. 88]. Проте лише в останні десятиліття почали приділяти особливу увагу написанню творів, які б дозволили розкрити усе багатство технічних та виразних можливостей інструменту.

В методичній розробці М. Лисенка наголошувалось на тому, що репертуар домриста-початківця має складатись зі скрипкових творів. Проте це не означає бездумного копіювання скрипки. Навпаки, це ґрунтовна робота, пов'язана з адаптацією скрипкових творів, вибором тих, які не передбачають використання суто скрипкових штрихів та прийомів гри. «Основу учбового репертуару для чотириструнної домри складають

скрипкові твори. В початковому періоді навчання домриста педагогу потрібно старанно редагувати скрипкову літературу, не пропонуючи учню нот із специфічними скрипковими зазначеннями штрихів» [99, с. 14]. На думку М. Лисенка, чималу увагу треба приділяти й грі на інших інструментах, як народних – балалайці, баяні, гітарі, так і на більш академічних – скрипці. Відповідно, домрист має добре знати позначення прийомів гри не лише тих, які використовуються у домровій літературі, а й у скрипковій, фортепіанній та, обов'язково, гітарній. Що ж стосується власне домрових способів звуковидобування, то важливу роль відіграють ті, які пов'язані з визначенням специфіки розташування медіатора. Так, варто виокремити наступні: приготований, неприготований, рівний, нахилений медіатор, які визначають ступінь готовності медіатора до гри та кут розміщення по відношенню до струни. Так само можна виділити способи гри медіатором: удар, щипок, рух медіатора вправо, рух медіатора вліво, змінні удари. Є ряд прийомів гри, які є загальними, такими, що використовуються й у інших інструментів. Це – тремоло, *glissando*, *pizzicato*, *arpeggiato*, *vibrato*, флажолети. До суто домрових штрихів можна зарахувати багаторазове повторення звуків. «Необхідно прагнути до максимальної яскравості звучання домри, пам'ятаючи про те, що барвистість штриха сприймається краще при відповідності його змісту музичної фрази й музичному образу в цілому. Особливо дбайливо слід відноситися до специфічних домрових штрихів, тому що зловживання ними може призвести до невірної уявлення про специфіку домри» [99, с. 79]. При грі на домрі використовується два типи руху кисті – це поступальний маховий рух, який пов'язаний зі згинанням та розгинанням в лікті разом з рухом кисті. За допомогою такого руху можна видобувати туше щипком, *legato*, пасажі та послідовності акордів. Другим є комбінований рух, який передбачає рух від передпліччя з маховим рухом кисті. Такий рух буде у нагоді при грі тремоло, або поступальних щипків. «Подача йде від плеча, гнучкий хвилеподібний рух проходить по всій руці без скорочення м'язів і передає вагу руки в медіатор; у грі досить широко



застосовується при виконанні подвійних нот прийомами – tremolo або щипками вниз-нагору» [148, с. 86].

Розвиток сольного виконавства на домрі, який спостерігається у останні десятиліття, значно вплинув на позиціонування домри у оркестровому та ансамблевому викладі. Вона є одним з провідних інструментів у різних виконавських складах, проте поява нових технічних прийомів гри надає їй більш віртуозного та концертного статусу. Причому це стосується не лише розвитку «традиційних» виконавських технік, а й привнесення інших, які пов'язані з нетрадиційними методами звуковидобування. «Завдяки привнесенню технічних виразних прийомів, які сформувались в області сольного виконавства, відбувається, як зазначалося, оновлення функцій домри в умовах ансамблю та оркестру. Так, в домрові партії проникають елементи віртуозності, концертності: широко використовуються дрібна пасажна техніка (наприклад, в “Російській зимі” В. Городовської, обробці російської народної пісні “Валянки” В. Широкова та ін.), флажолети, глісандо, гра за підставкою, шумові прийоми гри та ін.» [57, с. 1396].

У розвитку домрового виконавства наявні й інші чинники, зумовлені виникненням творів для інструменту соло. Передусім це посилення уваги до сонорних звучань, намагання відшукати нові колористичні звучання. Подібні явища ми спостерігаємо і по відношенню до інших інструментів. У таких випадках можливо написання музики саме для домри, яка не може бути перекладена для іншого інструменту. В певному сенсі цю тенденцію, на думку І. Форманюк, можна сприймати як акумуляцію «досягнення як інших “досвідчених” інструментальних культур, перш за все – скрипкової» [188, с. 273], так і пошук власного, неповторного. «“Тиха”, камерна специфіка домрового звуку в сонорному комплексі знаходить оригінальні й різноманітні втілення. Поєднання блискучої струнної віртуозності, щипкової дзвінкості й зворушливої піанності створює неповторний звуковий образ нового академічного інструменту ХХІ століття, що має великі перспективи»

[188, с. 274]. М. Імханицький впроваджує поняття «мерехтливий колорит», яким позначається характерний прийом, що полягає у створенні «сріблястого» звучання, яке досягається шляхом тривалої гри тремоло у високому регістрі на піано. Це збагачує колористику звучання та можливості виразного трактування інструменту.

І. Форманюк відмічає, що при написанні творів для домри соло, коли немає опори на якийсь другий інструмент, наявне принципово інше її тлумачення. Саме загальна камерність звучання породжує нові можливості, своєрідної гри з тихою звучністю. «У виконанні ж на домрі-соло, на маленькому, камерному щипковому інструменті без “підтримки” фортепіано (з небагатими, на перший погляд, фактурними й динамічними можливостями та репертуарним багажем, але неповторними тембральними якостями) вони набувають подвійного сенсу. Цінність “маленького інструмент” в його “новому” (для академічної музики) звуці, в сольних творах – “чистому”, без супроводу, що компенсує повноту звучання новими інструментально-ігровими прийомами й фарбами» [188, с. 271]. Такі риси проявляються у циклах мініатюр сучасного російського композитора О. Циганкова (зокрема у творі «П’ять каприсів»), а також у творах вітчизняних авторів «Сім характерних п’єс» Б. Міхеєва, «Дві п’єси» В. Івка. Звернення до камерної звучності виступає ознакою нового композиторського мислення у питанні трактування домри.

Треба відмітити, що той процес, який був пов’язаний з трансформацією домри та приведенням її до сучасної, поширеної в українському виконавстві, чотириструнної конструкції, не є остаточним та таким, що не підлягає подальшим змінам. У російському виконавстві використовувалася триструнна домра, проте на межі ХХ–ХХІ століття певні зміни розпочались у зв’язку зі спробою впровадити чотириструнну. Подібний чинник зумовлений намаганням розширити виконавські можливості інструменту, надати йому більший діапазон. Також намічено шлях, пов’язаний з внесенням інших змін у конструкцію інструмента, зі зміною посадки виконавця, додаванням певних

елементів, які б трансформували звичне звучання. Цей додавання обичайки, яка б знаходилась між тілом виконавця та домрою, підставки для ніг, зміна кількості струн. Тобто, наявні ті процеси, які відбуваються в авангардному мистецтві стосовно й інших інструментів, що свідчить про остаточну академізацію домри та вихід з суто народно-інструментального виконавства. Російська дослідниця А. Желтірова відмічає зміни, що спостерігаються у російському домровому виконавському мистецтві. «Про прагнення поліпшити і посилити тембр домри свідчить створення різних пристосувань, наприклад, захисної сферичної обичайки – спеціальної підставки, що розміщується між коліном виконавця і домрою і покликаної захистити кузов інструменту від контакту з тілом виконавця. Спроби розширити діапазон домри здійснюються в двох напрямках – з допомогою додавання четвертої струни (В. Нікулін), використання приставки, що дозволяє опускати без перебудови нижню струну (мі першої октави) на тон вниз (І. Шитенков)» [57, с. 1396]. Сучасні домристи використовують підставку для правої ноги і невеликий відріз поролону, підкладаючи під інструмент з метою уникнути мимовільного ковзання домри, що хоча й на перший погляд видається не надто важливим чинником, проте подібні зміни допомагають полегшити посадку виконавця, а отже надають можливості виконувати тривалі концертні програми.

На сьогодні ці зміни носять експериментальний характер та не набули загального вжитку. Але їх спрямування до розширення тембрових можливостей домри засвідчує великий потенціал інструменту для розвитку музичного мистецтва ХХІ століття. Власне, яка б техніка чи прийоми гри не використовувались при грі на домрі, вони спрямовані, в першу чергу, на досягнення художньої мети, тому виконавська пластика має корелюватися не стільки фізичними відчуттями домриста, скільки якістю звукового результату. «Стан технічної домінанти в домриста означає почуття повної волі й спокою музично-ігрових рухів. Її показниками є точність м'язових

імпульсів, зовнішня непомітність і повна підпорядкованість задумам інтерпретації виконавця» [148, с. 90].

В. Петрик відзначає, що домра має власну та неповторну музичну експресію, яка відрізняється від інших музичних інструментів. Мова йде про кантиленність, що має пульсуючий характер. Зазначена специфіка домрового звучання не подібна до тієї, що притаманна іншим струнно-щипкових інструментах, зокрема на гітарі. «Принцип окультуреності специфічного домрового звуковидобування на тремоло, удари, деташе, піцикато тощо, що відсуває на другий план динамічний реалізм, створює власні параметри мелодійної експресії домри за рахунок своєї співучої (кантиленної) пульсації щипкового звуковидобування, складаючи яскраві неповторні характеристики інтонаційної сучасної домри – у її темброво-артикуляційних, темброво-фактурних особливостях і ренесансно-мадригальній забарвленості звучання» [159, с. 317]. Ці асоціативно-темброві ознаки надають домрі особливого та неповторного характеру. Причому своєї домрова кантиленність може бути представлена як особливе балансування між «домислюванням» та «соборністю». «Основу специфіки струнно-щипкової звучності складають одухотвореність, що виявляється в “домислюванні” безперервності кантилени поміж точками атаки звука, а також “соборність” як темпоритмічна організованість, створювана чіткістю метричної пульсації» [159, с. 317].

Загальні принципи, які мають враховуватись при грі на музичному інструменті, пов'язані з комплексом навичок, що має втілювати виконавець. М. Давидов відзначає ті, що пов'язані з інтерпретацією, цілісністю, артистизмом, які є надзавданням. «Коллективний характер оцінювання якості виконання та багатоаспектний характер майстерності вимагають багато площинної спрямованості слухо-зорової уваги колективу, що оцінює на комплекс параметрів, якими є музикальність, артистизм, інтерпретація, майстерність, складність (технічна й художня), стабільність, а також на загальне, цілісне враження, в якому може переважати певний найвищий

коефіцієнт за одним або кількома з названих параметрів, з урахуванням завдань розвитку музиканта, його художньої майстерності» [43, с. 134].

При грі на домрі, як і у будь-якій іншій виконавській діяльності, важливу роль відіграє не лише суто технічний рівень, а й художньо-артистичний. Даний вимір передбачає значну увагу до візуальних компонентів, пов'язаних з виконавством, а також й такими, що проявляються на суто музичному рівні. І. Єргієв відмічає, що специфіка інструментальної музики сьогодення, яка є невербальною за своєю природою та позбавлена словесної предметності, багато в чому постає своєрідним театром. «При базових загальних підходах детермінує подібні й у той же час відмінні від вокального виконавства методи підготовки музиканта-артиста – в аспекті виховання інтонаційно-художнього артистизму, зміни поглядів на інструментальну гру як таку, трансформації самого поняття «гра на музичному інструменті», модель якої в “стислому” виді все більш нагадує “інструментальний театр”» [55, с. 8]. Власне І. Єргієвим визначається система формування артистизму, своєрідний алгоритм, який має ряд складових. Це формування слухового образу, опредмечування інструментальних засобів музичної виразності, які переходять у інтонування, що втілюється у відповідну форму. Врахування цих складників важливе і у виконавській діяльності домристів.

На думку дослідниці Т. Ненашевої, домінантні риси розвитку домрового мистецтва ХХІ століття пов'язані з «взаємопроникненням традиційних та сучасних стильових рис оригінальної музики для домри, в поглибленні образної сфери в музиці для домри, в оновленні інтонаційно-мелодичної мови, і насамкінець, у формуванні нової темброво-звукової константи в камерній музиці для домри» [141, с. 217–218]. Цей процес, який полягає у збагаченні художньо-образної мови творів для домри, неможливо уявити без освоєння нових сучасних художніх засобів. Даний чинник сприяє загальному розвитку народно-інструментального мистецтва.

Отже, домра є інструментом, який раніше сприймався лише як частина оркестрового чи ансамблевого звучання, проте останніми роками зростає тенденція до використання її сольного звучання. Відбувається трансформація ролі домри, яка проявляється, як у зростанні ролі віртуозного начала, так і виникненні нових прийомів гри, що спрямовані на розширення її виконавських можливостей. Це граничне нюансування у мініатюрах, відкриття яскравих та майстерно-театралізованих форм, які дозволяють проявитись артистизму виконавця. Зазначені тенденції дозволяють констатувати процеси академізації інструменту в ХХІ столітті та виходу за межі суто народно-інструментального виміру.

*Домрове виконавство сьогодні реалізується відповідно до різних типів музикування, зберігаючи зв'язок з витоками та базовими принципами тієї чи іншої школи – це народний, бароковий та авангардний різновиди. В межах регіональних домрових шкіл можна виділити превалювання одного чи декількох типів орієнтації виконавської практики. Це пов'язано з домінуванням певного звукообразу, репертуарними уподобаннями та виконавськими інтенціями.*

*Для народного типу домрового виконавства притаманне звернення до фольклорних першоджерел, вибору певних прийомів гри та способів звуковидобування, що відсилають до музичної спадщини предків. Виконавський склад може варіюватися від оркестрового до сольного.*

*Бароковий тип домрового виконавства орієнтований на звернення до творів, що демонструють ренесансно-мадригальну естетику та відтворенні її семантики. Це можуть бути як твори доби бароко, так і створені в ХХІ столітті, що відтворюють специфічний звукообраз. Реалізується у різних формах музикування – сольній, ансамблевій та оркестровій.*

*Авангардний тип домрового виконавства сконцентрований на трансформуванні уявлення про інструмент та відкритті його нового амплуа, що реалізується у розширенні прийомів гри на інструменті та зміні його семантичного значення. Основою репертуару постають твори сучасних*

композиторів, а виконавський склад частіше обмежується сольним та камерно-інструментальним викладом.

## **2.2. Харківська домрова школа: від освіти до композиторської творчості**

Досліджуючи домрові школи, які склались в українському музичному просторі, маємо виділити ті, що локалізувались у найбільших містах, де наявні вищі навчальні заклади мистецького спрямування – харківську, одеську, київську, львівську та донецьку. Разом з тим відмітимо, що не у всіх навчальних закладах був однаково високий рівень підготовки домристів. Досить часто це могла бути кафедра народних інструментів, яка не «розрослась» до відділення чи факультету. Саме тому більшість дослідників виділяють Київську, Одеську, Харківську та Донецьку школи. «В Україні існує декілька центрів професійної підготовки домристів: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Харківська школа на базі кафедри народних інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Донецька музична академія ім. С. С. Прокоф'єва, Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової та Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенко» [88, с. 147]. Подібне розмаїття виконавських шкіл пов'язане з діяльністю провідних фахівців у сфері домрового виконавства, які почали впроваджувати відділення народних інструментів у цих навчальних закладах. Виникнення професійної освіти задля підготовки виконавців спеціальності «домра», припадає на 20–30-ті роки ХХ століття (Харків – 1924 рік, Одеса – 1933 рік, Київ – 1935 рік).

Аналізуючи виконавсько-педагогічну специфіку регіональних шкіл гри на домрі, що функціонують в різних містах України, зазначимо, що вони мають спільні риси, пов'язані з використанням тотожних методичних принципів, проте демонструють прагнення до формування індивідуальних і неповторних характеристик у питанні звуковидобування, використання

різних прийомів гри, специфічних технічних аспектів звукоутворення тощо. «Всі існуючі домрові школи України (Київська, Харківська, Донецька, Одеська) дотримуються загальних принципів музичної педагогіки, однак при цьому кожна з них, має свої характерні риси, в основному відрізняючись тонкощами показу інструменту, його звукових і технічних особливостей, специфікою звуковидобування, інструментальною фактурою» [132, с. 109].

Становлення шкіл гри на домрі в Україні відбувалось у кілька етапів, що були позначені деякими спільними тенденціями в контексті розвитку народно-інструментального мистецтва ХХ століття. Так, у ході розгляду особливостей функціонування Харківської, Донецької та Київської домрових шкіл, з'ясовано, що лише починаючи з другої половини ХХ століття спостерігається формування сольного домрового виконавства, адже до цього часу воно було, здебільшого, пов'язане з колективним – оркестровим чи ансамблевим. Саме цю специфіку домрової культури, відмічає, приміром, Т. Ненашева, яка виокремлює спільні риси розвитку домрового виконавства у більшості країн, що входили до СРСР. «В результаті розвитку (реконструйованої) домри як сольного інструмента у другій половині ХХ століття в сфері академічної музичної культури сформувалось самостійна, професійна ланка народно-інструментального жанру – сольне домрове мистецтво» [141, с. 213]. Тож, становлення сольного домрового виконавства стало можливим за умови формування професійних виконавсько-педагогічних шкіл.

*Засновником Харківської домрової школи є В. Комаренко, який очолив клас домри у Харківському музично-драматичному інституті в 1924 році. Він сприяв не лише формуванню кадрів, а й створенню репертуару для оркестрів народних інструментів. Приміром, «йому належить першість у перекладенні для оркестру народних інструментів симфонічних творів вітчизняних композиторів, що було важливим у націоналізації домрово-балалайкового оркестру, його органічного ствердження як складової української культури» [106, с. 179]. Саме наявність яскравого виконання репертуару стала*



чинником, який сприяв приверненню уваги професійних композиторів до цього складу, продемонструвавши його широкі виконавські можливості.

Разом з тим, до Харківської домрової школи можна зарахувати наступних представників, це – М.Т. Лисенко, Є. Бортник, Ф. Коровай. Їх учнями, що продовжили традиції харківської домрової школи, стали В. Міхеліс, В. Савіних, В. Гризодуб, В. Ніколаєв, Б. Міхеєв, які, в свою чергу виховали чимало виконавців. Наступне покоління домристів Харкова було представлено іменами таких домристів, як Еріка Морозова, Ліна Колуканова, Наталію Башмакову, Олена Бойко, Ольга Губко, Наталія Костенко, Яна Данилюк та багато інших.

Осередками, в яких здійснювалась підготовка домристів були не лише теперішній Харківській національний університет мистецтв імені І. Котляревського (колишній Харківській консерваторії), а й Харківська державна академія культури (раніше – Харківський державний інститут культури). З 1959 року на кафедрі хорового диригування діяла секція народних інструментів, що потім трансформувалась у кафедру народних інструментів. Саме в цьому закладі працювали такі домристи, як: Є. Бортник, О. Дроботай, Г. Дуднікова, В. Петров, Л. Матвєєва, О. Шевченко, Д. Остапенко та І. Кононова.

На нашу думку, характерною відмінністю харківської школи постає синтетичний характер освіти, адже всі випускники здобували фах не лише як виконавці на народних інструментах, а й мали чимало можливостей для подальшої диригентської діяльності. В той час, коли відділ народних інструментів став частиною оркестрового факультету (в 1951 році), спостерігається особлива увага до розвитку народно-інструментального виконавства. Зокрема, В. Давидов відзначав, що це сприяло більш різнобічній підготовці. «Ілля Володимирович (Добрижинець – *авт. тексту*) із розумінням ставився до специфіки народно-інструментального жанру, вважаючи його самобутньою сферою музичного мистецтва, що заслуговує на самостійний розвиток» [44, с. 115].

Варто відзначити діяльність М. Т. Лисенка, який з 1958 року очолив кафедру народних інструментів, адже він починає приділяти увагу не лише сфері практичного опанування інструментів, а й необхідності забезпечення наукових та методичних розробок, в яких би надавалась широке висвітлення проблем, пов'язаних з інтонацією, штрихами, способами звуковидобування. Микола Тимофійович Лисенко здобув надзвичайно різнобічну освіту. Першим етапом стало навчання по класу домри у Харківському музично-театральному технікумі. Згодом його навчання продовжилось у Мінській консерваторії, де він вчився у О. Мартінсена по класу домри та у І. Мусіна по класу диригування. В 1951 році він вступив до аспірантури Київської консерваторії по класу оперно-симфонічного диригування у О. Клімова, де захистив кандидатську дисертацію та опісля став працювати у Харківській консерваторії (з 1955 року). Він синтезував здобутки різних шкіл, сформувавши власні методичні підходи, які вплинули на розвиток як харківської, так і київської шкіл.

Серед напрацювань домристів Харківської школи можна відзначити створення *низки методичних праць*, які були спрямовані на розвиток майстерності гри на інструменті. Починаючи з 60-х років ХХ століття з'являються перші методичні розробки, присвячені висвітленню проблем виконавства. Закономірним шляхом та результатом педагогічної діяльності В. Міхеліса стала потужна робота, пов'язана з підготовкою посібників, які сприяли створенню підґрунтя для розвитку майстерності гри на домрі. Зокрема варто відмітити дві його «школи», створені у співавторстві з іншими викладачами. «В. І. Міхеліс почав розробку посібників із гри на 4-струнній домрі. Разом з Є. Калініним склав “Навчальну школу гри на 4-струнній домрі” (1963 р.), а у співавторстві з В. Гризодубом – “Школу гри на 4-струнній домрі” (1978)» [44, с. 116].

«Школа гри на 4-струнній домрі» В. Міхеліса та В. Гризодуба містила багато творів, які дозволили б опанувати мистецтво гри на домрі від початкового рівня до більш професійного. Твори були представлені у

перекладеннях для дуету фортепіано та домри. Найпростіші твори для початківців, як-от «Ялиночка» А. Мухамедова, що відкривав збірку, складались з 8 тактів та були побудовані за принципом фактично дослівного повторення двох речень простого періоду, в формі якого було написано цей твір. Використовувався поступальний рух в межах кварта, рух восьмими тривалостями, помірний темп та відсутні позначення штрихів. Чимало творів, які увійшли до збірки є обробками народних пісень – українських («Ой є в лісі калина», «Ой під вишнею», «Ой за гаєм», «Зоре моя вечірняя», «Прилетай, прилетай»), російських («В зеленом саду», «Пойду ль я, вийду ль я»), чеських («Пастушок»), угорських та низки інших. Відмінною рисою є те, що більшість обробок було зроблено провідними українськими композиторами-класиками – Л. Ревуцьким, С. Людкевичем. Представлено також масив авторських творів композиторів різних стильових напрямків – віденських класиків (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен), представників західноєвропейського романтизму (Ф. Шуберт, Р. Шуман), російських композиторів XIX століття (М. Глінка, М. Римський-Корсаков, М. Мусоргський, Ц. Кюї), радянських композиторів (Д. Кабалевський, Б. Алексєєв), українських авторів (М. Лисенко, К. Стеценко, Ю. Мейтус, М. Чембержі) та інших. Окрім цього, до збірки увійшли перекладення творів вищезгаданих композиторів, більшість яких було зроблено Б. Алексєєвим. Останні твори, представлені в збірці, спрямовані на більш високий рівень виконавства, є складнішими у плані виразності, демонструють різноманіття штрихів, динамічних відтінків, ритмічних та інтонаційних складнощів. Окрім цього чимало з них потребують уваги до виконання кантилени («Вокаліз» М. Ракова, «Північна зірка» М. Глінки). Безперечно поява подібних «шкіл» мала прогресивний характер, створивши базу для формування професійних виконавців, надаючи матеріал, де покроково ускладнювався б музичний матеріал. Тож, цю збірку можна було використовувати, починаючи з рівня музичної школи.

Крім того, В. Савіних укладає програму з класу чотириструнної домри для студентів музичних вузів, яка містила у собі низку важливих оригінальних підходів, пов'язаних з майстерністю виконавства на домрі та такою, що не втратила своєї актуальності і в подальшому. Володимир Ніколаєв створює «Методичні рекомендації для студентів музичних навчальних закладів з класу домри та диригування», які вийшли в 1983 році.

Є. Бортник написав кілька важливих теоретичних робіт, які мали вплив на розвиток домрового виконавства: «Діяльність Г.П. Любимова в справі розвитку і вдосконалення домрового оркестру», «Домра в самодільному мистецтві Радянської України: учбово-методичні розробки для студентів-заочників відділення народних інструментів інститутів культури», «Создатель квинтовой домры», «Сборник этюдов для четырехструнной домры». Провідну роль мало його дисертаційне дослідження «Формування та розвиток домрового мистецтва в Україні в аспекті російсько-українських музичних зв'язків», яке було захищене в 1982 році.

Здобутки харківських домристів полягали не лише у викладацькій діяльності, а й у *виконавській*. Так Федір Коровай, який був випускником Харківської консерваторії по класу домри Т. Лисенка, закінчив також аспірантуру у Київській консерваторії у М. Геліса. Його визначний рівень виконавської техніки сприяв тому, що він не лише отримав звання лауреату конкурсів не лише на республіканському, а на всесоюзному рівні, а й згодом став виступати як домрист-соліст, працюючи в «Укрконцерті». Ф. Коровай як виконавець-домрист продемонстрував можливість представляти програми виключно для домри соло в рамках концертів, які до того ж складались з двох відділень, що було безпрецедентним явищем на той час. Його майстерність була відмічена званням «Заслужений діяч мистецтв України», яке він отримав у 1979 році. Його виконавська діяльність поєднувалась з викладацькою, яка була не менш успішною та плідною. «За 26 років педагогічної діяльності у Харківському інституті мистецтв із його класу вийшли понад 50 домристів. Серед них – лауреати республіканських

конкурсів Г. Проценко, О. Лебединський. Вихованець Ф. Г. Коровая Віктор Соломін (лауреат I премії Республіканського конкурсу в Івано-Франківську, 1989) став найпошлідовнішим його спадкоємцем у сфері сольного домрового виконавства та перекладень» [44, с. 119].

Варто відмітити роль традицій, які були представлені в Харківській домровій школі. Н. Костенко зазначає, що важливу роль у формуванні домрової школи мала діяльність М. Лисенка, який виховав таких провідних діячів, як Ф. Коровай та Б. Міхеєв. А вже в подальшому відбувається становлення ряду домристів, що стають носіями вже сталої традиції. Це учні Б. Міхеєва, які стали лауреатами різних конкурсів та учасниками міжнародних фестивалів. «Лауреати різних національних і міжнародних конкурсів Л. Гудима, В. Матряшин, І. Кононова, Ю. Яковенко, Н. Костенко, Я. Данилюк та ін.). Випускники класу Б. Міхеєва В. Нестеренко і лауреат міжнародного конкурсу В. Матряшин представляють Харківську школу в Москві» [88, с. 147].

Важливим етапом розвитку саме домрового виконавства вважаємо період з 1989 по 2008 роки, коли на чолі кафедри постав Б. О. Міхеєв, який не лише був домристом-виконавцем, а й диригентом оркестру народних інструментів та композитором – членом Спілки композиторів України. Подібний синтетичний характер творчості Б. Міхеєва вплинув на підвищення рівня зацікавленості саме у домровому виконавстві, авторські твори якого були розраховані на цей інструмент та його використання у сольному, ансамблевому та оркестровому звучанні. «Академізація домри у вітчизняному художньому бутті вирішилася здатністю композиторів та виконавців-домристів відчутти виразові можливості інструменту, які б відповідали сучасним художньо-естетичним ідеалам і потребам, а також адаптувати та пристосувати відповідні твори класичного репертуару до тембрової специфіки домри» [148, с. 141]. Під час завідування Б. Міхеєвим кафедрою було розширено викладацький склад та відкрито нові класи. Окрім цього, у 1994 році у ХДІМ розпочався набір до аспірантури та асистентури-

стажування за спеціальністю «народні інструменти», що дало можливість розкрити науковий потенціал випускників кафедри, причому здійснюючи це не в інших містах України, а у саме у Харкові.

Після того як Б. Міхеєв очолив кафедру народних інструментів у Харкові, а через декілька років став також проректором з навчальної роботи, він спрямував багато зусиль на розвиток народно-інструментального виконавства в своїй педагогічній, композиторській, виконавській, адміністративній діяльності. Він виховав близько 80 виконавців-домристів, які стали провідними викладачами, лауреатами міжнародних конкурсів. Сам він неодноразово ставав членом журі різноманітних конкурсів. Результати педагогічної та виконавської діяльності знайшли втілення у ряді робіт, як-от «Акустичні закономірності звуковидобування на домрі» та «Школі гри на чотириструнній домрі для студентів ВНЗ», написаній у співавторстві з його викладачем – М. Лисенко, а також у низці праць, які мали важливе методичне значення. Так, в дослідженні «Акустичні закономірності звукоутворення на домрі та їх використання в роботі над звукоутворенням» (1990) Б. Міхеєвим було звернено увагу на те, що при гри на музичному інструменті ключовим питанням є виразність звукоутворення. Практична робота над видобуванням яскравого звуку має спиратися на чіткі знання акустичних закономірностей та прискорить оволодінню новими виразними засобами при гри на домрі [див.: 130].

У праці Б. Міхеєва та М. Лисенка «Школа гри на чотириструнній домрі» було представлено не лише важливі зауваження, пов'язані з виконавством на домрі, але й містився ряд вправ і творів сучасних українських композиторів (як написаних для домри, так і перекладень для даного інструменту). Було надано відомості про інструмент, медіатор, вихідні положення про постановку виконавського апарату домриста, умовні терміни та графічні позначення у першому розділі теоретичної частини «Школи». У другій частині представлені елементарні навчальні завдання для початкового періоду навчання, пов'язані з щипками медіатора, перемінними

ударами по відкритій струні, нахилом медіатора, арпеджіато акорду, зміною позицій за рахунок пауз та без пауз, поступальним рухом передпліччя, перемінними ударами медіатора та поступальними рухами кисті, грою короткого, тривалого та зв'язного тремоло при зміні позиції, виконанням пунктирного ритму у швидкому темпі, переходами медіатора, що рухається зі струни на струну, підготовчі вправи при грі на одній струні та удосконалення переходів медіатора на суміжні струни, гру глісандо. Подача завдань та вправ розміщувалась за принципом поступового ускладнення. Викладались певні теоретичні положення та були представлені завдання для навчання гри тим прийомам, що використовуються більш епізодично. Зокрема мова йде про гру флажолетів, гітарного легато, «скрипкової» вібрації, легато та стакато одиночних ударів (щипків) медіатора та т.п.

Третя частина містила комплексні зразки гам, вправ та етюдів. Кілька етюдів, вправ були написані Б. Міхеєвим, виступаючи результатом власних практичних напрацювань виконавця та педагогічної діяльності. Четверта частина включала не лише художні твори, а й теоретичні положення, пов'язані з основними передумовами художнього виконання на домрі, елементарними прийомами редагування скрипкових творів для домри. Серед творів, представлених у цій «школі» варто відзначити обробки українських народних пісень «По той бік гора», «Женчичок-бренчичок» М. Т. Лисенка, «Баркаролу» М. В. Лисенка та «Розлуку» М. Глінки, П'ять п'єс зі збірки «Сонечко» Л. Ревуцького у перекладенні М. Т. Лисенка. Також у обробці Г. Михайличенко була подана російська народна пісня «Вийду ль я на річеньку». У перекладенні Б. Міхеєва були представлені наступні твори: «Вечір у селі» Б. Бартока, «Кантилена» Ф. Пуленка, «Дика роза» Е. Мак-Доуелла, «Каприс №2» Г. Бацевич. Н. Проценко переклала «Угорський танець» Е. Серванського та «Народний танець» М. Скорика. Серед суто домрових творів варто виділити «Варіації на лемківську народну тему» та «Репліки» В. Івка, «У колибелі» В. Пікулик, «Жартівливу серенаду» Б. Міхеєва. На нашу думку, ця розробка двох педагогів стала певним взірцем

для наслідування, адже поєднала теорію та практику, надавши не лише якісний музичний матеріал, але й ґрунтовну теоретичну частину, яка могла підготувати до виконання зазначених творів.

Невід'ємним чинником, що сприяв розвитку сольного домрового виконавства стала участь у *різних фестивалях та конкурсах*. За радянських часів це були Всесоюзні огляди-конкурси виконавців на народних інструментах, де навіть на першому з них, проведеному у 1939 році, призером став М. Лисенко – один з фундаторів харківської домрової школи. Згодом було засновано ряд інших міжнародних, національних, регіональних конкурсів для виконавців на народних інструментах. Так, на рубежі ХХ–ХХІ століть у Харкові відбулось заснування конкурсу виконавців, що грають на народних інструментах, імені Гната Хоткевича. Серед номінацій, які представлені на конкурсі, є також чотириструнна домра. Початок роботи фестивалю датується 1998 роком, адже саме тоді на базі Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського було проведено перший міжнародний конкурс.

Окрім конкурсу виконавців ім. Гната Хоткевича, в Харкові функціонує з квітня 2013 року музичний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта». Перший з них мав статус всеукраїнського та проходив на базі Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, який є одним з основних організаторів. Директором конкурсу є кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя ХНПУ імені Г. С. Сковороди, член Національної всеукраїнської музичної спілки Данилюк Микола Миколайович. З 2017 року «Арт-Домінанта» набула статус «міжнародного» конкурсу, адже в ньому прийняли участь 37 солістів та 65 ансамблів різних інструментальних складів з 19-ти областей України, а також виконавці з Білорусі, Литви, Молдови, Польщі та Франції. Кожного року відбуваються певні зміни, обумовлені розширенням та популярністю фестивалю. Так в 2017 році було додано категорію «Канклес» (національний литовський



струнно-щипковий інструмент), а в 2018 році номінацію «Гучжен» (традиційний китайський народний інструмент) у зв'язку з появою виконавців із вказаних країн, які бажали взяти участь. Так само у 2018 році, враховуючи побажання учасників, викладачів, керівників навчальних закладів і творчих колективів, було введено нову номінацію «Оркестри». В «Арт-Домінанті-2019» прийняли участь представники, як з України так і зарубіжжя, а саме – 365 солістів, 86 ансамблів та 8 оркестрів. Серед сольних категорій, представлена «домра». Окрім цього даний інструмент може бути представлений і у таких номінаціях, як «ансамблі» та «оркестри» [7]. У рамках конкурсу проходять концерти, творчі зустрічі за участю провідних педагогів, виконавців, діячів культури і мистецтв. В журі конкурсу входять провідні домристи України – С. Білоусова, Я. Данилюк, випускник ХДІМ імені І. П. Котляревського, провідний домрист Ансамбля народних інструментів «Росія» імені Людмили Зикіної, викладач ГБУДО ДШМ імені Кара Караєва В. Матряшин.

Розвиток домрового виконавства був би неможливим без функціонування оркестру народних інструментів, що сприяло позиціонуванню домри в якості одного з учасників ансамблю. Окрім цього, важливим етапом стало саме сольне домрове виконавство, яке у харківській школі набуло надзвичайної інтенсифікації, починаючи з 50–70-х років ХХ століття. В 1990-ті роки починає розвиватись ансамблеве виконавство, представлене камерними складами, до яких входили народні інструменти, в тому числі й домра. Варто згадати такий харківський колектив як «Три плюс два», керівником якого є професор кафедри народних інструментів Харківського університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, лауреат міжнародних конкурсів Ігор Снедков.

Заснування ансамблю відбулось у 1998 році, до складу якого увійшли на той час студенти цього вишу. Вже через рік колектив здобув другу премію на міжнародному конкурсі у німецькому місті Клінгенталь, а згодом починає працювати при Харківській філармонії. До складу інструментального

ансамблю «Три плюс два» входять Ігор Снедков (баян, кнопковий акордеон), Сергій Костогриз (балалайка), Наталія Башмакова (домра-прима, домра-альт), Людмила Афоніна (домра-контрабас, акордеон), Володимир Гольцов (ударні інструменти). В такому складі колектив здобув ряд премій на міжнародних та вітчизняних конкурсах. Репертуар ансамблю «Три плюс два» є досить широким та включає як класичні та народно-фольклорні, так і джазові та естрадні твори. В професійній діяльності багатьох домристів проявилось одне з базових вмінь, як-от вміння здійснювати аранжування творів. Доречно буде навести слова О. Олійника, який відмічав важливість цієї навички. «Вміння аранжувати для свого інструмента ті чи інші композиції, що були створені в попередні епохи та призначені для інших інструментів або складів, належить до найважливіших професійних засад підготовки домриста» [148, с. 141].

Разом з тим, важливим підґрунтям формування харківської домрової школи став масив творів, написаний композиторами для цього інструменту. Так, наприклад, Б. Міхеєв як композитор-домрист не лише зміг розкрити специфіку домрового звучання, а й сприяв тому, що було здійснено чимало задля розвитку майстерності виконавців. Саме цей композитор-домрист у низці творів, зокрема у концерті «Билина», «Ліричний зошит», «Сім характерних п'єс» впроваджує нові прийоми гри. Зокрема, такі прийоми, як: «арпеджований рух по струнам та акорди в широкому розташуванні, звучання в каденції фона на тремоло з одночасним викладанням мелодії у верхньому регістрі, розвинена двоголосна тканина, різноманітні флажолети, арпеджіато та т.п.» [64, с. 309].

Важливо відзначити, що в його творчості виникають такі композиції, як концерт для домри з оркестром, який виступає одним з важливих творів, виконання якого постає свідченням майстерності музиканта. В творчому доробку Міхеєва є Три концерти для домри з оркестром народних інструментів. Окрім цього композитор створив диптих «Протяжна і Весела» для домри з народним оркестром, який здобув II місце у 1998 році на

Міжнародному конкурсі композиторських творів для народних інструментів, який проходив у Москві. Цей твір, як і деякі інші твори Міхеєва виступають частиною програми конкурсів, зокрема Міжнародного конкурсу ім. Г. Хоткевича.

Чималу роль для становлення домрового мистецтва відігравали аранжування та транскрипції, які створювали композитори-домристи. Твори, призначені саме для домри мають важливе значення, адже їх поява стає свідченням сприйняття інструменту як академічного. Проте не варто відкидати широкий масив творів, що можуть бути адаптовані для домрового виконавства, адже їх виконання збагачує репертуар домриста та дає можливість зазвучати інструменту в іншому ключі. М. Плющенко відмічав важливу роль досвіду Б. Міхеєва у створенні транскрипцій та перекладень, адже саме такий тип роботи міг сприяти «відкриттю» певних особливостей творчих підходів різних композиторів, що згодом ставало своєрідним зразком для власних опусів [161, с.279].

Зокрема, Б. Міхеєв зробив чимало транскрипцій та перекладень, як власних творів, так й інших композиторів. Це розширило репертуар домристів не лише харківської школи, а й інших освітніх осередків. «Дійсно, вся композиторська спадщина Бориса Олександровича складає близько ста тридцяти творів... Інша частина представлена жанрами перекладання і транскрипції – всього близько дев'яноста, з них більше тридцяти – перекладання власних опусів, близько шістдесяти – чужих творів, у тому числі сорок п'ять – для оркестру народних інструментів, а також більше десяти – для домри соло та домри з симфонічним оркестром» [161, с. 275]. М. Плющенко відмічає, що практика перекладань була досить поширеною протягом значного періоду історії розвитку музичного мистецтва, в той час як транскрипції (які фактично є творами із подвійним авторством) почали розповсюджуватись за часів становлення професійної концертно-виконавської практики. Власне обробки, які здійснював Б. Міхеєв, були представлені творами музичної класики (Г. Гендель, Й. Гайдн, В. Моцарт,

Л. Бетховен, М. Глінка, П. Чайковський, М. Лисенко, С. Прокоф'єв). Призначення цих перекладень і транскрипцій полягало у формуванні навчально-педагогічного, а також концертного репертуару для домри. Вибір барокових творів та деяких творів представників віденського класицизму був пов'язаних з тим, що вони не мали «яскраво вираженого інструментального начала, тобто темброво-індивідуалізованого тематизму; інструменти можуть взаємозамінюватися, і ця заміна технологічно не становить великих проблем» [161, с. 277].

Окрім Б. Міхеєва, варто згадати й інших композиторів, які створюють багато опусів для домри – Ігор Ковач, Дмитро Клебанов, Володимир Підгорний, Анатолій Гайденко, Валентин Іванов, Микола Стецюн, Борис Яровинський. Їх творчий та життєвий шлях пов'язаний з формування культури гри на домрі у Харкові. Вони пишуть не лише камерні твори, а й досить масштабні, зокрема концерти та концертино, наявність яких свідчать про те, що виникає репертуар, без якого було б неможливе досягнення професійного рівня в сфері домрового виконавства. «На міжнародних конкурсах і фестивалях широко представлені твори композиторів України, наприклад: “Жартівлива” і Концерт для 4-струнної домри з оркестром Д. Клебанова; Концертино для 4-струнної домри І. Ковача; ряд творів В. Підгорного – Концерт для домри з оркестром; Концертино для домри з оркестром №2, Лірична пісня, Інтермеццо, а також В. Іванова: Концертино для чотириструнної домри з симфонічним оркестром, обробка української народної пісні “Повій вітре на Вкраїну”, Регтайм, Каприс; Концерт для домри Б. Алексєєва; Скерцо Н. Стецюна; Корольок Б. Яровинського; Концертино А. Гайденко» [88, с. 149]. Всі ці твори не лише стають ознакою академізації домри, а й фактором всебічного розвитку музичної культури, пов'язаної з функціонуванням народних інструментів в просторі ХХ століття.

Яскравим представником домрового мистецтва став випускник харківської школи Віктор Соломін. Як композитор, імпровізатор і викладач він тривалий час займався концертною та педагогічною діяльністю в країнах

Західної Європи (Чехія, Німеччина, Голландія, Бельгія, Франція, Італія, Іспанія, Англія) з 1996 по 2004 роки. Він є членом Спілки композиторів Нідерландів, лауреатом міжнародних конкурсів, стипендіатом Міжнародного фонду імені Генріха Бьоля (1998). З 2004 року В. Соломін зосередив свою діяльність на джазовому домровому виконавстві, й оселився у Києві, де створив групу Solominband. У 2009 році київські музичні майстри Олег Стоколос і Андрій Степанович спільно з Віктором Соломінім створили першу в світі чотириструнну електродомуру. У 2010 році створив етно-ф'южн гурт «ДомРа», що об'єднав у своїй музиці джаз, рок, автентичні і народні пісні.

Варто відзначити, що виникнення концертів є важливим показником, що свідчить про розвиток народно-інструментального виконавства. Цю особливість підкреслює Л. Повзун, зазначаючи, що поява таких творів пов'язана з висуванням на перший план соліста, який здійснює активну концертну діяльність. «Подібно до етапів розвитку жанру класичного інструментального концерту, що, як відомо, досяг свого розквіту в епоху появи особистості соліста-віртуоза, в народно-академічному мистецтві в наш час відбувається аналогічний процес формування-висування соліста-концертанта, багато в чому завдяки композиторській та виконавській творчості В. Івка, Б. Міхеєва, В. Власова, Р. Гриньківа, В. Подгорного, А. Білошицького, К. Мяскова та їхньому новому ансамблевому мисленню, що визначає “концертність” сполучення народно-академічних інструментів та фортепіано» [162, с. 277].

Отже, підкреслимо, що харківська школа характеризується своєю монолітністю і спадкоємністю традицій. Наявні були не лише зв'язки з Харківськими музичними вишами, а й з Київською консерваторією, що супроводжувалось обміном знань, оновленням програм. «Організація навчального процесу базувалася на досягненнях академічно-професійних шкіл народно-інструментального виконавства, сформованих на кафедрах народних інструментів Київської та Харківської консерваторій, із суттєвими

доповненнями науковців кафедри народних інструментів ХДАК, що стосувалися специфіки спеціальності “Народна художня творчість” та кваліфікації “Керівник самодіяльного оркестру народних інструментів”, згідно з якими акцент пріоритету і сольного виконавства переносився на ансамблеве та оркестрове виконавство» [165, с. 465].

Упродовж останніх років збільшилась кількість наукових праць, присвячених дослідженню харківської школи. Приміром, Наталія Євгеніївна Костенко – доцент, кандидат мистецтвознавства, лауреат міжнародних конкурсів, у 2012 році опублікувала монографію «Борис Олександрович Міхєєв», а також захистила дисертаційне дослідження, пов’язане з історією Харківської домрової школи. Відмітимо, що більшість дослідників наголошують на винятковому значенні харківської школи для розвитку народно-інструментального виконавства, адже саме тут було чи не вперше досягнуто високий рівень розвитку цього виду мистецтва. «Харківська школа народно-інструментального виконавства відіграла провідну роль у формуванні взаємозв’язку: композиторська творчість – академічне виконавство професійна освіта – методика – наука, який вивів академічне народно-інструментальне мистецтво на провідний рівень та завершив етап становлення цього виду мистецтва» [106, с. 183].

Зазначимо, що для харківської школи характерним є зв’язок виконавської практики із композиторською творчістю. Потреба у формуванні домрового репертуару і творчий потенціал представників цієї школи сприяли становленню великої кількості різножанрових творів, які увійшли до програм виконавців усіх шкіл народно-інструментального виконавства. Хоча генеза харківської домрової школи була пов’язана з народним типом музикування, проте наразі наявне домінування авангардного типу, що розкривається через репертуар, створений композиторами окресленого регіону.

### 2.3. Київська домрова школа в контексті народно-інструментального виконавства столичного регіону

Порівняно з Харківською школою розвиток домрової школи у Києві відрізнявся своєю специфікою. Відкриття перших класів гри на домрі у Києві відбулось у 1936 році в стінах Київської консерваторії, з виникненням першої кафедри народних інструментів. Розвиток київської школи гри на народних інструментах відбувався завдячуючи діяльності Марка Мусійовича Геліса (1903–1976), який хоча й за фахом був піаністом, проте завдяки постійному прагненню до саморозвитку став незамінним фахівцем у вихованні спеціалістів у сфері народних інструментів. Його майстерність гри на гітарі та знання специфіки гри на народних інструментах сприяла масштабним зрушенням у питанні народного виконавства. Саме він викладав фах у більшості студентів, до того ж, не лише у домристів, а й у виконавців на інших струнно-щипкових інструментах (гітарі, балалайці) та баяні.

М. Геліс виховав плеяду домристів, які продемонстрували високий рівень виконавської майстерності гри на народних інструментах, зокрема на Всесоюзному огляді-конкурсі, який проходив у 1939 році у Москві – це Я. Якушкін, Г. Казаков, А. Троїцький. Під час Другої світової війни навчання на кафедрі народних інструментів продовжувалось в евакуації у Свердловську. З 1944 року після повернення до Києва розвиток освітнього процесу набув значної інтенсифікації. Важливо відзначити, що роль київської школи полягала у формуванні суто домрових прийомів гри, які удосконалювались завдяки діяльності М. Геліса. «Питання культури тремолювання актуалізувалося із уведенням класів чотириструнної домри в музичних вузах України. Видатну роль у цьому зіграв фундатор народно-інструментального виконавства професор Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського Марк Геліс» [148, с. 118]. О. Олійник відмічає, що з огляду на відсутність спеціальної домрової літератури, виконавці-домристи, здебільшого, виконували скрипкові твори. Завдяки прийомам тремолювання

у транскрипціях вдавалось досягти більшої делікатності та прозорості звучання. Необхідно відзначити, що домристи київської школи менше орієнтувались на народно-фольклорний шар музичного мистецтва, а більшою мірою – на західноєвропейський, класичний.

Першість київської школи гри на народних інструментах знайшла своє вираження і в тому, що саме в Київській консерваторії відкрилась аспірантура з народних інструментів в 1953 році. В аспірантурі, в 60-х роках ХХ століття успішно навчались такі домристи, як Ф. Коровай, М. Білоконеv, В. Іvко. Вони посприяли розвитку домрових шкіл Харкова, Києва та Донецька. Згодом практика навчання в аспірантурі замінилась такою формою, як асистентура-стажування, що була розрахована на виконавців.

Якщо згадати представників київської домрової школи, то надзвичайно великий внесок у її розвиток здійснили такі виконавці та викладачі, як: Надія Олександрівна Комарова, Микола Тимофійович Лисенко, Микола Трохимович Білоконеv, Анатолій Васильович Григоренко, Дмитро Іванович Остапенко та Владислава Павлівна Білоус. В результаті їх викладацької діяльності було створено чимало методичних розробок, що стали у нагоді при підготовці молодих кадрів у сфері музичного мистецтва. Так, М. Т. Лисенко виховав чимало виконавців-домристів у Києві, був науковим керівником дисертаційних досліджень, аранжувальником і композитором. Вітчизняний дослідник Ю. Лошков, відзначає роль М. Т. Лисенка як носія традицій харківської школи домрового виконавства, що прищепив їх на київський ґрунт. «Харківська наукова школа веде родовід від В. А. Комаренка та розвинена у творчості його учня М. Т. Лисенка... Принципи штрихової інтерпретації, викладені в посібнику [Лисенка – авт. тексту], були розвинуті у виконавській практиці відомих домристів, серед яких провідне місце займають харківські виконавці – Ф. Коровай та Б. Міхеєв» [106, с. 183]. Згодом М. Т. Лисенко продовжив розвивати ті принципи, які були закладені його вчителями.



Серед інших представників київської домрової школи – Н. Комарова (1926–1987) та Н. Потоцька (1921–1975), які навчались у Свердловському музичному училищі та здобули вищу освіту в київській консерваторії у класі М. Геліса. Н. Комарова проявила себе яскраво, насамперед, як виконавиця, солістка оркестру народних інструментів Українського радіо. Згодом, вона розпочала викладацьку діяльність у Київській консерваторії, де під її керівництвом було випущено майже 40 домристів. Також Н. Комарова чимало уваги приділяла керівництву ансамблем домр. Натомість, Н. Потоцька більше зацентувала увагу на викладацькій діяльності, адже працювала у Київській консерваторії, Київській музичній школі ім. М. В. Лисенка та Київському педагогічному інституті. Її досягненням як педагога стало виховання високопрофесійних виконавців, адже «серед її вихованців – доцент Л. Д. Матвійчук, заслужений артист України Ю. Яценко, Ж. Коломійченко, Юлія і Анатолій Гуренки, Т. Вахромеєва, О. Ракова, О. Носальчук, С. Осадчий, які закінчили провідний музичний ВНЗ України. В консерваторії у Н. О. Потоцької навчалися Г. Матвеєва, Д. Коломієць, Г. Замай, М. Кушнір та інші» [44, с. 74].

Вагома роль у розвитку домрового мистецтва у музичному училищі ім. Р. М. Глієра належить випускникам М. Геліса: Михайло Шелест (1925–2002), Микола Білоконеv (1937 р. н.) та Анатолій Григоренко. М. Шелест паралельно працював у ДМШ № 5. Пройшов шлях від старшого викладача до декана оркестрового факультету. Його викладацька діяльність у ДМШ сприяла формуванню учнівського репертуару, зокрема, йдеться про збірки «Етюди» та «Учбовий репертуар ДМШ» I–IV класів (видані у співавторстві з М. Білоконеvим, а також А. Григоренко). Домрист Микола Білоконеv проявив себе у різних творчих амплуа: як майстерний виконавець (лауреат багатьох міжнародних конкурсів), керівник (диригент оркестру народних інструментів Київського музичного училища та Київської консерваторії), викладач (понад 80 його учнів неодноразово ставали лауреатами міжнародних та всеукраїнських конкурсів). Анатолій Григоренко працював

викладачем домри і завідував відділом народних інструментів у Київському музичному училищі, а також викладав диригування у Київській консерваторії. Д. Остапенко (1946 р. н.) – домрист, що поєднав у своїй діяльності традиції різних регіональних осередків. Він навчався у Полтавському музичному училищі та Харківському інституті мистецтв. З 1995 року почав працювати у Київській консерваторії, очолював Міністерство культури і мистецтв (1995–1999), є заслуженим діячем мистецтв України та має чимало державних нагород.

Також, серед представників київської домрової школи вирізняються постаті двох домристок-композиторів – Любові Матвійчук (1952 р. н.) та Ніни Проценко (1958–2007). Обидві навчались у А. Григоренка в музичному училищі, проте їх викладачі з фаху в Київській консерваторії та асистентурі-стажуванні були різними – Л. Матвійчук навчалась у М. Шелеста, а Н. Проценко у М. Білоконева. Протягом своєї творчої кар'єри вказані домристки займались активною виконавською та композиторською діяльністю. Так, працюючи у ансамблі «Рідні наспіви» вони створили чимало композицій. Зокрема, Л. Матвійчук писала обробки фольклорних творів для домри, а також оригінальні твори («Романс», «Роздум», «Поетичний ескіз», «Варіації у старовинному стилі», «Українські візерунки», «Танцювальна» для домри). До того ж, вона є членом Київської асоціації домристів та членом Асоціації домри і балалайки США. В 2013 році Л. Матвійчук очолила кафедру народних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського, проявивши себе як досвідчений викладач, що підготувала понад 40 домристів, серед яких Н. Лящук, І. Юрова. Повсякчас її викладацька та виконавська діяльність доповнювалась композиторською.

Ніна Василівна Проценко написала чимало різноманітних аранжувань для колективу «Рідні наспіви», а також низку авторських творів. Маємо вказати, що ознакою її авторського стилю є апелювання до віршів поетів-класиків та звернення до нестандартних складів, які поєднують академічні та народні інструменти. Так, приміром, вона створила кілька ансамблевих

композицій, де серед інших інструментів була представлена й домра. Зокрема, це «Пори року» (на слова С. Єсеніна для голосу, двох фортепіано та ансамблю народних інструментів), 6 романсів (на слова М. Цветаєвої для подібного виконавського складу, за виключенням одного фортепіано), «Ноктюрн» для ансамблю народних інструментів, «Легенда» до драми-феєрії «Лісова пісня» для камерного ансамблю народних інструментів та ін.

Серед домристів, яких можна зарахувати до молодшого покоління, варто згадати Л. Шорошеву, В. Білоус, І. Юрову, які вже не мали змоги навчатись у М. Геліса, проте успадкували закладені ним традиції через його учнів. Так, Людмила Шорошева (1972 р. н.) – навчалась у Криворізькому музичному училищі, Харківському інституті мистецтв у Б. Міхеєва та Київській консерваторії (в тому числі й асистентурі-стажуванні) у М. Білоконева. Так само у цього викладача займалась В. Білоус (1975 р. н.). Ірина Юрова (1975 р. н.) – навчалась у Луганському музичному училищі, а у Київській консерваторії та асистентурі-стажуванні у Л. Матвійчук. Викладацька діяльність у ДМШ № 24 поєднувалась з роботою у НМАУ ім. П. І. Чайковського, а також виконавством у складі фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина».

Варто відмітити, що Київська домрова школа представлена не лише викладачами і випускниками НМАУ ім. П. І. Чайковського, а й вихованцями інших навчальних закладів, які працювали в київському регіоні. Зокрема доречно згадати про викладацький колектив КНУКіМ. «У 1970 р. для підготовки фахівців “клубний працівник вищої кваліфікації, керівник самодіяльного оркестру народних інструментів” у Київському державному інституті культури була створена кафедра народних інструментів (завідувач А. Ф. Нечипоренко)» [3, с.16]. Починаючи з 1970 року в Київському інституті культури здійснювався набір близько 30 студентів на денну, а також на заочну форму навчання. Колектив кафедри складався з випускників Київської державної консерваторії. Клас домри вели такі викладачі, як:

Р. Гусак, Т. Комарова, В. Лапченко, Н. Маруніч, О. Омельченко, О. Побединський, Г. Сулова.

Велику роль у становленні домрового виконавства відіграла поява методичних напрацювань М. Геліса. На першому етапі формування київської школи гри на домрі студенти виконували, здебільшого, перекладення творів для скрипки. «Керівництво спеціального класу особливу увагу приділяли художньому розвитку учнів – вихованню мистецького смаку, розумінню стилю твору, який виконується. Студенти прагнули не лише технічної досконалості, але й художнього рівня інтерпретації» [44, с. 14]. М. Геліс створив перші програми, пов'язані з підготовкою домристів, які фактично не змінилися. Вони включали опис технічних аспектів виконавства, штрихів, прийомів гри, особливостей звуковидобування. Найбільш важливі настанови полягали у тому, що розвиток технічної майстерності є не метою, а шляхом для вирішення художньо-мистецьких завдань задля комунікації зі слухачем. Чималу увагу М. Геліс надавав вмінню виконувати кантилену на домрі. Марк Мусійович пропонував у процесі формування навичок виконавської виразності не обмежуватися літературою, призначеною для конкретного музичного інструменту, а користуватися більш широким колом напрацювань, які сприяли б створенню більш системних знань. Разом з тим, необхідно відзначити індивідуальний підхід, який було запроваджено М. Гелісом у викладацькій діяльності, адже він прагнув розкрити особливості кожного студента, застосовуючи різні методики. «Винятково працелюбний, М. М. Геліс прищеплював цю чудову якість і своїм учням. У фондах бібліотеки НМАУ, на кафедрі, в тих, хто навчався у М. М. Геліса, збереглися ноти, що побували в його класі і буквально вицяткувані найдетальнішими позначеннями нюансування, штрихів, цезур, аплікатури, загального динамічного плану. Порівняння цих редакцій свідчить, що одні й ті ж твори трактувалися по-різному з урахуванням індивідуальності учнів. Педагогічне редагування на уроках давало студентам багату інформацію для роздумів і самостійної роботи» [44, с. 41].

У своїй «Школі гри на домрі» М. Геліс виділяв такі аспекти домрового виконавства як: специфіку тримання інструменту, положення пальців на грифі, зміну позицій пальця, кисті, передпліччя, проміжкові звучання між нотами, специфіку видобування остаточної ноти перед зміною позицій. Як провідний піаніст він акцентував увагу на тих питаннях, що актуальні для будь-якого виконавця – особливості вибору пальців, типів аплікатури та її виборі, тембрі, слухових навичках [37]. Педагог надавав вказівки стосовно особливостей видобування різних прийомів гри, зокрема описані принципи гри тремоло, стаккато, спікато, деташе, маркато, сфорцандо, легато, портато, глісандо, піцикато, вібрато, флажолетів на домрі. Т. Вольська у передмові до останнього видання «Школи» М. Геліса слушно відмічає потенціал розробок викладача. «І сьогодні вражає глибока прозорливість, професійна інтуїція та спостережливість Марка Мусійовича, його вміння аналізувати та узагальнювати, проводити аналогії, знаходити спільне в гри на струнних щипкових та смичкових інструментах» [37, с. 2].

У період, коли кафедру очолював М. Давидов (1930–2019) було здійснено одну з перших спроб узагальнити історичні етапи формування вітчизняного народно-інструментального виконавства шляхом систематизації розрізнених відомостей, пов'язаних з окремими центрами музичної освіти. Окрім цього, робота М. Давидова була спрямована на планомірний розвиток наукового потенціалу кафедри, зокрема, через реалізацію ініціатив з проведення міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференцій.

Також провадилася робота, пов'язана з популяризацією виконавства на народних інструментах, що активізувалась не лише за рахунок концертних заходів, лекцій-концертів, а й радіопередач. Крім того, створюється кілька праць, пов'язаних з потребою удосконалення методик виховання домристів, зокрема, йдеться про розробки Л. Матвійчук «Методичні основи формування виконавської майстерності домриста» (2002), «Шлях до майстерності кобзиста», «Методичні основи ансамблевого виконавства». У вихованні домристів можуть бути використані також результати праці М. Давидова,

який у методичних напрацюваннях для баяністів наводив чимало аспектів, що потребують уваги усіх виконавців, незалежно від фаху і типу інструменту. Він наголошує, що варто поділити слух на «моторику і психотехніку, наполягаючи на даній необхідності з метою формування єдиного комплексу музично-виконавських здібностей» [43, с. 127], причому способи технічного втілення будуть тотожними слуховим уявленням. Художня техніка музиканта-виконавця «має два аспекти: рухально-спортивний, психофізіологічний (орієнтування на інструменті); контактування зі струнами, клавіатурою, грифом; технічні прийоми; форми рухів рук; м'язово-технічна домінантність; вагове відчуття рук; координація) та виражальний (темпо-метро-ритміка; агогіка, артикуляція; спрямовуючий рух мікромасштабних одиниць; акцентуація; техніка штрихів; динаміка; майстерність мікро-макроінтування)» [43, с. 21].

Маємо відмітити, важливе значення розробки М. Лисенка «Школа гри на чотириструнній домрі», яка вийшла друком в 1967 році. В ній педагог узагальнив досвід колег, які викладали майстерність гри на домрі, зокрема О. Мартінсена. Розробка була поділена на декілька частин. В першій частині викладено вимоги до інструмента, основи постановки корпусу й рук під час гри, представлено настанови, пов'язані з навчально-виховною роботою в класі домри. В другій частині приділяється увага викладенню специфіки техніки гри на домрі, надаються умовні терміни й графічні позначення, які пов'язані з технікою гри на домрі. В третій частині презентовано педагогічну редакцію музичних творів. Вагоме практичне значення має додаток, в якому містяться п'єси, що можуть увійти до репертуарного списку домриста (п'єси для дуету домри та фортепіано, а також для дуету домр у супроводі фортепіано). Важливим є те, що окрім творів композиторів-класиків, тут пропонуються й опуси українських композиторів. Зокрема, для дуету домри та фортепіано наведені наступні твори: «Елегія» та «Гавот» М. Лисенка, «Прелюдія» Д. Кабалевського, «Елегія» С. Рахманінова, «Куранта» В. Косенка, а також обробка азербайджанської народної мелодії

О. Мартінсена. Для дуету домр надані наступні твори: «Сонце низенько» (з опери «Наталка Полтавка»), «Дощик», «Баркарола» М. Лисенка, «Піцикато» та «Антракт» з балету «Раймонда» О. Глазунова, «Ноктюрн» Ф. Шопена, «Етюд» О. Скрябіна, «Київський вальс» П. Майбороди.

Зазначимо про високий ціннісний потенціал цього навчально-методичного видання, спрямований на формування бази для практичних занять з учнями різного рівня підготовки. Увага приділялась виконанню творів з різними типами фактури (поліфонічна, гомофонно-гармонічна), разом з тим, у партії домри було представлено кантилену, арпеджіо, двоголосся, акордові послідовності. Автором надавались важливі зауваження, пов'язані зі специфікою виконавства тих композицій, що наводились у додатку. «Виконавець-домрист повинен не тільки розширяти виражальні можливості інструмента за рахунок відомих штрихів, а й знаходити нові, можливі, доступні тільки одному йому звучанню» [99, с. 79].

Зв'язок між виконавською практикою та освітнім процесом може бути проілюстрований на прикладі діяльності київської школи. Від початкових етапів формування відділення народних інструментів у Київській консерваторії функціонували різні виконавські ансамблі, зокрема, популярними стають дуети домри та гітари. Окрім того, паралельно формується й секстет домр, до складу якого входили С. Якушкін, Г. Казаков, В. Шевченко, У. Стрельченко, Ю. Тарнапольський, Д. Громов. Так, М. Давидов акцентує увагу на тому, що майстерність та високий рівень виконавців, що входили до ансамблю, допомогли їм стати студентами консерваторії (причому очолив цей колектив М. Геліс).

Розвиток виконавства на домрі був тісно пов'язаний з функціонуванням оркестру народних інструментів, який було засновано в Київській консерваторії (адже цей тип інструментарію якнайкраще може бути представленим не лише у сольному звучанні, а й у ансамблевому та оркестровому). Досить важливим є те, що цей колектив став не лише базою для навчання виконавців, а й основою для тренування студентів-диригентів.

На час свого існування у складі оркестру було близько двадцяти інструментів, серед них і домри. Поступово зростала кількість учасників та розширювався виконавський репертуар, збільшилась кількість концертних виступів, які здійснював консерваторський оркестр народних інструментів. «Щорічно оркестр давав як мінімум 3–4 концерти у будинках культури підприємств, Київському університеті імені Тараса Шевченка, педінституті та ін.; працівникам метробуду, Київської ГЕС, виїжджав до хліборобів Київської області» [44, с.30].

Безперечно, позитивним чинником, який вплинув на формування домрового виконавства у Київській консерваторії, стало відкриття відділення домри, яке очолив М. Білоконеv. Відмітимо й поступове збільшення кількості студентів, які навчались в Київській консерваторії, що засвідчило підвищення інтересу до цього інструменту. Чималу роль у розвитку виконавства на домрі мали тісні контакти між викладачами кафедри з представниками інших вишів мистецького спрямування. Саме завдяки спільним концертам, творчим зустрічам та різноманітним фестивалям здійснювався обмін досвідом. Важливе значення мали концертні заходи, які провадилися у консерваторії, метою яких було ознайомлення зі специфікою кожного музичного інструменту. Подібні проєкти нерідко були приурочені до конференцій викладачів музичних училищ, консерваторій та інститутів, які здійснювалися за активної участі випускників та викладачів.

Щодо наукової роботи кафедри, зазначимо про тенденцію її інтенсифікації після здобуття Україною незалежності. Зокрема, було проведено конференції, присвячені 100-річчю М. Геліса, а також інші науково-методичні заходи, які посприяли комунікації представників різних наукових, виконавсько-педагогічних шкіл. Важливо відмітити, що колективом кафедри здійснювалась не лише чимала робота, пов'язана з домровим виконавством, але й зі створенням репертуару для колективів за участі домри. Зокрема це стосувалось діяльності М. Геліса, Н. Комарової. Окрім оркестру народних інструментів та домрового ансамблю Н. Комарової,



активною концертною діяльністю займався ансамбль «Рідні наспіви», до складу якого входили різні народні інструменти. Для цих колективів було створено низку опусів українськими композиторами. Йдеться про написання Концерту для домри з оркестром К. Мясковим, який було виконано вперше Л. Матвійчук. Також варто згадати твори А. Білошицького, якому належать не лише перекладення для оркестру народних інструментів, але й оригінальні композиції для домри. Крім того, І. Яшкевич написав кілька обробок творів для ансамблю двох домр і баяну.

Як можна переконатися на прикладі київської домрової школи, її розвиток був обумовлений як суб'єктивними акмеологічними чинниками, тобто компетентністю та професійними інтересами викладачів, так і об'єктивними, що були пов'язані з організацією професійного середовища та якостями управлінців. Разом з цим, специфіка цієї регіональної школи, що знаходилась у потужному композиторській осередку, зменшувала потребу у написанні творів виконавцями-домристами. Основу домрового репертуару становили перекладення скрипкових творів, що було започатковано М. Гелісом. Лише в останні роки почала зростати творча активність композиторів-домристів київської школи. Дослідження діяльності представників цієї школи як цілісної педагогічної системи дозволяє констатувати злагодженість та системний рівень підготовки домристів. Виконавська домрова школа столичного регіону орієнтована переважно на народний та авангардний тип музикування.

#### **2.4. Одеська домрова школа та її вплив на формування професійного виконавства Півдня України**

Зародження професійного домрового виконавства на Півдні України відбувається у повоєнні роки, хоча передумови для формування народно-інструментальної культури зазначеного регіону були наявні ще на початку століття. Однак відділи народних інструментів, що існували у

Миколаївському музичному училищі (з 1927 року) та у Народній консерваторії Одеси (з 1932 року) не могли надати такий рівень, як у консерваторії. Становлення професійної освіти у сфері народно-інструментального виконавства було підготовлено наявною практикою. В 1933 році було відправлено на стажування до Одеської консерваторії Миколаївський оркестр народних інструментів під керівництвом Г. Манілова. Одним з учасників оркестру був В. Єфремов, який згодом очолив Одеський оркестр народних інструментів.

У 1949 році в Одеській державній консерваторії було відкрито відділ народних інструментів<sup>1</sup>, який очолила Віра Петрівна Базилевич. Як музикант широкого виконавського профілю (піаністка, кларнетистка, диригент) вона, так само як М. Геліс у Києві, викладала різні дисципліни у народників. Окрім того, що В. Базилевич вела клас кларнету, вона одночасно викладала музично-теоретичні дисципліни і диригування. Так, Б. Турчинський відзначає, що Віра Петрівна вимагала вірного виконання тексту, особливо штрихів, ритмічних малюнків, чистоти інтонації, багато працювала над тембрами, стилем та художнім образом твору [185]. Відтак, саме В. Базилевич можна вважати фундаторкою домрового виконавства у Одеській школі.

Разом з тим, зазначимо про тісні зв'язки Одеського училища мистецтв і культури імені К. Данькевича та Одеської консерваторії. Протягом тривалого періоду вони були фактично єдиним закладом. Тепер училище виступає платформою для «постачання» абітурієнтів до музичної академії, в якій реалізується більш високий рівень викладання фаху – домри. «Особливе місце в розвитку народно-інструментального мистецтва регіону посідає Одеське училище мистецтв і культури імені К. Данькевича. Завдяки викладачам училища – випускникам ОНМА навчальний заклад є важливою ланкою в забезпеченні повного циклу спеціальної музичної освіти (від

---

<sup>1</sup> В 1961 році було здійснено реорганізацію відділу, який став кафедрою народних інструментів.

початкової до вищої), у межах єдиного культурного осередку – Одеської області та Причорномор'я, створює умови для збереження традицій одеської школи народно-інструментального мистецтва» [197, с. 246]. Зокрема варто згадати таких викладачів-домристів як К. Кондратьєва.

Першими випускниками-домристами Одеської консерваторії стали В. Касьянов та Д. Іващенко-Орлова, які майже одразу поповнили склад викладачів кафедри, що закладали професійні основи у сфері домрового народно-інструментального виконавства. До представників Одеської домрової школи, окрім них, можна зарахувати й низку інших музикантів, які навчались у цьому закладі – це В. Єфремов, О. Олійник, С. Мурза, В. Кириченко, І. Форманюк та ін. Також до переліку домристів Одеської школи можна включити В. Гапона, який був випускником М. Геліса.

Так, Валентин Васильович Єфремов (1909–1986) навчався у Миколаївському музичному технікумі, здобув у Одеській консерваторії вищу освіту і як виконавець, і як диригент. Викладав у Одеській консерваторії клас домри та диригування. Займав посаду декана виконавського факультету консерваторії. Володимир Васильович Касьянов (1929–1992) – став одним з перших випускників Одеської консерваторії, який навчався у класі В. Єфремова. Він пройшов шлях від викладача до завідувача кафедри (з 1962 по 1974 роки), його учнями були В. Івко, Б. Демидов та ін. Віктор Самсонович Гапон (1922–1980) після закінчення навчання у Київській консерваторії з класу домри у М. Геліса, працював у Херсонському музичному училищі, а згодом у Одеській консерваторії. Зазначимо, що активна діяльність, пов'язана з розвитком ансамблевого музикування на народних інструментах, супроводжувалась виданням нотних збірок, які включали репертуар для ансамблів за участі домри.

Діна Павлівна Орлова (1933–2012) – виконавиця-домристка, яка також об'єднала у своїй творчості здобутки різних домрових шкіл, адже спочатку вона навчалась у Донецькому музичному училищі по класу домри та хорового диригування, а потім за цими самими спеціальностями у Одеській

консерваторії. Її викладацька діяльність мала універсальний характер, адже включала як навчання майстерності гри на домрі, так і диригування. «За роки роботи в консерваторії професор Д. Орлова виховала понад 100 фахівців (69 домристів, 46 диригентів). Серед них: лауреати міжнародних конкурсів О. Зуб (Хмельницький, 1995) – перший народник з Одеси, удостоєний I премії лауреата Міжнародного конкурсу – нині викладач Чернігівського музучилища; І. Смотрицька (Лімбург, 1999) – була артисткою ансамблю «Мозаїка» в Одеській обласній філармонії; лауреат всеукраїнських конкурсів В. Кириченко (Одеса, 1981) – солістка Одеської обласної філармонії; Н. Данильченко (Івано-Франківськ, 1988) – артистка ансамблю «Узори» в Миколаївській обласній філармонії; дипломант Міжнародного конкурсу І. Форманюк (Харків, 2004); заслужені артисти України, доценти ОДМА О. Олійник, В. Мурза (по класу диригування); заслужений працівник культури України М. Жерновий (Полтава), А. Кощенко (Одеса); заслужений працівник культури Росії Г. Годованець» [44, с. 160]. Відмітимо, що активна виконавська діяльність Д. Орлової була пов'язана як з сольною, так і ансамблевою та оркестровою грою. Вона була учасницею квартету камерної та народної музики «Одеса» та оркестру Одеської національної філармонії.

Серед представників Одеської школи відзначимо Олександра Леонідовича Олійника (1959 р. н.) – кандидата мистецтвознавства, професора, що почав працювати на кафедрі у 1990-ті роки. Серед його досягнень варто згадати не лише активну викладацьку і диригентську діяльність, а й композиторську, яка супроводжувалась створенням нових прийомів гри на домрі. Він навчався у Житомирському музичному училищі, а згодом у Одеській консерваторії у Д. Орлової. З 2003 року Олександр Олійник працював на посаді проректора з наукової роботи ОДМА імені А. В. Нежданової, наразі він є чинним ректором Академії. Серед його учениць були Олена Базильчук (Юріна), Ірина Лук'янчук. Олена Новаковська – викладач Херсонського музичного училища. Молодими та перспективними виконавцями-домристками Одеської школи є учениці класу

О. Олійника Ліляна Бабіч та Анастасія Єрмоєнко. Вони приймали участь у концертах Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової «Нові імена домрового мистецтва», фестивалі «Південна Пальміра». Ліляна Бабіч в 2018 році отримала I премію в номінації «Музичне мистецтво» та диплом номінанта на Гран-прі на Другому Міжнародному конкурс-фестивалі мистецтв «Stankovych Fest» (Свалява, 21–25 лютого 2018 року).

Світлана Анатоліївна Мурза (1964 р. н.) – випускниця класу В. Касьянова, на даний момент в музичній академії викладає диригування та відома як виконавиця, що входить до складу колишнього тріо, а нині – квартету «Мурза». Кириченко Валентина Петрівна (1957 р. н.) після закінчення Криворізького музичного училища (по класу домри у А. Лелікова) навчалась у класі Д. Орлової. Протягом своєї творчої кар'єри В. Кириченко викладання поєднує з виконавством як артистка ансамблю «Мозаїка» та учасниця дуету «Карнавал» (разом з О. Олійником). Багато сольних програм було підготовлено нею у співпраці з заслуженими артистами України С. Тимофєєвою, заслуженим працівником культури України А. Розен, А. Кириченко.

Серед молодшого покоління домристів випускницею класу Д. Орлової є Ірина Володимирівна Форманюк, яка навчалась у Чернігівському музичному училищі імені Л. Н. Ревуцького (у В. Шишкиної), згодом у Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової (2005) та асистентурі-стажуванні у професора Д. П. Орлової. Її викладацька діяльність провадилася як у Одеському училищі культури і мистецтв імені К. Ф. Данькевича, так і на кафедрі народних інструментів ОНМА імені А. В. Нежданової.

Зауважимо, що представниками Одеської домрової школи було створено чимало праць, пов'язаних з формуванням виконавської майстерності домриста. Приміром, Д. Орлова є автором таких робіт, як: «Деякі питання теорії і практики домрового виконавства», посібник «Психофізіологічні закономірності формування ігрових навиків домриста» та

«Вказівник нотної музичної літератури для оркестру народних інструментів». Її учень О. Олійник також створює низку робіт, які продовжують напрямок навчально-методичних розробок, започаткований Д. Орловою. Серед них, «Музика для домри: композиція й імпровізація», «Ритміка і тембральність у властивих якостях домри на шляху до академізму», «Музика для домри: знаки Сходу і Заходу як чинники композиції й виконання», «Композиторська риторика діяльності виконавця-домриста», «Філософсько-міфологічні засновки риторики творчості домриста», «Народно-інструментальне оркестрове мистецтво Півдня України» (у співавторстві з В. Власовим), «Риторика і художній вираз домрового інструменталізму».

Велику роль у розвитку домрового виконавства Одеси мало функціонування Оркестру народних інструментів, який був заснований, фактично, одночасно з відкриттям кафедри народних інструментів у Одеській консерваторії. Його керівниками були В. Єфремов, з 1962 року В. Касьянов, а з 1982 року – В. Євдокимов. З 1996 року диригентом, а згодом і керівником став О. Олійник. Вже у 2010 році до оркестру приєднався як диригент Р. Козак, який став працювати разом з О. Олійником. Серед інструментів, які входили до оркестру обов'язково були представлені чотириструнні домри, а також балалайки, баяни, гуслі та ударні. Причому учасниками оркестру були не лише студенти Одеської консерваторії, але й Одеського музичного училища. Подібна практика сприяла розвитку навичок оркестрової гри та формуванню артистизму.

Зокрема, В. Шеремет відзначає важливу роль кафедри народних інструментів у питанні формування народно-інструментального виконавства високого рівня. «Академічне народно-інструментальне мистецтво Північного Причорномор'я представлене діяльністю професійних колективів, виконавців, композиторів, а також мистецьких установ та навчальних закладів, серед яких провідну роль відіграє кафедра народних інструментів ОНМА імені А. В. Нежданової» [197, с. 249]. Представники Одеської домрової школи займались активною виконавською діяльністю. Так у 60-х

роках ХХ століття було створено секстет, до якого увійшли такі інструменти: дві домри, балалайка, баян, домра-тенор (балалайка-секунда), домра-контрабас. Саме колектив В. Гапона став прикладом, який був підхоплений іншими закладами вищої мистецької освіти (як Київський ансамбль «Рідні наспіви»). Подібний колектив було організовано А. Петренко і в Одеській філармонії, а саме – ансамбль «Мозаїка» (у 1983 року), яким керували згодом О. Олійник, О. Басараб, М. Прохоренко. Важливим етапом творчості ансамблю стало набуття звання Лауреата Міжнародного фольклорного конкурсу «Harmonie, 99» (Лімбург, Німеччина), який проходить раз на сім років (у травні 1999 року). Згодом, «у 2001 році ансамбль приймав участь у конкурсі професійних виконавців у Клінгенталі (Німеччина) і отримав звання дипломанта Міжнародного конкурсу» [6]. Склад ансамблю включав домру-приму, домру-альт, баян, балалайку (гітару), контрабас. Якщо склад інструментів фактично лишився незмінним, то виконавці змінились. До ансамблю «Мозаїка» входить В'ячеслав Сторожилів (домра-прима), Віктор Фердей (домра-альт), Дмитро Варфоломєєв (баян), Віктор Кириллов (балалайка), Олег Васянович (балалайка-контрабас). Колектив отримав Гран-прі на міжнародному конкурсі «Perpetuum mobile»<sup>2</sup> (2011 рік), який проводиться у місті Дрогобич. Відзначимо, що цей конкурс відіграє суттєву роль у розвитку народно-інструментального мистецтва України, надаючи можливість як брати участь у випробовуваннях, так і представити концертні виступи професійним виконавцям-солістам та колективам.

Важливо відмітити, що ансамбль «Мозаїка» постійно поповнює репертуар, в тому числі за рахунок творів молодих композиторів. Колектив активно співпрацює з В. Сурових (який, до слова, працював у зазначеному

---

<sup>2</sup> Конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile» проходить щорічно. В 2019 році пройшов 12-й конкурс. Для участі у конкурсі запрошуються: учні початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, середніх спеціальних музичних шкіл-інтернатів, студій педагогічної практики при середніх та вищих навчальних закладах, студенти середніх та вищих навчальних закладів. Також проводяться концерти за участю різних артистів-виконавців (без обмежень у віці), однорідних та мішаних ансамблів народних інструментів, оркестрів народних інструментів та композиторів-виконавців на народних інструментах.

колективі). «Завдяки наявності композитора Олексія Сурових ансамбль має новий репертуар, що вирізняє його з-поміж професійних колективів в Україні. О. Сурових – експериментатор у галузі стилю, учень одеської композиторки – новатора К. Цепколенко. Одну з концертних програм колективу під назвою “Сни вітру” самі музиканти визначили як приналежну до стилю “classical crossover”, що являє синтез елементів класичної музики та поп, рок, джазу, народної, електронної музики та характеризує виконавський стиль ансамблю» [197, с. 247]. Також в мистецькому просторі Одеси було створено тріо за участю домри – «Мурза», до нього увійшли Світлана Мурза (домра), Олександр Мурза (балалайка) та Володимир Мурза (баян). Згодом його було реорганізовано у квартет, адже до них приєднався Борис Талько (баян). Також можна згадати домровий дует «Карнавал», до якого входить О. Олійник та В. Кириченко.

Важливим чинником, який сприяє розвитку домрового виконавства є проведення фестивалів, пов’язаних з народними інструментами. У Одесі на порубіжжі ХХ–ХХІ століть було організовано фестиваль «Південна Пальміра»<sup>3</sup>. Перший міжнародний фестиваль академічного народно-інструментального мистецтва було проведено в 1999 році. Його було присвячено 50-річчю академічної кафедри народних інструментів Одеської консерваторії ім. А. В. Нежданової. На той час програма включала виступи ансамблю домристів (його очолювала Д. Орлова), ансамбль балалаєчників (керівник О. Мурза), ансамбль бандуристів (керівник Л. Чернецька), ансамбль народних інструментів (керівник А. Гриценко), дует гітаристів Л. Кабур та О. Луньова та окремих солістів (В. Мурза, І. Єргієв, В. Чефранов, А. Мурза, А. Серков, О. Олійник).

Через три роки – у 2002 році – пройшов другий фестиваль народних інструментів. Програма фестивалю включала концертні виступи струнно-щипкових інструментів та баяністів, які отримали сталі назви – «Золоті

---

<sup>3</sup> Наразі з такою самою назвою («Південна Пальміра») у Одесі функціонує Міжнародний конкурс вокально-хорового мистецтва.



струни», «Парад баяністів». В 2013 році пройшов найбільш масштабний – IV міжнародний фестиваль народно-інструментального мистецтва «Південна Пальміра», який було присвячено 100-річчю Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Цей фестиваль включав теоретичну частину (організація науково-практичної конференції «Народно-інструментальне мистецтво в системі сучасної культурної комунікації»), творчі зустрічі з провідними музикантами, а також досить розгорнуту практичну частину – концерт «Грає молодь» (за участю викладачів, аспірантів та студентів кафедри народних інструментів), концерт «Грають оркестри народних інструментів» (представлені виступи оркестрів Криворізького та Херсонського музичних училищ), концерти «Сузір'я ансамблів» (Миколаївський ансамбль народних інструментів «Візерунки», дует «Каданс», квартет «Мурза», дует «Таїна» з міста Херсон, ансамблі бандуристок «Мальви», «Млада»), концерт «Парад баяністів» та «Vivat Academia».

Після тривалої перерви (шість років) в грудні 2019 року відбувся V міжнародний фестиваль народно-інструментального мистецтва «Південна Пальміра», який було присвячено 70-річчю кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Черговий фестиваль об'єднав такі концертні програми: концерт-прелюдію «Музика вічності», де брали участь капела бандуристів ОНМА імені А. В. Нежданової, ансамбль «Млада», лауреати міжнародних конкурсів; «Сузір'я ансамблів», де виступили тріо бандуристок «Мальви», дует у складі В. Кириченко та О. Хорошавіної, інструментальний дует «Каданс», інструментальний квартет «Мурза» та квартет баяністів «АККО QUARTET» (м. Київ). Урочисте відкриття фестивалю відбулось 8 грудня під час концерту «Грає молодь» за участю студентів, магістрантів та асистентів-стажистів кафедри народних інструментів. Заслуговує на увагу поява нової «секції» в рамках фестивалю – концерту «Домрова тусовка», в якому взяли участь народний артист України О. Олійник, лауреати міжнародних конкурсів С. Білоусова (Колесник),

В. Соломін (м. Київ), Л. Бабіч, А. Єрмоєнко, І. Лук'янчук, І. Форманюк. Також в цьому концерті виступив ансамбль домристів ОНМА ім. А. В. Нежданової. Безперечно, важливу роль у проведенні цього концертного заходу та, загалом, роботи V міжнародного фестивалю народно-інструментального мистецтва «Південна Пальміра» мала діяльність О. Олійника, який всебічно розвиває домрове мистецтво Півдня України. Традиційні для фестивалю концерти – «Золоті струни» та «Парад баяністів» також були наявні в програмі. На першому з них були представлені виступи провідних солістів та камерних колективів за участю бандури, балалайки, гітари. Заключний концерт «Зимові візерунки» поєднав виступи оркестру народних інструментів ОНМА ім. А. В. Нежданової та солістів – В. Мурзи, В. Кириченко, Т. Антонова, Д. Бучка, Д. Варфоломеєва, Є. Єрмоєнко, Т. Муляр, С. Мурзи. Окрім того, взяв участь і дитячий хор школи педагогічної практики «Solo musica». Можна переконатись, що хоча вказаний фестиваль не є на сьогодні щорічним, однак підвищення уваги саме до народних інструментів у Одеському регіоні, загалом, та домрового мистецтва зокрема, виразно простежується.

До того ж, фестивальний і конкурсний рух в Одеському регіоні не обмежується лише «Південною Пальмірою». В період з 2013 по 2019 роки, коли зазначений фестиваль не проводився, було започатковано конкурс виконавців на народних інструментах. Так, в 2015 році було проведено I конкурс виконавців на народних інструментах імені заслуженого артиста України, професора В. В. Касьянова (який тепер проводиться щорічно). У конкурсі беруть участь виконавці за п'ятьма інструментальними спеціалізаціями: домра, баян (акордеон), балалайка, бандура, гітара. Передбачено оцінювання за такими критеріями, як: художня техніка виконання, інтерпретація, майстерність втілення художньо змісту музичного твору, віртуозність, образність та артистизм.

«Кінець ХХ ст. – початок ХХІ ст. характеризується такою тенденцією розвитку одеської школи виконавства на народних інструментах, як тісна

співпраця окремих виконавців та інструментальних ансамблів з одеськими композиторами, котрі пишуть різностильову музику, при цьому не втрачаючи самотності власної творчості та надаючи простір для творчої волі виконавців» [197, с. 248]. Значну роль у формуванні одеської домрової школи становила поява творів, призначених саме для цього інструменту. Можна згадати твори О. Олійника, а також В. Дикусарова та В. Власова, призначені для домрового виконавства. Чимале значення мало написання Іваном Ботвіновим – викладачем Одеської консерваторії, концерту для домри з оркестром.

Аналізуючи творчість композиторів Одеської школи зазначимо надання переваги поєднанню фортепіано зі струнно-щипковими народними інструментами (з огляду на досягнення принципово іншого звучання та переосмислення можливостей тембрів). Такі дуети є доцільними з боку тембрального поєднання, адже використовуючи фортепіано у високих регістрах чи гри на струнах, можна досягти «домрового» звучання. Тобто виникає можливість як досягти монотембрового звучання, так і, навпаки, створити тембровий контраст. Використання нових приймів гри спрямоване на досягнення нових звучань, які дозволяють трактувати дует домри та фортепіано більш широко. Так, можливе своєрідне відсилання до звучання інструментів музики доби бароко та, разом з тим, апелювання до сонорних звучностей ХХ століття. «У поєднанні різних способів інструментальної звуковимови – домрового співу та токатного чи дзвонового фортепіано – проглядається певна закономірність використання артикуляційних якостей зазначених інструментів: ударне туше фортепіано більш рельєфно виявляє вокально-ліричні можливості домри, нівелюючи ударно-щипкову специфіку інструмента» [162, с. 276]. Ба більше, відбувається не лише розширення репертуару, призначеного для народних інструментів, – надається можливість орієнтації не на побутово-демократичний зріз музикування, а на більш елітарно-вишуканий.

Створення нових інтерпретацій тембрового амплуа домри можливе шляхом уподібнення звучання домри до скрипки. Подібна риса сприяє виходу домри за межі суто «фольклорно-орієнтованого» виконавства. О. Олійник відмічає подібну трансформацію у дуетних творах В. Власова, написаних для дуету домри та фортепіано. «Дует домри та фортепіано утворює аналогію до ансамблю фортепіано-скрипка, до якої за діапазоном і можливостями зіставлення кантилени і моторно-динамічного руху уподібнюється домра. І, разом з тим звук домри слабкіший і ніжніший, вона в цьому плані співвідносна з німецькою, а не італійською скрипкою, хоча акордові послідовності тут настільки ж органічні, як і на німецькій скрипці з більш низькою підставкою до струн» [148, с. 167].

Серед домрових творів О. Олійника варто згадати наступні: «Передзвони», «Пісня», «Підемо разом», «Танець», «Ескіз», «Одеська фантазія», «Мерехтливий звук», «Етюд-скерцо», «В світлиці». Окрім них О. Олійник створив чимало транскрипцій та перекладень класичних творів для домри. Варто відмітити чимале значення теоретичної та практичної діяльності О. Олійника, яка безпосередньо вплинула на розвиток домрового мистецтва Півдня України. У своїй композиторській діяльності він створює широке коло творів, які можуть використовуватись як домровий репертуар. О. Олійник є автором дисертаційного дослідження, яке присвячено розвитку Одеської школи. В ній він наводить чимало спостережень щодо техніко-виражальних особливостей домрового виконавства, які узагальнюють його практичний досвід викладання. Надзвичайно важливим є його зауваження, пов'язані з розумінням сутності домрового звучання, а саме кантиленності, що притаманна даному інструменту: «...кантиленність – здатність створити «нескінченну тривалість дихання» мелодичної лінії, що загалом становить одну з основних цілей як вокального, так й інструментального виконавства. Тільки в домровій подачі така «нескінченна мелодія» вибудовується з множинних «точок» у тремоло, і таким чином створює винятково виразну орнаментику і колористичність звучання» [148, с. 110]. Також важливими є

висновки, що містяться у працях О. Олійника, стосовно базових вмінь домриста, а саме необхідності «відпрацьовування техніки тремоло, досягнення абсолютної рівності і плинності» [148, с. 125].

Варто відмітити, що стильова палітра творів для домри одеських композиторів є надзвичайно розмаїтою. Деякі з них прагнуть рухатись в рамках неокласицистських та неоромантичних тенденцій. Так, у збірці «Твори для домри з фортепіано» В. Власова (виданій у 2011 р.) представлено чотири твори, які можна уявити як своєрідний цикл, подібний до сюїтного. Яскрава образність пронизує твори, надаючи цікаві алюзії. Перша з п'єс – «Пантоміма», присвячена домристу Діні Орловій, «Парафраз на українські теми» «Одеський дворик» та «Бассо-остинато». Кожний з творів демонструє різні шари сучасної музичної української культури. Так у «Парафразі» представлені елементи західноукраїнського фольклору, а для «Одеського дворику» притаманна передача стильових поєднань, що наявні в одеській культурі, починаючи від інтонацій єврейської музики до молдавських мотивів. У передмові до видання надається наступна характеристика твору: «П'єса “Одеський дворик” – це своєрідна жанрова театралізована сценка, де музичними засобами “Одеського андеграунда”, змішаному на українському, молдавському, єврейському фольклорі, передано живу й неповторну душу одеситів, їхню посмішку й іскрометний гумор» [31, с. 47]

У останньому дуетному творі («Бассо-остинато») представлено джазовий шар музичної культури, а саме стиль бі-боп. Сюїтність реалізується у даному творі через різні виразні прийоми. Зокрема, твір «Пантоміма» скоріше вводить у дійство, стає своєрідною прелюдією, після якої розпочнеться превалювання танцювального начала, яке має різне етнічне походження. «“Пантоміма”, подібно до прелюдії в бароковій сюїті, демонструє “позаетнічний” тип висловлювання, тим самим підкреслюючи вступний характер – впровадження в танцювальне дійство. Взаємодія фортепіано й домри в ансамблі “Пантоміми” відбувається за принципом компенсаторності фактури, діалогічності у проведенні тематизму, а водночас

експонування прийомів, характерних для кожного з інструментів – учасників ансамблю» [148, с. 168–169]. Така театральність інструментального викладу є природною для індивідуального композиторського мислення В. Власова, вона може бути наслідком перенесення досвіду написання кіномузики в інструментальну площину. Варто наголосити на тому, що творчим підходом В. Власова стало своєрідне адаптування звучання домри до інших струнно-щипкових, в тому числі використання прийомів гри, які більше характерні для гітари. Подібні прийоми дозволили надати домрі інших рис, виразніших та експресивніших.

У цьому зв'язку зазначимо, що найбільш продуктивні розробки у питанні поступової трансформації домри характерні для таких одеських композиторів як В. Власов, О. Олійник та А. Чорний. Вони «використовують широку звукову палітру можливостей домри з використанням нетрадиційних засобів звуковидобування. Творчі надбання у сфері “нової ансамблевої гетерофонії” створюють різноманітні барвисті ефекти, втілюючи явища зовнішнього світу, наприклад, у “Пантомімі” В. Власова, де нові тембральні властивості (“звукове мерехтіння”) здобуває не тільки домра, але й фортепіано – піаніст грає на відкритих струнах роялю, створюючи нетрадиційне для цього інструмента звучання» [162, с. 275].

Розвиток Одеської домрової школи здійснювався у тісному взаємозв'язку з іншими навчальними закладами Півдня України. Переважна частина проєктів, концертних заходів, фестивалів та конференцій відбуваються за участю представників Херсонської, Миколаївської народно-інструментальних виконавських шкіл. В. Шеремет влучно відмічає той потенціал, який було розкрито в сфері домрового виконавства завдяки роботі Одеської консерваторії. «Визначне місце кафедри в розвитку народно-академічного мистецтва зумовлене такими напрямками її діяльності: формуванням професорсько-викладацького складу кафедри; забезпеченням фахівцями навчальних закладів мистецтва регіону; формуванням одеської виконавської школи за допомогою збереження традицій виконавства й

педагогіки; розширенням науково-методичної бази» [197, с. 249]. Системний характер діяльності представників Одеської домрової школи, а саме розвиток виконавської практики, широкий спектр домрового репертуару, активне концертно-виконавське та наукове життя роблять її центром народно-інструментального мистецтва Півдня України. Домрова Одеська школа орієнтована на бароковий та авангардний тип музикування. Означені тенденції відображаються у необароковій спрямованості творчості одеських композиторів та прагненні до новаторських звучань у камерних творах.

## **2.5. Донецька домрова школа (від 90-х років ХХ століття до 2014 року)**

Формування школи гри на народних інструментах у Донецьку розпочалось з другої половини ХХ століття. Цей процес набув розвитку з середини 1960-х років, коли кафедра народних інструментів відкривається у Донецькому музично-педагогічному інституті. Важливо відзначити, що вже на цьому етапі було організовано навчання на домрі. Початок розвитку діяльності кафедри народних інструментів був пов'язаний з тими ініціативами, які впроваджував виконавець та композитор В. Дикусаров. Значні структурні трансформації, що стосувались зміни керівництва кафедри, поділу на менші підрозділи сприяли відсутності єдиної домінантної лінії розвитку домрового виконавства. Проте позитивним чинником, який значно вплинув на функціонування Донецької домрової школи став поділ кафедри на три – кафедру акордеона, кафедру струнно-щипкових інструментів та кафедру оркестрового диригування (1992 рік). Кафедру струнно-щипкових інструментів очолює В. Івко і з цього часу спостерігаємо активізацію розвитку домрового виконавства.

Донецьку домрову школу презентують такі виконавці-домристи, як: С. Колесник, Т. Петрова, В. Кисіль, Л. Сахарова, В. Семеняка, А. Пряхін, Т. Литвинець, Т. Лебідь, Р. Вязовський. Деякі з них, згодом, стали

викладачами кафедри (причому більшість з них були випускниками класу В. Івка). Зокрема, Лідія Олександрівна Сахарова закінчила Уманське музичне училище по класу домри, Донецьку музичну академію ім. С. С. Прокоф'єва та асистентуру-стажування у класі В. Івка. Після закінчення навчання стала викладати на кафедрі інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка. Досягнення Л. Сахарової як виконавиці є доволі вражаючими, адже вона є не лише солісткою та керівником студентського струнно-щипкового ансамблю «Аніма», а й володаркою низки премій, учасницею багатьох фестивалів та конкурсів.

Серед представників Донецької домрової школи варто згадати артистів старшого покоління, зокрема Ірину Максименко (1950 р. н.) – домристку, яка навчалась у Криворізькому музичному училищі по класу домри, згодом здобула освіту у Донецькому музично-педагогічному інституті у В. Івка та реалізувала свій творчий потенціал у сольній концертній діяльності та науково-методичній. Відмітимо, що в її творчому доробку є кілька обробок, призначених для домрового виконавства, які увійшли до збірок для учнів ДМШ. Чимало її вихованців стали учасниками різних виконавських колективів («Мелодія», «Сузір'я України», «Лик домер»). Тетяна Сетт – є домристкою, яка спочатку закінчила Луганське музичне училище, а у Донецьку – музично-педагогічний інститут по класу В. Івка. Асистентуру-стажування вона, як і І. Максименко, закінчила в Уральській державній консерваторії. Викладацька діяльність Т. Сетт розпочалась з роботи у Вінницькому музичному училищі, а з 1977 року вона стала працювати у Донецькій консерваторії імені С. С. Прокоф'єва. Її виконавська діяльність супроводжувалась активною педагогічною, яка знайшла прояв у написанні науково-методичних, теоретичних праць, пов'язаних з домровим виконавством, навчально-педагогічних рекомендацій, створенні обробок і перекладень, а також власних композицій для домри.



Представниками молодого покоління Донецької домрової школи є такі викладачі, як С. Білоусова та Т. Литвинець. Перший етап опанування майстерності гри на домрі вони здобували в різних музичних училищах, проте потім навчались у Донецьку у В. Івка. Світлана Білоусова (Колесник) (1969 р. н.) – провадила концертну діяльність у складі «Лик домер», а також у дуеті. Таміла Литвинець – навчалась у Рівненському музичному училищі (по класу домри у С. Зайченко), згодом здобула освіту у Донецькій консерваторії ім. С. С. Прокоф'єва, в тому числі й в асистентурі-стажуванні (по класу В. Івка). Її творчий шлях, пов'язаний з активною виконавською діяльністю, вона є дипломанткою та лауреатом багатьох міжнародних конкурсів як сольна виконавиця, а також экс-учасниця оркестру «Лик домер». В 2013 році вона захистила дисертаційне дослідження «Сучасне домрове виконавство: аспекти вдосконалення професійної майстерності».

Розвиток Донецької домрової школи супроводжувався значними успіхами домристів на різноманітних конкурсах та фестивалях. Мова йде про участь у таких відомих конкурсах, на кшталт Міжнародного конкурсу ім. Г. Хоткевича. «Досить сказати, що в усіх українських національних конкурсах (Київ – 1977, Одеса – 1981, Івано-Франківськ – 1988, Донецьк – 1991) вихованці донецької школи удостоюються щонайменше трьох лауреатських звань, у тому числі першого ступеня» [44, с. 176].

Прорив, пов'язаний зі сприйняттям домри як академічного інструменту відбувається вже в 90-ті роки ХХ століття, коли значну увагу стали приділяти проблемі інтонування на домрі. Цей принцип сформувався, в тому числі, завдячуючи специфіці спрямування педагогічної та наукової роботи В. Івка, який зміг поєднати у своїй діяльності підходи, які були представлені в різних домрових школах України (адже як студент він навчався у Одеській державній консерваторії імені А. В. Нежданової у В. Касьянова по класу домри, але аспірантуру закінчував у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського у М. Геліса). Таким чином він зміг охопити різні методичні принципи, які впроваджувалися викладачами цих навчальних

закладів. Відразу після закінчення аспірантури (1966 р.) він став працювати в Донецькій державній консерваторії. Активна викладацька діяльність була пов'язана зі створенням низки методичних праць, які сприяли вихованню високопрофесійних домристів, а саме: «Про роль слухових установок в вихованні інтонаційної культури домриста» (1976), «Техніка інструментального інтонування» (1998), «Час в аспекті концепції “Музично-виконавське право”».

В. Івко став не лише викладачем, що виховав цілу плеяду високопрофесійних домристів, а й керівником та диригентом камерного оркестру «Лик домер». Про діяльність цього колективу надавалась інформація в попередньому розділі. Проте необхідно зазначити, що він став достатньо унікальним в українському просторі, адже в ньому представлені лише домри, він функціонує вже більше ніж 25 років та активно пропагує академічні виміри презентації інструменту. Репертуар камерного оркестру складається як з творів українських композиторів, так і перекладень найкращих зразків класичної музики, а також джазових та естрадних творів. Безумовно, даний показник, пов'язаний не лише з сольним, а й з оркестровим домровим виконавством, є свідченням високої професійності, закладеної викладачами кафедри. Варто відмітити, що діяльність цього камерного оркестру була від самого початку орієнтована на виконання творів авангардного спрямування та оминула етап народно-інструментального фольклорно-орієнтованого репертуару.

До складу колективу увійшли як викладачі класу домри Державної консерваторії імені С. С. Прокоф'єва, так і випускники-домристи. Концертна діяльність колективу охоплює не лише український, а й закордонний простір. Також це стосується й солістів оркестру, які є неперевершеними виконавцями. Наприкінці 1990-х років кафедра струнно-щипкових інструментів почала здійснювати підготовку асистентів-стажистів.

Надзвичайно важливим показником, який сприяє розвитку виконавства є наявність творів, які призначені саме для домри. Так, діяльність В. Івко

була пов'язана з активним написанням домрових творів, які стали обов'язковою частиною репертуару виконавців (як камерні, так і більш масштабні). Це й концерти, і сонати, й інші твори для домри з оркестром, зокрема Поема-концерт для домри з оркестром, Концертино для домри з оркестром, Сюїта «Варіанти» для домри і гітари, «Соната» для двох домр та чимало інших творів для інших виконавських складів.

У композиторів-домристів представлено чимало творів, в яких яскраво проявляється фольклорна лінія. Власне, якщо казати не про цитування фольклорних джерел, а створення оригінальних творів на основі народнопісенних інтонацій, то низка подібних опусів є у В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова, Є. Петриченка. «“Гуцульське коло” для домри та фортепіано і триптих “Гуцульські гобелени” для оркестру домр О. Некрасова, Поема-концерт, Репліки В. Івка, “Коло” для камерного оркестру домр Є. Петриченка» [12, с. 57]. Відмінною рисою оригінальних творів, які дотичні до фольклорної тематики, а також обробок народнопісенних та танцювальних джерел є те, що в них можуть використовуватися елементи авангардних музичних композиторських технік.

Композитор Євген Мілка, випускник Київської консерваторії по класу композиції А. Штогаренка, який тривалий час працював на кафедрі народних інструментів Донецької музичної академії, написав чимало творів для домри, бандури, гітари, ансамблевих складів. Для нього було характерно використання сучасної композиторської техніки, яка поєднувалась з фольклорними витоками різних етнічних та національних культур. Його «Чотири коломийки для домри та гітари» стали твором, який став окрасою як домристів, так і гітаристів. «Коломийка як жанр за художніми та виражальними показниками органічно вплітається у сонм оригінальних, “рідних” для природного звучання на домрі. Народні витoki інструменту, що не так давно приєднався до когорти академічних, надають звучанню коломийки на домрі особливого колориту» [12, с. 58]. Саме звернення до народного жанру надає національного колориту тембру домри, створюючи

картину танцювального дійства. Причому поданий музичний матеріал нагадує не лише українські народні свята, але й асоціюється з середньовічними мотивами. Гітара у поєднанні з домрою створюють алузії зі звучанням мандоліни, а також східними струнно-щипковими інструментами. Надзвичайно яскравою є поліфонічна фактура окремих епізодів твору. Яскраво зіставляються розділи, де використовуються різні прийоми гри – *pizzicato*, *staccato*, *tremolo*. Варто також згадати, що при виконанні будь-яких творів на домрі, важливого семантичного значення набувають певні прийоми гри. Зокрема при виконанні домрових творів треба велику роль приділяти тремоло. Як слушно відмічає О. Олійник, цей прийом володіє важливим семантичним значенням та виступає інтерпретаційним знаком. Його використанням в домрових творах виступає невід’ємним компонентом створення музичного цілого. «Тремоло – це не тільки колористично й артикуляційно багатий прийом, а ще й один із найважливіших інтерпретаційних знаків у визначенні специфіки домри, що відіграє двояку роль: прояв Ідеальності (продовження звуку) і колористичного звуконаслідування (звукові асоціації)» [148, с. 116].

Твори Олександра Івановича Некрасова – ще одного композитора, баяніста, який з 1977 року працював в Донецькій державній музичній академії імені С.С. Прокоф’єва, також займають чільне місце в репертуарі домристів. Зокрема його опус «Гуцульське коло» мав три редакції – оркестрову, фортепіанну та для дуету домри та фортепіано. Саме останній варіант набув розповсюдження серед виконавців-домристів. В ньому наявні яскраві фольклорні риси, які притаманні західноукраїнському народному мистецтву.

В Донецькій домровій школи виникає також низка методичних праць. Варто згадати праці Ірини Максименко, пов’язані з домровим виконавством, що значно сприяли розвитку практики гри на інструменті. «Такі роботи, як “Динаміка як засіб музичної виразності” (1988), “Техніка виконання мелізмів на домрі” (1985), “Аплікатурна дисципліна домриста” (1983), “До питання

розвитку продукуючої та контролюючої функцій слуху домриста” (2007), широко використовуються студентами академії та практикуючими домристами. Обласним та Українським методичними центрами опубліковані її роботи: “Технічне виховання домриста” (1989), “Ритмічна дисципліна домриста” (2004)» [44, с. 180].

Отже, хоча розвиток Донецької домрової школи розпочинається з 60-х років ХХ століття, а у якісному плані значним прогресом позначений період з 1990-х років. Провідну роль у її формування мала творчість В. Івка, який своєю композиторською, викладацькою та диригентською діяльністю у ансамблі «Лік домер» спромігся виходу на високий виконавський рівень. Доречним буде навести вислів В. Вакуленко щодо внеску В. Івка у розвиток Донецької школи: «найважливішими акмеологічними чинниками є також прагнення до самореалізації, високі особистісні й професійні стандарти, високий рівень професійного сприйняття і мислення, престиж професіоналізму, а також усе суб’єктивне, що сприяє зростанню професіоналізму» [26, с. 128–129]. Високий професіоналізм В. Івка зробили його центральною постаттю Донецької домрової школи. Після утворення ДНР В. Івко та кілька інших викладачів (С. Білоусова) переїхали до Києва, ставши викладачами НМАУ ім. П. І. Чайковського, що сприяє поступовому поєднанню традицій різних домрових виконавських шкіл. Донецька домрова школа орієнтована на авангардний тип виконавства, де на перший план виходить проблема інтонування. Відмітимо наявність чималої кількості творів, що демонструють розширення технічних та виразних можливостей інструменту.

## **Висновки до 2 розділу**

ХХ століття стає часом академізації домри. Конструктивні трансформації інструменту, що полягали у додаванні четвертої струни та іншого налаштування (по квінтам), сприяли розширенню його технічних та

виражальних параметрів і функцій. Завдяки цьому відкриваються нові можливості застосування домри в оркестровому, ансамблевому і сольному музикуванні. Домра володіє інструментально-виконавським потенціалом опанування репертуару для скрипки, мандоліни, адже їх темброва специфіка є досить близькою. В ХХ–ХХІ столітті відбувається значне переосмислення домрового амплуа. Вона починає використовуватись не лише у складі оркестрів, камерних ансамблях, але і як сольний інструмент, що є новаторською тенденцією. Останнє цілком відповідає ренесансно-мадригальній естетичній традиції та, одночасно, прагненню до мініатюризації і камерності, що притаманна деяким напрямам академічного мистецтва ХХІ століття. Широкі мовно-інтонаційні можливості домри розкриваються завдяки використанню «класичних» прийомів гри – тремоло, *glissando*, *pizzicato*, *arpeggiato*, *vibrato*, флажолетів, та застосуванню інноваційних прийомів, що виникають внаслідок композиторського і виконавського експериментування (гра за підставкою, шумові прийоми тощо).

В окреслений період відбувається професіоналізація домрового виконавства, у зв'язку із формуванням домрових шкіл у найбільших містах України – Харкові, Києві, Одесі та Донецьку. Розвиток Харківської, Київської, Одеської та Донецької шкіл створює потужну практику домрового виконавства. Існування домрових шкіл є закономірним результатом багатопрофільної діяльності її представників. Відмітимо активну викладацьку діяльність, яка сприяє обміну виконавсько-інтерпретаторським досвідом, створенню методичного забезпечення, що нерідко акумулює досвід різних шкіл, а також задає напрям реалізації виконавського потенціалу. Реалізація наукового потенціалу відбувається шляхом написання теоретичних наукових розробок та дисертаційних досліджень з відповідної проблематики.

Вкрай важливим є створення композиторами оригінального репертуару для домри та перекладень творів західноєвропейської і вітчизняної класики,

включно з їх подальшою виконавською реалізацією, що віддзеркалює особливості регіональних домрових шкіл. Останні увиразнюються шляхом акцентування на народно-фольклорному чи авангардно-академізованому тлумаченні звучання інструменту, що проявляється в образності, жанрових витоках, типах штрихів, виконавських прийомах тощо. Виконавська практика регіональних домрових шкіл характеризується зверненням до різнопланового музичного матеріалу. Однак можна вказати на превалювання певного типу музикування в кожній із них. За результатами проведеного аналізу з'ясовано, що представникам Харківської школи притаманне домінування авангардного типу музикування, Київської – народного та авангардного, Одеської – барокового і авангардного, Донецької – авангардного.

Наявність усіх вищевзгаданих компонентів дає можливість констатувати, що домрова школа – є своєрідним і неповторним цілісним утворенням, що володіє національною та регіональною специфікою.

## РОЗДІЛ 3

### ДОМРОВА ШКОЛА МИКОЛАЇВЩИНИ: СТАНОВЛЕННЯ, РОЗВИТОК, МИСТЕЦЬКІ ЗДОБУТКИ

#### 3.1. Становлення домрової школи Миколаївщини

В ХХ столітті у Миколаєві відбувається утворення осередку народно-інструментального мистецтва. Доцільно вказати на те, що в його надрах зароджується домрова школа, що проявляється у формуванні стійкої традиції викладацької діяльності (яка підкріплюється навчальними та науковими матеріалами), наявності власного підходу до інтерпретації домрового репертуару, а також формуванні інших компонентів, що невід’ємні від виконавського процесу – потужного фестивального і конкурсного руху. Поступова академізація народно-інструментального мистецтва регіону не супроводжувалася перманентним розвитком домрового виконавства. За аналогією до розвитку Донецької школи, можна виділити декілька етапів становлення і функціонування домрової школи Миколаївщини:

Перший – пов’язаний з імпліцитним етапом її функціонування, що припадає на першу третину ХХ століття і характеризується наявністю неакадемізованого аматорського музикування на домрі в рамках оркестрового виконавства.

У Другий період – з 1959 по 1980-ті роки – відбувається поступове формування професійного домрового виконавства у Миколаєві. На цьому імпліцитному етапі спостерігаємо у мистецькому просторі Миколаєва взаємодію представників різних домрових шкіл, що спираються на різні виконавсько-методичні принципи.

Третій період, що охоплює час від 80-х років ХХ століття до 20-х років ХХІ століття, вважаємо експліцитною формою функціонування домрової школи, яка має академізований характер. На даному етапі відбувається



усталення традицій викладання мистецтва гри на домрі, що проявляється у спадкоємності вихідних настанов її молодшими представниками.

Використовуючи логіку, заявлену у працях О. Тарасової, доречно зауважити, що репрезентативним типом музикування для Миколаївщини постає народно-інструментальне виконавство. Як вже відзначалось у теоретичній частині дослідження, для виконавської школи характерний принцип єдності та спадковості художньо-естетичних та техніко-виражальних принципів, які проявляються у специфіці інтерпретації репертуару. На наше переконання, *провідною ознакою Миколаївської домрової школи виступає прагнення до створення звукообразів, які відсилають до традицій барокового музикування. Також спостерігається тенденція до впровадження оновленого музичного тезаурусу, який формується під впливом авангардних технік композиції, впроваджуваних у творах сучасних композиторів.*

Розвиток Миколаївської домрової школи пов'язаний з діяльністю декількох навчальних закладів – Миколаївського музичного училища, Відокремленого підрозділу Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв та Миколаївського коледжу культури і мистецтв.

Так, зародження народно-інструментального виконавства професійного рівня в Миколаївському регіоні було пов'язане з появою музичного училища. Останнє засноване в 1900 році Російським музичним товариством як Миколаївське Імператорське музичне училище. З 1919 року воно було відоме під назвою Вільної Народної консерваторії. З 1923 року навчальний заклад мав назву «Музпрофшкола», власне в ті роки і було відкрито класи народних інструментів. На той час заклад був підпорядкований Міністерству освіти СРСР. В 1931 році він отримав назву Музичний технікум, а вже з 1937 року – Миколаївське музичне училище.

Фундатором народно-інструментального виконавства Миколаївського регіону є один із провідних викладачів Миколаївського музичного училища

(на той час Музпрофшколи) – Г. Манілов, який очолював самодіяльний оркестр народних інструментів при профспілковому комітеті судноремонтного заводу. Його діяльність характеризувалась тяжінням до розвитку не лише музичної практики, але й теорії виконавства. Так, він став автором однієї із перших методичних робіт в цій галузі – «Школи гри на струнних народних інструментах». Г. Манілов працював в училищі в період з 1922–1933-й роки, до того моменту як весь оркестр було направлено на навчання у Одеську консерваторію. Там учасники оркестру посприяли формуванню відділення народних інструментів і місцевих традицій народно-інструментального музикування. Виконавці мали різний ступінь підготовки, тому задля них було створено спеціальну програму, що відповідала рівню музичного училища [70, с. 41]. У 1938 році деякі учасники оркестру після завершення навчання повернулися до Миколаєва і стали основою оркестрового колективу. Завідувачем відділом у Миколаївському училищі в цей період працював П. Льошин, який не лише продовжував викладацьку справу Г. Манілова після його від'їзду до Одеси, але й керував оркестром народних інструментів. З 1941 по 1959 роки діяльність училища була призупинена у зв'язку із подіями Другої світової війни.

Лише у післявоєнний час розвиток народно-інструментального виконавства у Миколаєві інтенсифікується, і саме цей період можна вважати етапом початку формування домрової школи. Функціонування домрового виконавства тісно пов'язано з роботою О. Палаганюка, Є. Єніна та Г. Шибалова. Вони мали професійну композиторську освіту і провадили різновекторну діяльність – як виконавську, так і диригентську. Наприклад, Є. Й. Єнін не лише викладав мистецтво гри на домрі та балалайці, але й був диригентом (до того ж, не тільки народного оркестру, а й симфонічного і духового). Так само Г. Шибалов, який свого часу навчався у Мінській консерваторії, зміг інтегрувати практичні рекомендації та прищепити методичні принципи мінської домрової школи на миколаївський ґрунт, де формувалась і набувала самобутності домрова школа. У 1970-80-х роках він

став художнім керівником Миколаївської філармонії, окреслюючи нові перспективи домрового виконавства і переорієнтовуючи існуючі концертні програми. Закінчивши роботу на цій посаді він продовжив свою діяльність як директор музичної школи № 5, що також посприяло розвитку домрового виконавства.

Важливо вказати на причину низької інтенсивності розвитку домрового виконавства у 60-ті роки ХХ століття, яка полягала у дещо іншій спрямованості магістрального вектору народно-інструментального мистецтва. На той період, значна увага надавалось вихованню баяністів, зокрема й тому, що до викладацького колективу училища приєдналось чимало випускників класу баяну Одеської та Київської консерваторій. Починаючи з 1980-х років навчання гри на домрі починає розвиватись більш системно.

Друга хвиля становлення домрової школи пов'язана з молодим поколінням домристів. Зазначимо вагому роль у формуванні Миколаївської виконавської школи, що відіграли Т. Дмитренко, Л. Кірсанова, Т. Чернявська, Н. Ярош, Н. Жело-Данильченко, Г. Грищенко, А. Семикозов. Серед представників наймолодшого покоління домристів варто згадати І. Кольц та К. Шумну.

Експоненціальний розвиток домрової школи починається з 1986 року, коли до складу кафедри Миколаївського музичного училища, а нині музичний коледж, приєднались домристки Т. Дмитренко (1962 р.н.), а з 1989 року – Л. Кірсанова (1964 р. н.). Обидві здобули освіту у Криворізькому музичному училищі. Проте згодом Т. Дмитренко навчалась у Одеській консерваторії у класі В. Касьянова, а Л. Кірсанова у Донецькій консерваторії. Серед учнів останньої було чимало домристів, зокрема у неї навчалась і авторка дисертаційного дослідження (І. Кольц).

Після здобуття Україною незалежності, в 1993 році зі складу відділу народних інструментів було виділено дві предметно-циклові комісії – спеціального баяну й акордеону та струнних народних інструментів, останню

очолив О. Луук (балалайка). Крім того, О. Луук є керівником оркестру народних інструментів «Кантабіле», який функціонує при музичному коледжі. В. Кривохвостов виокремлює такі основні напрямки, пов'язані з репертуаром студентських оркестрів народних інструментів: «фольклорний – обробки, фантазії, парафрази, варіації, рапсодії, концертні п'єси на народні теми; академічний – перекладення (транскрипції, аранжування) української та світової класики; оригінальні композиції, написані спеціально для оркестрів народних інструментів» [167, с. 254].

Другим осередком формування і розвитку домрової школи Миколаєва став Відокремлений підрозділ Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв, який було відкрито у 1971 році. Інструментально-оркестрова спеціалізація тут була впроваджена у 1972 році (фактично відразу після відкриття культурно-освітнього факультету). З 2004 року в рамках цієї спеціалізації здійснюється підготовка фахівців за кваліфікацією «Артист оркестру (ансамблю), викладач» з можливістю отримати додаткову кваліфікацію «Диригент оркестру народних інструментів» та «Концертний виконавець». Безсумнівно, створення закладу вищої освіти мистецького спрямування, де здійснювалась підготовка фахівців в сфері народно-інструментального виконавства, сприяла виходу на домрового мистецтва на новий щабель.

Так, в Миколаївській філії Київського державного інституту культури і мистецтв склався потужний викладацький склад домрового класу, до якого в різні роки входили талановиті музичні діячі. Насамперед, це Т. Є. Чернявська, яка навчалась у Криворізькому музичному училищі, а згодом у Одеській консерваторії у В. Касьянова. Як фахівець і представник одеської домрової школи, вона опікувалася розвитком Миколаївської школи. Чималий внесок у функціонування місцевої домрової школи зробила Наталія Василівна Ярош (1967 р. н.). Н. Ярош закінчила Миколаївське музичне училище в 1986 році (клас Н. В. Александрової, яка через кілька років переїхала до Росії). Згодом навчалася у Донецькій консерваторії у

І. Н. Максименко (учениці В. Івка), яку закінчила в 1994 році. Під час навчання в музичному училищі основу її репертуару становили твори російських композиторів (В. Городовської, О. Циганкова), натомість, у Донецькій консерваторії приділялась увага виконанню творів композиторів-класиків (зокрема, скрипковому репертуару), а також творам представників донецької школи – В. Міхеєва та В. Івка. Цей доволі різноманітний репертуар Наталія Василівна взяла за основу власної викладацько-методичній діяльності. На сьогодні Н. Ярош також веде клас домри у миколаївській ДМШ № 5 та є керівником ансамблю «Маленький віртуоз». Учні Н. Ярош займають призові місця на різноманітних конкурсах. Зокрема, на III Всеукраїнському учнівському фестивалі-конкурсі виконавців творів українських композиторів (організованому Комітетом Верховної Ради України з питань культури і духовності, що проходив у 2018 році), учні Н. Ярош – ансамбль домристів «Маленький віртуоз» (у номінації «Інструментальне мистецтво») та Є. Волянська (у номінації «Інструментальне мистецтво» – домра) посіли II місце.

Деякий час викладала у Миколаївській філії Київського державного інституту культури і мистецтв Н. Жело-Данильченко (1967 р. н.), яка навчалась в Щорській музичній школі (клас домри Миколи Павловича Тимошенко), потім у Чернігівському музичному училищі ім. Левка Ревуцького (клас Валентини Миколаївни Шишкіної, 1982–1986 роки), згодом у Одеській державній консерваторії ім. А. В. Нежданової (клас проф. Д. П. Орлової, 1986–1991 роки). В період навчання в Одесі Н. Жело-Данильченко ознайомила з різноманітними домровим опусами, що заклали основу її методичного репертуару (приміром, скрипкові твори А. Вівальді, А. Кореллі, І. С. Баха, Г. Венявського, Н. Паганіні, М. Глінки, П. Чайковського, А. Хачатуряна в транскрипціях для домри). Крім того, домристка почала виконувати оригінальні композиції В. Городовської, А. Циганкова, В. Підгорного, К. Мяскова, А. Білошицького, Г. Ляшенка, А. Амелічкіна. В 1988 році Н. Жело-Данильченко здобула III премію на

Всеукраїнському конкурсі виконавців на народних інструментах (м. Івано-Франківськ). Після закінчення консерваторії вона почала працювати в Миколаївській обласній філармонії як артистка ансамблю народних інструментів «Узори» (з 1990 року). Отримала кілька нагород, виступаючи у складі ансамблю, в тому числі у країнах Західної Європи. Так, «у складі ансамблю народних інструментів “Узори” вона отримала Гран-прі фестивалю народної музики ім. Грегора Сербана у м. Гаага (Нідерланди), стала володарем спеціального призу за виконання оригінального твору на міжнародному конкурсі у м. Клінгенталь (Німеччина), лауреатом Міжнародного конкурсу “Citta di Castelfidardo” (Італія) та інших престижних конкурсів. У 2010 році взяла участь у всесвітній прем’єрі опери “Собаче серце” (Нідерланди)» [128]. Наталія Жело-Данильченко часто виступає як солістка і ансамблістка, її творча діяльність включає написання аранжувань для ансамблю «Узори». Вона є одним з ініціаторів створення і постійним членом оргкомітету і журі Регіонального фестивалю конкурсу народно-інструментальної музики «Золота струна». В 2019 році отримала звання Заслуженої артистки України.

Окремо варто згадати діяльність представника Миколаївської школи домриста та мандолініста Анатолія Семикозова (1955 р. н.). З 1982 по 1997 роки він працював у ансамблі «Узори», був артистом Національного оркестру народних інструментів, викладав у Київському державному університеті культури. З 1997 року провадив інтенсивну концертно-гастрольну діяльність різними країнами Європи (сконцентрувавши увагу, переважно, на мандоліні). Серед його досягнень – виступи на Баварському радіо, запис дисків, концерти (у різних ансамблевих складах з гітарою, органом, клавесином, фортепіано, акордеоном). Чимало проєктів було реалізовано для дуету мандоліни та гітари «Венеція», у репертуарі якого знаходимо старовинну музику (А. Вівальді, Д. Скарлатті), а також твори, пов’язані з естрадною музикою (перекладення пісень гуртів «Gypsy Kings», «Beatles» та ін.). Виконання Семикозовим концерту для мандоліни з

оркестром А. Вівальді, що відбулося в Національній філармонії у 2003 році, отримало чимало схвальних відгуків у пресі. «Враження, варто сказати, дивне: струнний щипковий інструмент, подолавши свою природу, майже співав. Але це вже питання виконавської майстерності: тонке відчуття стилю епохи бароко, відточеність побудови фрази, красивий тембр, особливо в “тихих” фрагментах. Слухачі були єдиними у відчутті піднесеності, чистоти» [149].

Ще одним осередком розвитку домрового виконавства Миколаївського регіону стало училище культури (у 1992 році училище отримало назву Миколаївське державне вище училище культури, нині – Миколаївський фаховий коледж культури і мистецтв). Цей освітній заклад має досить довгу історію. В 1954 році було засновано Миколаївський технікум підготовки культурно-освітніх працівників, де навчались студенти за спеціальностями «культурно-освітня робота» та «бібліотечна справа». Одночасно, провадилася активна робота у сфері концертної діяльності колективів, які існували при технікумі. В 1957 році були випущені перші вихованці цього закладу – зокрема, 74 керівники самодіяльних хорових та театральних колективів (як зазначається на сайті Миколаївського училища). «З 1960 року, після того як технікум очолив Федір Йосипович Ревенко, розпочалось навчання у сфері підготовки керівників духових оркестрів та оркестрів народних інструментів» [129]. Серед провідних педагогів училища, згадаємо Г. А. Грищенко – випускницю Мінської консерваторії. Грищенко Галина Олексіївна (народилась 22 квітня 1943 року). В 1960 році вступила до Миколаївського музичного училища, яке закінчила в 1964 році. На той час не існувало програм спеціальної фахової підготовки викладачів-домристів, тому вона навчалась фаху у Федотова (баяніста) та у Є. Єніна, який викладав мистецтво диригування. Після завершення навчання у музичному училищі вступила на навчання до Мінської консерваторії, яку закінчила в 1969 році. З 1970 року почала викладати в Миколаївському училищі культури. У 2020 році пішла на пенсію.

Авторка дисертації також є представником Миколаївської домрової школи. І. Кольц здобула початкову та середню спеціальну освіту в Миколаєві. В 2000 році закінчила музичну школу по класу домри у Н. Ярош, вступила на навчання до Миколаївського музичного училища до класу Л. І. Кірсанової, в 2010 році завершила навчання у Одеській консерваторії у проф. Д. Орлової, після чого здобула кваліфікацію викладача музичного інструменту, вчителя музики у магістратурі Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Під час навчання І. Кольц розпочала активну виконавську, а згодом і викладацьку діяльність. З 2007 року працює концертмейстером оркестру народних інструментів «Південна рапсодія» Миколаївського фахового коледжу культури і мистецтв, з 2010 року стала також викладачем фахових дисциплін. Паралельно працювала у 2010–2011 роках у Миколаївському Заводському будинку дитячої та юнацької творчості керівником гуртку народних інструментів, викладачем домри та керівником оркестру народних інструментів у ДМШ №2 (2011–2016), концертмейстером оркестру народних інструментів «Контабіле» коледжу музичного мистецтва (з 2009 року по теперішній час), а також була артисткою ансамблю інструментів «Узори» Миколаївської обласної філармонії (2017 р.). Серед дисциплін, які викладає І. Кольц, є спеціальний музичний інструмент (домра), вивчення оркестрових інструментів, диригування, інструментовка, ансамбль, концертмейстерський клас. Студенти класу І. Кольц брали участь у регіональних та міжнародних фестивалях-конкурсах на Миколаївщині та в інших містах України. В 2015 році студентка Кольц – Ольга Мальована отримала диплом III ступеня на I регіональному відкритому фестивалі «Лиманські зорі», в 2016 році диплом I ступеня на Міжнародному фестивалі-конкурсі «Соняшник», диплом учасника в 2016 році на Всеукраїнському фестивалі-конкурсі «Золота струна», диплом III ступеня в 2016 році на IX Відкритому Міжнародному фестивалі-конкурсі «Золота ліра», брала участь у квітні 2017 року в концерті



у науково-педагогічній бібліотеці, присвяченому року Японії в Україні, літературно-філософському клубі «Позиція».

Варто підкреслити, що Одеська домрова школа значно вплинула на розвиток Миколаївської, адже чимало домристів здобували вищу освіту саме в Одесі. Велику роль у формуванні виконавської практики Миколаєва мали різноманітні колективи. Так при Миколаївському фаховому коледжі культури і мистецтв в 1975 році було засновано Народний оркестр народних інструментів «Південна рапсодія», учасниками якого були виконавці-домристи. Зараз його художнім керівником є Ольга Комінарець.

Одним з провідних колективів Миколаєва є ансамбль «Узори» Миколаївської філармонії, учасницею якого є домристка Наталія Жело-Данильченко. Музичним керівником ансамблю на сьогодні є заслужений артист України Іван Обревко. Цей ансамбль було засновано в 1979 році Хандусенком Анатолієм Юхимовичем та Шибаловим Геннадієм Сергійовичем. А. Хандусенко за фахом – баяніст, навчався у Миколаївському музичному училищі та Київському інституті культури. Чималий внесок у організацію діяльності колективу здійснив Г. Шибалов (на той час художній керівник Миколаївської філармонії). Розвиток ансамблю був пов'язаний з діяльністю його колишніх учасників – Олексія Смикова (випускника Одеської консерваторії по класу баяну), Олександра Чернявського (випускника Одеської консерваторії по класу баяну), Анатолія Семикозова (випускника Донецької консерваторії по класу домри у В. Івка).

Хоча склад ансамблю «Узори» неодноразово змінювався, проте завжди рівень професіоналізму і музичної виконавської культури залишались високими. З 1999 року керівником ансамблю став І. Обревко (випускник Одеської консерваторії по класу балалайки), згодом додалися такі музиканти-домристи, як Микола Крамаренко (домра-альт, випускник Одеської консерваторії по класу В. Касьянова), Н. Жело-Данильченко, а також баяністи – А. Добровольський (нині займає посаду директора Миколаївської філармонії) та В. Василенко (обидва закінчили Київську

консерваторію). Пізніше замість М. Крамаренка до складу ансамблю увійшов Д. Тащєєв, а також приєднався О. Широкопояс (випускник Уманського музичного училища та Одеської консерваторії по класу балалайки).

Пізніше до «Узорів» приєдналась домристка Ксенія Шумна, яка прийшла до колективу на місце Д. Тащєєва. К. Шумна навчалась у Полтавській міській школі мистецтв «Мала академія мистецтв» (по класу домри), у Полтавському музичному училищі ім. М. Лисенка (по класу домри та скрипки), згодом у Донецькій державній музичній академії С. С. Прокоф'єва. Завершила К. Шумна навчання у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського.

На сьогодні ансамбль «Узори» складається з семи учасників, де сольні партії доручаються Наталії Жело-Данильченко, Володимиру Василенко (баян, сопілка), Олександрю Широкопоясу (балалайка). Це ансамбль солістів, де кожен виконавець є яскравою особистістю. Важливо підкреслити, що учасники колективу досить часто виконують різноманітні за характером, стилем і жанром п'єси у власному аранжуванні. Їх репертуар включає твори композиторів минулого (Й.С. Баха, А. Вівальді, А. Кореллі, В. А. Моцарта, Й. Брамса, Ж. Обера, Ф. Крейслера), українських композиторів (Євгена Адамцевича, Анатолія Пашкевича, Анатолія Кос-Анатольського), а також сучасників, які створюють для ансамблю оригінальні композиції. Зокрема, у репертуарі колективу представлені: триптих «Британська замальовка», твір «Мамина казка» Івана Обревка, концертна п'єса «Ватра» В.Матвійчука (в обробці Володимира Василенка) та ін.

Окрім колективу «Узори» в Миколаєві функціонують й інші ансамблі, утворені за участю домристів Миколаєва. Так, у 2018 році відбулась реорганізація ансамблю, що мав тривалу історію існування як капела бандуристів. Оновлений колектив отримав назву «Bandura Plus», який став спільним проектом Миколаївського коледжу культури і мистецтв та Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв. Це колектив, до складу якого окрім бандур входить домра, баян,

гітара, контрабас, ударні інструменти. Керівником є бандуристка Марина Добровольська. Серед учасників є 2 викладача, проте більшість становлять студенти ВП МФ КНУКіМ та Миколаївського коледжу культури і мистецтв. Зазначимо, що Ілзі Кольц, яка увійшла до складу колективу, належить низка аранжувань та перекладень для «Bandura Plus», серед яких варто згадати «Вальс» до кінофільму «Амелі» Яна Тірсена, «Суботея» та «Варіації на теми українських народних пісень» Л. Матвійчук та ін. Крім того, у репертуарі колективу є твори групи «АВВА», українського етно-рок гурту «Тінь Сонця», а також композиторів минулого – Я. Барнича «Гуцулка Ксеня», тож, їх діяльність спрямована на виконання творів різних жанрів і стилів.

Серед останніх виступів «Bandura Plus» згадаємо концерти у Миколаївському обласному художньому музеї ім. В. Верещагіна та Миколаївському палаці творчості учнів (2019 та 2020 роки відповідно). Також миколаївські артисти музикують у камерних складах, зокрема дуетах домри з іншими інструментами (бандурою, балалайкою). Цікавою подією стали виступи І. Кольц (домра) з Ганною Ясютіною (випускницею НМАУ ім. П.І. Чайковського по класу бандури, яка зараз навчається у Відні). У квітні 2020 року заплановані у звичному концертному форматі виступи ансамблю (за участю І. Кольц у складі домри, балалайки, баяну, саксофону та скрипкового контрабасу) були скасовані через карантинні обмеження. Проте учасники вирішили презентувати свою програму онлайн. Такий формат дозволив поєднати домру не лише з такими звичними ансамблевими для неї інструментами, як балалайка, а й з менш традиційними. Так в онлайн-концерті були представлені дует Олександра Широкопояса (балалайка) та домри, а також дует домри і саксофону. Партію саксофону виконувала Зоя Карпова – випускниця Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Дуетом домри та балалайки було виконано I частину концерту a-moll А. Вівальді.

Як засвідчує проведений аналіз, наприкінці ХХ та на початку ХХІ століття в Миколаєві сформувалася низка ансамблів і оркестрів народних

академічних інструментів, до складу яких входить домра. Для цих колективів характерне глибинне сприйняття композиторської мови, що подається через типові риторичні фігури, які виступають засобом для створення діалогу між різними мистецько-художніми течіями та стильовими традиціями. «Її конститутивними елементами виступають саме риторичні диспозиції та фігури, що становлять своєрідний універсальний “музичний словник” попередніх епох і сучасності, знайомий кожному талановитому виконавцеві, іноді навіть на інтуїтивному рівні засвоєний ним в практичній діяльності» [148, с. 183].

Водночас, характеризуючи специфіку домрової школи Миколаїщини, варто звернути увагу на тенденції розвитку композиторської творчості у народно-інструментальній галузі. Поряд з реалізацією креативного потенціалу у розмаїтих аранжуваннях творів інших композиторів, представники Миколаївської школи активно вдаються до складання авторських домрових опусів.

Так, у 2020 році вийшла збірка композитора Івана Обревка «Твори для домри з ансамблем “Узори”», до якої увійшли п’єси для домри з ансамблем народних інструментів. Підкреслимо, що збірку складають не лише обробки класичних, сучасних та народних творів різних регіонів України, а й авторські композиції І. Обревка. Всі вони пройшли апробацію та виконувались у супроводі ансамблю «Узори» провідними домристами України, представниками різних шкіл – О. Олійником (Одеської), Н. Костенко (Харківської), Н. Жело-Данильченко (Миколаївської).

Перекладення для домри та фортепіано, що містяться в збірці, надають широкі можливості їх використання як концертного, так і навчального матеріалу студентами вишів мистецького спрямування. Приміром, до збірки включено обробки таких творів, як: «Гуцулка Ксеня» Р. Савицького, Я. Барнича, «Чардаш» В. Монті, «Мелодія та буковинські козачки» В. Геккера, «Варіації у стилі фламенко» В. Козлова. Деякі твори були лише перекладені для дуету домри з фортепіано І. Обревком, а саме твір «Фантазія

на теми гуцульських народних мелодій» С. Орел, «Угорський чардаш» у концертній обробці Г. Шишкіна. Також композитор презентував у збірці обробки українських народних пісень «Біла береза», «Мамина казка», фантазії на тему української народної пісні «Качур молодий», творів Франческо Канова да Мілано з «Сюїти для лютні» («Канцона» і «Танок»).

Разом з тим, до збірки увійшов і авторський твір І. Обревка – Варіації на тему української народної пісні «Летіла зозуля». Ця композиція має ліричний характер (темп *Adagio*). Створення спокійного та дещо замріяного образу передбачає звернення до тонального принципу (тональність *a-moll*). Розпочинається твір зі вступу, де в партії домри – матеріал дещо фонового характеру, що створює звуконаслідувальні ефекти. З перших звуків використовується гра флажолетів у високому регістрі. За рахунок виконання на *legato* гамоподібного руху, що нагадує обертання веретена, створюється медитативна атмосфера. Принцип т.зв. «мерехтливого звучання», який часто зустрічається в творах сучасних композиторів, моделює синестезійні враження у колористиці «сріблястої» палітри.

Основний метод розвитку музичного матеріалу обумовлений, характерним для жанру вільних варіацій, трансформуванням основної теми, що насамперед передбачає її фактурні зміни. В першій варіації мелодична лінія проходить у партії домри, в той час як фортепіано належить функція витриманого октавного тонічного органного пункту. Після першого речення тема у домри починає виконуватися паралельними терціями. У другій варіації створюється поліфонічні ефекти у поєднанні фортепіано та домри. Якщо у фортепіано проходить тема у форматі, що був притаманний для домрової партії у попередній варіації, то струнно-щипковий інструмент перебирає на себе роль контрапунктичного голосу, що вступає у діалог з ним. Арпеджіовані фігурації у високому регістрі нагадують скрипкові прийом гри на відкритих струнах. Третя варіація характеризується різкою зміною тонального плану (*h-moll*), де партія домри ще більш ускладнюється за рахунок використання подвійних нот (гри інтервалами на суміжних струнах).

Четверта варіація додає віртуозності, адже домрова партія побудована на принципі гри трелі у високому регістрі, що переходить у пасаж з використанням дрібних тривалостей.

Кульмінаційним розділом постає п'ята варіація, в якій матеріал вступу починає поєднуватись з основним тематичним матеріалом. В домровій партії наявні акордові вертикалі, за якими йдуть стрімкі пасажі. Це стає місцем найбільшого драматичного напруження, за яким слідує сольний домровий епізод. Він охоплює за тривалістю всю варіацію, виконуючи роль концертної каденції. Створюється враження патетичного вислову романтичного героя, який намагається розповісти про свої переживання, втіливши драматичні почуття у партії домри. Ця алюзія на народні награвання, містить весь спектр технічних прийомів, що вже використовувались раніше – подвійні ноти, арпеджіо, пасажі. Останній розділ пов'язаний з дуетним звучанням фортепіано та домри як своєрідної післямови, причому останні звуки виконує саме домра, ледь чутно відтворюючи елементи основного інтонаційного ядра теми.

Підсумовуючи наведений аналіз зазначимо, що твір І. Обрєвка виявляє багатий спектр виражальних і технічних можливостей домри як академічного концертного інструменту. Зокрема, це тонка градація динаміки, створення діалогу з фортепіано, яскравий сольний розділ, що має риси імпровізаційного вислову. Використання різних прийомів гри спрямоване на створення гармонічного художнього образу, в якому зміст і форма є співмірними. Все це дає можливість переконатися у витонченому використанні можливостей домри композитором та здатністю передати художніми засобами всі нюанси творчого задуму.

Важливою складовою на шляху академізації домрового виконавства Миколаїщини та обґрунтованого використання поняття «школа», виступає не лише наявність закладів освіти, але й розвиток наукового дискурсу, який би був спрямований на осягнення ключових проблем виконавства сьогодення. У цьому контексті зазначимо, що у Миколаївській філії КНУКіМ та у

Миколаївському коледжі культури та мистецтв регулярно проводяться наукові, науково-практичні конференції. На них обговорюються питання, пов'язані з виконавською практикою, здійснюється обмін досвідом між викладачами, що належать до різних регіональних шкіл.

Так, в Миколаєві в 2015 році відбулася перша всеукраїнська конференція «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки». Її організаторами виступили обидва заклади, що готують кадри в сфері музичного виконавства – це ВП МФ КНУКіМ та Миколаївський коледж культури і мистецтв. Конференція засвідчила інтерес до проблем народно-інструментального мистецтва, внаслідок чого в 2016 році було впроваджено окрему секцію – «Народні інструменти в контексті сучасного музичного мистецтва». Це продемонструвало спрямованість вектору наукового і мистецького життя Миколаєва, де розвиток народно-інструментального мистецтва (причому як в практично-виконавському, так і теоретично-науковому вимірі) займає одне з провідних місць.

У 2019 році V науково-практична конференція «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки» набула статусу міжнародної. Її організаторами виступили не лише освітньо-культурні та адміністративні установи Миколаївщини, а й ряд інших інституцій, серед яких Інститут модернізації змісту освіти МОН України, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Вища школа менеджменту і адміністрування в м. Ополе, Національна бібліотека Білорусі (Білорусь, м. Мінськ) [122; 123]. Звісно, велику роль в організації приймали також Київський національний університет культури і мистецтв та ПВНЗ «Київський університет культури».

Як можна переконатись, зазначена конференція стала регулярною й такою, що кожного року демонструє більш високий науковий рівень, порівняно з попередніми. В ній традиційно беруть участь провідні викладачі ВП Миколаївської філії КНУКіМ, Миколаївського коледжу культури і мистецтв, фахівці інших освітніх закладів України, а також залучаються

учасники із зарубіжжя. Очний формат цієї щорічної наукової події було змінено лише у 2020 році. Адже у зв'язку з впровадженням карантинних заходів, спрямованих на усунення розповсюдження COVID-19, проведення VI Міжнародної науково-практичної конференції «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки» було перенесено і вона відбулася у дистанційній формі.

Незважаючи на очевидні успіхи і наявність перспектив, на нашу думку, наукове осмислення проблем народно-інструментального мистецтва (зокрема, і домрового виконавства) досі не набуло достатнього розвитку в рамках Миколаївської школи. Внаслідок відсутності у ВП МФ КНУКіМ (єдиному вищому закладі мистецького спрямування Миколаєва) аспірантури та асистентури-стажування, а відтак і більшої орієнтації на практичні виміри виконавської і педагогічної діяльності, значно менше уваги приділяється глибинним рівням осмислення домрового мистецтва, в тому числі в дисертаційних дослідженнях.

Досліджуючи розвиток концерно-фестивального і конкурсного руху в Миколаївському регіоні маємо вказати, що протягом останніх десяти років тут було організовано і проведено низку міжнародних та всеукраїнських фестивалів та конкурсів гри на народних інструментах, а також регіональних оглядів, які сприяли розвитку майстерності гри на домрі та інших народних інструментах. Зокрема, мова йде про обласний огляд народно-інструментального жанру малих форм «Грайте, струни душі», регіональний фестиваль-конкурс народного інструментального виконавства «Лиманські зорі. Дивограй», фестиваль-конкурс виконавців на народних інструментах ім. Г. Манілова, всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавців на народних інструментах «Золота струна». Ці та інші фестивалі і конкурси будуть детально проаналізовані в наступному розділі, присвяченому сучасному стану розвитку домрового мистецтва Миколаївщини.



### 3.2. Сучасне домрове мистецтво Миколаївщини

Варто зазначити, що аналізуючи тенденції розвитку домрового мистецтва регіону, необхідно, насамперед, звернути увагу на сферу народно-інструментального виконавства Миколаїва, в цілому. Адже більшість проєктів, що виникають в культурно-мистецькому середовищі Миколаїва не мають вузькоспеціалізованої спрямованості на той чи інший вид музикування, а комплексно охоплюють всі види народно-інструментального виконавства загалом, та струнно-щипкового зокрема.

Упродовж останніх років відбувається інтенсивний рух, пов'язаний з розвитком класичної гітари у мистецькому просторі Миколаєва. Низка заходів, що були організовані в Миколаївському регіоні, обумовлюють також поступову трансформацію і домрового мистецтва. Набуває актуалізації трактування домри як інструменту, що виступає спадкоємцем західноєвропейського мистецтва доби Відродження, а не лише народно-фольклорної вітчизняної виконавської практики. *Відтак, для Миколаївського регіону здебільшого притаманне функціонування барокового типу домрового виконавства, в той час як авангардний тип лише починає своє формування.*

У зв'язку із цим, доцільним видається висвітлення тих мистецьких подій, які впливають на домрове виконавство Миколаївщини. Спостерігаємо, що упродовж останніх десятиліть розвиток народно-інструментального мистецтва Миколаївщини поступово інтенсифікується. Цей процес супроводжується низкою змін у сфері виконавства. Вони пов'язані з урізноманітненням мистецького життя, проведенням фестивалів, конкурсів, майстер-класів. Подібні заходи сприяють розвитку мистецтва регіону, залученню іноземних та вітчизняних викладачів і виконавців до різних форм творчої активності, що сприяє розвитку як теоретичного, так і практичного вимірів музичного мистецтва регіону.

Поступово трансформується домровий репертуар, що тісно пов'язаний з розвитком виконавської практики, становленням вищих закладів

мистецького спрямування, появою конкурсних та фестивальних проєктів. Тут маємо підкреслити взаємозв'язки кожної з цих складових, адже їх функціонування носить ознаки системності. Формування закладів, де здійснюється підготовка виконавців на домрі, потребує наявності викладачів, що часто реалізується за рахунок комунікації з представниками інших виконавських шкіл та влаштуванням на роботу випускників вищих мистецьких закладів. Потреба розвивати не лише сольну гру, а й ансамблеве та оркестрове виконавство приводить до формування у різних мистецьких установах оркестрів народних інструментів, домрових ансамблів, а також змішаних ансамблів за участю домри. Наявність потужних осередків народно-інструментального виконавства дозволяє здійснювати підготовку виконавців-домристів. А за присутності виконавців, які демонструють високий рівень професійної техніки гри на музичному інструменті та загальної артистичної майстерності, актуалізується можливість проведення концертів, фестивалів, оглядів, конкурсів і т. ін.

Як правило, програми більшості конкурсів орієнтуються на різножанровий матеріал, причому в рамках обов'язкових мають бути презентовані твори великої форми, в тому числі концерти для домри у супроводі оркестру. Подібні вимоги унаочнюють потребу у створенні композиторами музики для народних інструментів, загалом, та домри зокрема. Нерідко саме виконавці на народних інструментах реалізують свій творчий потенціал не лише у викладанні чи виконавській практиці, а й у композиторській, що підтверджено домровими творами українських митців ХХ–ХХІ століть.

На нашу думку, еволюційний поступ у сфері домрового виконавства пов'язаний зі зміною вектору розвитку інших напрямків струнно-щипкового виконавства. Приміром, чималий внесок було здійснено кандидатом педагогічних наук Вікторією Сологуб, яка на базі Миколаївського коледжу культури і мистецтв створила ансамбль гітаристів, а також є організатором майстер-класів і фестивалів, в яких часто беруть участь іноземні артисти.

Ракурс її діяльності спрямовано на впровадження західноєвропейських традицій струнно-щипкового виконавства (в тому числі барокових) в сучасну вітчизняну народно-інструментальну практику.

Зокрема, в Миколаєві в 2007 році Вікторією Сологуб та Світланою Гриненко було засновано Міжнародний фестиваль гітарного мистецтва «VIVAT GITARA!». Активну участь в ньому беруть і учасники з інших регіональних осередків – Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки та ін. В рамках цього фестивалю проходять і майстер-класи під орудою відомих виконавців та викладачів. Географія запрошених «гостей» є доволі широкою – це представники Австрії, Німеччини, Сербії, Росії та інших країн. «Серед гітаристів, які проводили майстер-класи в рамках фестивалю, можна згадати як вітчизняних, так і закордонних музикантів: Урош Дойчинович (Сербія), Габріель Гійєн (Австрія, Венесуела), Ганна Іноземцева (Росія), Борис Бельський (Росія), Євгеній Фінкельштейн (Росія), Давид Павлович (Угорщина), Ханс Вільгельм Кауфманн (Німеччина). Майстер-класи проводили такі вітчизняні гітаристи, як: Володимир Доценко (м. Харків), Юрій Радзецький (м. Дніпро), Сергій Радзецький (м. Київ), Олег Бойко (м. Чернігів), Вікторія Жадько (м. Київ), Віктор Паламарчук (м. Львів)» [41, с. 74].

Безсумнівно, майстер-класи мають вагоме значення для розвитку народно-інструментального виконавства Миколаївського регіону та України, в цілому. Адже їх ефективність та продуктивність їх проведення дає можливість опанувати нові прийоми, техніки, а відтак, сприяє виходу на новий рівень майстерності. «Ефективність організації майстер-класу залежить від забезпечення індивідуального підходу до професійного і методичного розвитку фахівців. В першу чергу, мають бути створені умови для виконання самостійної роботи в малих групах, що сприяє активному обміну думкою; включення всіх учасників заходу в активну діяльність; сприяння вибору більш раціональних форм взаємодії (співробітництво,

сотворчість, сумісний пошук); створення атмосфери відкритості та доброзичливості» [131, с. 50].

Маємо відмітити, що згадані тут майстер-класи є складовою проекту «GUITAR CORPORATION», метою якого є підвищення рівня гітарної освіти. Цей проект також ініційовано В. Сологуб. Як показує аналіз, проведення цих майстер-класів спрямоване на відродження й актуалізацію практики виконавства барокового репертуару, ознайомлення з методиками роботи західноєвропейських викладачів. Все це, зокрема, сприяє й перегляду можливостей використання домри як академічного інструменту, що здатний виконувати лютневий та скрипковий репертуар.

Згадаємо також всеукраїнський освітньо-мистецький проєкт «Музичний форум», що проходить з 2016 року на базі Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв і збирає навколо себе представників народно-інструментального мистецтва Миколаївщини (автор і організатор проєкту – В. Сологуб). Його головним завданням, за словами керівника проєкту, заслуженого працівника культури України, доцента, директор ВП «МФ КНУКіМ» Н.В. Федотової є організація мистецької комунікативної платформи [152]. Завдяки тому, що до участі в проєкті запрошують багато відомих українських музикантів та педагогів, студенти, їх викладачі та відвідувачі заходу можуть розширити свій світогляд, перейняти цінний досвід і застосувати його у своїй практиці.

Так, в рамках «Музичного форуму» виступають запрошені виконавці-домристи, гітаристи, баяністи. Хоча проєкт переважно орієнтований на гітарне мистецтво, однак подібний обмін досвідом впливає на розвиток суміжних сфер народно-інструментального мистецтва Миколаївщини, у тому числі й домрового. «Велика популярність гітари зумовила здобуття гітаристами професійної освіти та їх активну практичну діяльність. Активізація музичного концертного життя посприяла розвитку композиторської творчості. Також передумовою розвитку гітарного мистецтва Півдня України стала поява багатьох фестивалів, конкурсів

міжнародного рівня, що спричиняє потребу в постійному оновленні репертуару для гітари та активізує композиторську діяльність» [42, с. 57–58].

Зазвичай «Музичний форум» збирає представників найбільших мистецьких шкіл України: Київ (диригент В. Жадько, бас-гітарист С. Радзецький, хормейстер П. Андрійчук, композитор О. Серова), Львів (бандурист О. Созанський), Харків (домристка Н. Костенко), Одеса (саксофоністка З. Рудько) та ін. Учасники практикумів та майстер-класів презентують власні методичні розробки, інновації та творчі експерименти. Окрім цього, проводяться також концерти гостей та миколаївських музикантів. Постійними учасниками проєкту є квартет гітаристів «Classic Guitar» МФ КНУКіМ (під керівництвом В. Д. Сологуб), а також дует з Херсона «Таїна» у складі: М. Морозова (класична гітара) та Л. Пазушенко (домра).

Завдячуючи «Музичному форуму», що вже став унікальною комунікативною платформою для обміну виконавським досвідом, професійні музиканти Миколаєва знайомляться зі здобутками представників інших регіональних шкіл (і, навпаки), новим репертуаром для струнно-щипкових інструментів, а також сучасними техніками гри на них. Все це допомагає миколаївським музикантам не тільки у вдосконаленні індивідуальної виконавської майстерності, але й у подальшій роботі зі студентами. Останнє, безсумнівно, є стимулюючим фактором продовження та розвитку домрової виконавської школи, що завдяки творчому спілкуванню на семінарах, лекціях та концертах «Форуму» збагачується досвідом виконавських шкіл інших регіонів. Студенти та музиканти-аматори, в свою чергу, захоплюючись професійністю музикантів і доповідачів, виявляють бажання до подальшого вивчення нового матеріалу та удосконалення своєї майстерності.

Також важливе значення для розвитку домрового мистецтва регіону мають кілька інших мистецьких заходів. Починаючи з 2009 року в Миколаєві організовується фестиваль-конкурс народно-інструментальної музики «Золота струна». Аналіз програм фестивалю дозволяє окреслити основні

аспекти проведення цієї культурно-мистецької події. Так, Перший фестиваль було присвячено 100-річчю від створення чотириструнної домри. В 2010 та 2012 роках фестивалі відбувалися скоріше не у форматі конкурсу, а як творча зустріч-концерт миколаївських колективів. Зокрема, тут були представлені виступи різних інструментальних та вокально-інструментальних ансамблів – як дитячих, так і студентських. До першої групи можна зарахувати виступи капели бандуристів та оркестрів Палацу творчості учнів і Будинків творчості дітей та юнацтва Миколаєва. До другої групи увійшли виступи колективів, які функціонують при закладах середньої та вищої освіти. Разом з тим, в програмі фестивалю-конкурсу приймав участь також і професійний колектив – ансамбль народних інструментів «Узори». Від моменту заснування фестиваль-конкурс «Золота струна» проводився щорічно до 2016, потім його почали організовувати раз на два роки, збираючи молодих виконавців-конкурсантів, а також провідних професійних виконавців з різних регіонів України.

Поступове розширення географії учасників фестивалю-конкурсу супроводжувалось ускладненням його структури. Так, поява у його програмі майстер-класів, зокрема й тих, що проводилися домристами, набула важливого значення у розвитку виконавства Миколаївського регіону. В 2013 році, коли фестиваль-конкурс «Золота струна» здобув статус «регіонального відкритого фестивалю-конкурсу народно-інструментальної музики», тут відбувся майстер-клас відомого одеського домриста О. Олійника. Крім того, до представників Миколаївської та Одеської областей додалися виконавці з інших регіонів України – Херсонщини, Кіровоградщини та міста Дніпро. В наступному році на фестиваль були запрошені представники київської народно-інструментальної школи – бандурист Роман Гриньків, а також ансамбль «Бельканто» – Ольга Бельська (домра) і Борис Бельський (гітара).

В 2016 році у роботі фестивалю «Золота струна» взяло участь 120 музикантів, які представляли майстерність гри на бандурі, баяні, акордеоні, домрі, балалайці, та гітарі. Знайомство з творчістю представників різних

шкіл народно-інструментального виконавства з десяти областей України дозволило досягнути рівень розвитку сучасного домрового виконавства. Важливо відзначити не лише те, що було продемонстровано майстерність представників різних регіональних шкіл (зокрема, виконавців на таких інструментах, як баян, гітара та домра), але й виникла можливість порівняти різні творчі підходи представників київської та харківської шкіл (в тому числі й домрових). Загалом було проведено три майстер-класи членами журі фестивалю (один з яких – представниці харківської школи, домристки Наталії Костенко). За результатами цього форуму, член журі О. Олійник відзначив, що «“Золота струна”», безумовно, стає брендом Миколаєва і Миколаївської області» [60].

Загальна динаміка розвитку фестивалю дозволила простежити закономірність, що показник кількості оркестрів, які беруть участь у заході, є доволі стабільним, в той час як кількість сольних учасників дедалі зростає. Вже у 2018 році фестиваль-конкурс зібрав дев'яносто солістів. Перевагу у проведенні майстер-класів було надано представникам Одеської та Дніпропетровської шкіл гри на народних інструментах. Чимало призових місць зайняли саме домристи з Миколаєва.

Зазначимо, що в квітні 2020 року мав пройти X Всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавців на народних інструментах «Золота струна», але, так само як і низку інших культурно-мистецьких подій, його було перенесено на пізніший термін. Неодноразово змінювався час проведення і, нарешті, у листопаді-грудні 2020 року фестиваль-конкурс «Золота струна» відбувся. Під його егідою були організовані концерти відомих виконавців (зокрема баяніста В. Василенка), ансамблю «Узори» разом із провідними домристами О. Олійником та його учнями (Л. Бабич, Ю.Феоктістовою). Відбувся також концерт «Сонати епохи бароко» (з творів Й. С. Баха, Г. Генделя, Б. Марчелло, Д. Скарлатті, Дж. Тартіні), у якому брали участь Н. Жело-Данильченко (домра), А. Царикова (гітара), В. Макушин (флейта), О. Кухаренко (скрипка) та В. Гвоздікова (фортепіано). Зазначимо, що вибір

програм виступів солістів-домристів та учасників камерних колективів засвідчує їх орієнтованість на бароковий тип музикування. В той час як у оркестровому виконавстві, здебільшого, превалує фольклорно-народний тип. Відтак підсумуємо, що сьогодні фестиваль-конкурс «Золота струна» є платформою розвитку народно-інструментального мистецтва (у тому числі і домрового). Еволюція його статусу (від регіонального до всеукраїнського) та збільшення кількості учасників, що акумулює творчі сили з усієї України, здійснює значний вплив на розвиток народно-інструментальної галузі музичного мистецтва.

Однак, не лише заклади вищої освіти мистецького спрямування Миколаївщини виступають ініціаторами організації різноманітних конкурсів та фестивалів. Миколаївський коледж музичного мистецтва упродовж всього часу свого існування був і залишається центром культурно-мистецького життя міста та області, невід'ємною складовою якого завжди було народно-інструментальне виконавство. Саме коледж, у особі директора – заслуженого діяча мистецтв України А. А. Сироти – виступив засновником *Регіонального фестивалю виконавців на народних інструментах ім. Григорія Манілова* (з 2015 року проводиться раз на два роки). Перше проведення фестивалю було присвячено не лише Г. Манілову, а й 90-річчю від дня утворення аматорського оркестру народних інструментів Миколаївського суднобудівного заводу ім. 61 Комунара, який він очолював. Серед учасників фестивалю були колективи та виконавці з регіонів України, а саме з Миколаєва, Херсона, Одеси та Кривого Рогу, що демонструвати високий професійний рівень гри на народних інструментах. Традиція участі у фестивалі провідних колективів Півдня України доволі швидко узвичаїлась (йдеться про оркестри та ансамблі навчальних закладів різних рівнів та професійні колективи, виконавська діяльність яких стали зразком для наслідування). Окрім суто інструментальних колективів у заході брав участь і оркестр народних інструментів Криворізького музичного училища, що виступав разом з хором. Другий фестиваль виконавців на народних



інструментах ім. Г. Манілова (24–26 березня 2017 року) та Третій фестиваль (28–30 березня 2019 року) продемонстрували зростання кількості учасників та поступове ускладнення їх програм.

Так, постійними учасниками фестивалів є професійні колективи Миколаївщини та Одеси («Узори», квіртет «Мурза», камерний дует «Каданс», «Мозаїка»). Активну участь приймають у всіх заходах миколаївські оркестри «Кантабіле» та «Південна рапсодія», а також колективи з інших міст Півдня України, зокрема херсонські – «Аркадія», «Венцерада».

У Миколаєві проходить ще один проєкт, діяльність якого сприяє розвитку народно-інструментального мистецтва, в тому числі й домрового – це Всеукраїнський відкритий *багатожанровий фестиваль-конкурс мистецтв «Лиманські зорі»* (періодичність – двічі на рік). Хоча він розрахований на учасників, які, здебільшого, не мають професійної освіти, проте його значення важко переоцінити. Адже він виступає своєрідним стартом для багатьох виконавців, надаючи їм можливість проявити свої таланти. Брати участь у фестивалі-конкурсі можуть учасники різних вікових груп та рівня музичної підготовки: окремі виконавці та творчі колективи, учні центрів національних культур, центрів дитячої творчості, початкових навчальних закладів, шкіл естетичного виховання, вихованці Будинків та Палаців культури та, навіть, викладачі. Організатори фестивалю «Лиманські зорі» виділили номінацію «Дивограй» для виконавців-інструменталістів. До складу журі входить Наталія Жело-Данильченко, що обумовлює підвищення уваги до домрового виконавства<sup>4</sup>.

Безсумнівно, розвиток домрового мистецтва на Миколаївщині, пов'язаний не тільки з проведенням фестивалів та конкурсів, які розраховані на професійний рівень виконавства, а й наявною діяльністю з впровадження

---

<sup>4</sup> Місцем проведення є Дитяча музична школа № 1 ім. М. А. Римського-Корсакова. Учасники за віком поділяються на такі категорії: I-A – наймолодша (2,5–5 років), I – молодша (6–9 років), II – середня (10–13 років), III – старша (14–16 років), IV – молодіжна (17–25 років), V – доросла від 26 років, VI – мішана.

обласних оглядів, що дозволяють виявити кращих виконавців на народних інструментах серед непрофесіоналів. Так, в Миколаївському регіоні функціонує обласний огляд *народно-інструментального жанру малих форм «Грайте, струни душі»*. Цей захід, а також *обласний огляд малих форм ансамблів народних інструментів «VOLTA»* організовуються на базі Миколаївського коледжу культури і мистецтв. Маємо вказати на їх значення у розвитку домрового мистецтва регіону, адже вони примножують варіантність форм творчої активності молоді Миколаївщини, надаючи вектор для подальшої еволюції. З огляду на те, що програми учасників (як солістів, так і народно-інструментальних колективів) мають включати твори сучасних композиторів, це сприяє виходу з-за «меж» традиційного музикування, зокрема і на рівень універсального академічного виконавства.

Найчастіше у конкурсах висуваються три вікові категорії – дитяча, доросла, мішана. Назва огляду, що проходив у 2018 році – «Вольта» – символізувала системність музичного мистецтва. Серед членів журі були провідні виконавці та викладачі Миколаєва. Головою журі стала Ольга Комінарець – керівник оркестру «Південна рапсодія». Також до складу журі приєднався Іван Обревко – керівник ансамблю народних інструментів «Узори».

Незважаючи на те, що домрове мистецтво Миколаївщини досить активно розвивається, наразі існує низка проблем, зокрема, репертуарного характеру. Так, І. Кульова вказує, що на сьогодні наявність друкованих нот для народно-інструментальних колективів є недостатньою. На її думку, виходом з цієї ситуації стане «впровадження у практику роботи народно-інструментальних ансамблів аранжувань та опрацювань музичних творів регіональних композиторів» [96, с. 130]. Зазначимо, що роботу у цьому напрямі вже розпочато, зокрема І. Обревком та іншими музичними діячами Миколаївщини. Однак, цих зусиль поки недостатньо, тому внаслідок нестачі вітчизняного репертуару, виконавці часто звертаються до закордонних джерел.

Доречним буде надати короткий аналітичний огляд з розкриття питання, які ж саме твори становлять основу репертуару домристів Миколаївщини? Так, орієнтування на бароковий тип домрового виконавства виявляється у зверненні до *перекладень творів композиторів* минулого. На початку ХХ століття основою репертуару для домри (як у складі оркестрів, так і для домри-соло) були, переважно, перекладення та аранжування академічної музики для інших інструментів (в основному – струнно-смічкових). Це обумовлювалось відсутністю спеціалізованих творів для народних інструментів, що згодом було компенсовано з розвитком композиторської творчості. Водночас, варто відмітити, що у сучасному мистецтві Миколаївщини використання перекладень стало однією з домінантних рис, яка набуває глибокого символічного значення. Виконання перекладень на домрі увиразнює прагнення до відтворення барокової стилістики на інструменті, що може виступати спадкоємцем лютні та мандоліни. Саме тому перекладення є і залишаються важливою частиною репертуару провідних домристів Миколаївщини.

Згадуючи домровий репертуар Миколаївської школи можна навести приклади вдалих перекладень класичних творів. У разі, якщо їх створюють професійні композитори та знавці домри, вони здатні трансформувати їх з урахуванням тембрової, фактурної та технічної відповідності. Доцільним є перекладення скрипкового репертуару, а також творів для мандоліни. Так, надзвичайно майстерними є перекладення О. Олійника – Шести сонат і партит для скрипки-соло Й. С. Баха, Концерту для мандоліни з оркестром А. Вівальді. В одній з перших «Шкіл гри на чотириструнній домрі» М. Лисенко зазначав на необхідності виконувати скрипкові твори в репертуарі домриста, проте звертати увагу на те, щоб це не були ті опуси, які побудовані на суто скрипкових контрастах чи прийомах гри. «Музичний твір, смисл якого висловлюється надто специфічними звуковими засобами, є мало придатним матеріалом для перекладень. Ось чому, до речі, твори Баха і деяких інших старих майстрів чудово перекладаються для багатьох музичних

інструментів» [99, с. 79]. При здійсненні перекладень та транскрипцій важливим є збереження первинного авторського задуму, який би не трансформувався внаслідок змін виконавського інструментарію. Нерідкими є випадки, коли композитори створюють декілька версій власних творів, адаптуючи їх до різних виконавських складів, надаючи їм нових сенсів.

Іспанський виконавець П. Казальс наголошував на необхідності включення перекладень та транскрипцій до репертуару сучасних виконавців, підкреслюючи їх потенціал для розвитку майстерності. «Я був у числі небагатьох, що захищали транскрипції. Нехтувати ними – велика помилка. У будь-якому творі, незалежно від колориту інструмента, для якого він написаний, превалює музичний зміст. Суто музичний елемент твору є вищим за інструментальний і завжди відіграє головну роль. Якщо це так, то чому ж не робити перекладень для інших інструментів?» [80, с. 172].

Сучасний автор М. Плющенко відмічав, що виконання барокових творів на інших інструментах є досить доцільним. Адже композиторський вибір інструментів, на період складання тексту, передбачав їх можливу заміну на інші. «Жанри художньої інтерпретації, до яких відносяться перекладання і транскрипції, як відомо, мають тривалу історію. Тут доречним буде коротко згадати, що перший твір у цьому жанрі з'явився ще у XVI столітті – транскрипція для лютні хорів А. Вілларта» [161, с. 276]. Отже, включення таких творів до репертуару виконавців-домристів вбачається доцільним. Тому, незважаючи на появу нових оригінальних творів у XX–XXI столітті, провідні викладачі-домристи продовжують традицію опановувати твори, що написані для інших інструментів.

Так, в «Школі» М. Лисенка згадувалось ті настанови, які мають висуватися при здійсненні транскрипцій авторами. Приміром, це вибір однотипних штрихів для виконання аналогічного за складністю та технічними якостями матеріалу, треба добирати ті штрихи, які краще та легше виконуються домристом та досягати барвистості, не спотворюючи музичного образу. Крім цього педагогічна редакція творів є такою, що

потребує не лише гарного знання інструменту, а й винахідливості. Варто приділяти увагу наслідуванню інших інструментам, адже «виконавець, що зумів вдало зімітувати будь-який штрих іншого інструмента, повинен вважати це справжньою творчою знахідкою. Загалом, імітація інших інструментів – явище у виконавській практиці дуже розповсюджене; жоден соліст не може обмежитися лише специфічними звучаннями свого музичного інструмента» [99, с.65]. Зокрема можна навести твір В. Власова «Парафраз на українські теми», який було написано для баяну, проте О. Олійник зробив перекладення для домри, який став зразком твору концертного віртуозного типу, який надає можливість проявити майстерність домриста.

Більшість концертних та фестивальних заходів Миколаєва, як вже наголошувалось, не обмежуються лише виступами солістів. Їх окрасою стають виступи оркестрів народних інструментів, камерних ансамблів народних інструментів, домрових дуетів і т. ін. Відзначимо, що сучасні оркестри народних інструментів мають вельми широкий репертуар, що не обмежуються «репертуарною класикою» (обробки народних пісень, перекладення класичної музики тощо). Разом з тим, виникає чимало творів, які написані саме для такого виконавського складу, наприклад, опуси сучасних українських композиторів В. Зубицького, В. Степура, які поєднують композиторську діяльність з виконавською, а деякі – є майстерними виконавцями на народних інструментах. «У творчості сучасних професійних оркестрів народних інструментів органічно поєднуються традиції народно-оркестрового виконавства другої половини ХХ ст. та новаторські тенденції, зумовлені творчістю сучасних композиторів, які пишуть для цих колективів (Ю. Алжнева, А. Гайденка, В. Зубицького, В. Степура, В. Шумейка, Ю. Шевченка та ін.)» [24, с. 82].

Разом з тим, надзвичайно важливим етапом розвитку домрового виконавства стає *поява оригінальних творів*, призначених для цього інструменту. Це не лише стає ознакою виходу інструменту на принципово інший рівень, а й чинником, що уможливорює розвиток виконавської

майстерності. Цілком закономірно, що цей процес припадає на другу половину ХХ століття, адже саме в цей час вже виникла та оформилась домрова школа в різних містах України, а сам інструмент зазнав специфічних конструктивних змін, що значно підвищило його техніко-виражальні можливості. «Виразні властивості домри в історичному плані розкрились в процесі її конструктивних змін та застосування в різних формах музикування, але – особливо в процесі створення оригінального репертуару для цього інструменту» [99, с. 9].

Цілком погоджуємось з Д. Благим щодо «відмінності вимог, що висуваються до двох категорій музичного репертуару: концертного – для музикантів-професіоналів, і педагогічного – для учнів ... Плавний перехід від одного виду репертуару до іншого відповідає поступовому становленню професійного музиканта-виконавця» [14, с. 66]. Наведена теза цілком узгоджується з тими еволюційним процесам, що відбувалися у ході становленням домрового репертуару. На певній стадії він був скоріше учнівським, проте згодом почав відповідати рівню концертних творів, які написані для професійних майстерних домристів. Саме тому трансформація репертуарної політики дозволяє підтвердити тезу про досягнення високого рівня виконавства у сфері народних інструментів.

Чималу роль відіграло й удосконалення домри. Т. Ненашева наголошує на тому, що саме поява оригінальної музики для домри засвідчила еволюцію інструменту та її роль у культурі ХХ–ХХІ століть. «Систематизація оригінальної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть для домри дозволяє ввести деяку жанрову класифікацію: 1) твори циклічної форми (концерти, сюїти, сонати), а також фантазії, рапсодії; 2) твори, написані в камерно-академічному руслі; 3) п'єси малої форми, мініатюри для домри з фортепіано; 4) п'єси для домри соло, 5) обробки народних мелодій. Найбільш коректним є визначення шляхів перспективного розвитку домри, як “концертно-академічного” інструмента, тим самим враховуючи дискусійність питань побутування домри в наукових працях з історіографії,

етнографії, музико знання в сфері народно-інструментального мистецтва» [141, с. 214]. Твори сучасних російських композиторів також є частиною репертуару українських виконавців, в яких демонструється новий підхід до трактування домри. Зокрема, це стосується творів О. Циганкова, О. Городовської, які неодноразово виконувались домристами Миколаївщини.

Важливою частиною репертуару Миколаївських домристів виступають *фольклорні обробки*, де народнопісенний матеріал стає частиною академічних жанрів, зокрема фантазії, варіації тощо. Фольклорні обробки наявні у композиторів-виконавців, які належать до різних шкіл – Донецької, Одеської, Миколаївської, Київської та ін. Найчастіше, Миколаївські виконавці звертаються до творів композиторів донецької школи, які мають фольклорне коріння. Цитування народнопісенного і танцювального матеріалу присутнє, наприклад, у таких творах В. Івка, як: «Варіації на лемківську тему», «Щедрівка», «Пісня» для домри і фортепіано (камерного оркестру домр), «Андантино» для двох домр соло. Досить часто цитати з фольклору використовує Є. Мілка – приміром, «Чотири коломийки» для домри та гітари, «Коломийка» для домри і бандури, «Молодечі жарти» (частина «Української сюїти» для камерного оркестру домр). Твори цих композиторів становлять основу як навчального, так і концертного репертуару домристів Миколаєва. До того ж, внаслідок їх аплікатурної зручності, нерідко, їх включають в основу конкурсних програм для змагань серед професіоналів та аматорів домрового виконавства.

Також значущою складовою концертних програм студентів навчальних закладів Миколаєва і професійних домристів регіону є твори, що потребують залучення більш складних у виконавському плані техніко-артикуляційних, зокрема і нетипових, прийомів. Це стосується *творів авангардного спрямування*, з відповідним типом музичної лексики, що потребує спеціальних способів її реалізації. Примітно, що використання звучання народних інструментів стало своєрідним «трампліном» для молодшої генерації

українських композиторів 1990-х років, які активно експериментують у пошуках нових темброво-звукових поєднань, залучаючи до них і домру.

Для сучасного композитора надзвичайно важливим є розширення горизонту мовних явищ, тому в творах часто спостерігаємо поєднання народних та академічних інструментів. Таким чином, відбувається виникнення «нової гетерофонії» (Л. Повзун), що сприяє розкриттю всього спектру виконавських можливостей інструменту. «Сучасна ансамблева музика для народно-академічних інструментів – це закономірний розвиток “нової гетерофонії”, що використовує як адекватні, так і неадекватні технологічні засоби та звукові ефекти у виступах рівноправних та уподібнених одночасно інструментів-партнерів, і в першу чергу, ансамблевий принцип “нової гетерофонії” полягає у використанні тембрально-акустичних можливостей ансамблевих інструментів в їх невичерпній розмаїтості та варіантності» [162, с. 277]. Тут йдеться про поєднання більш традиційних «амплуа» домри та новаторського прочитання її місця в ансамблевих творах – як для суто народних інструментів, так і для змішаних академічно-народних інструментальних складів. Подібний рівень репертуарної складності притаманний для професійних колективів, а також для солістів-домристів, які демонструють свою майстерність на майстер-класах, на різних концертних і конкурсних заходах.

В творах сучасних композиторів, що входять до репертуару Миколаївських домристів, інструмент може використовуватись для створення альянсу інших тембрових забарвлень. Подібні прийоми можна віднайти у російського композитора О. Циганкова, а саме у творах: «Інтродукція і чардаш», Варіації на тему кубинської народної пісні «Голубка» для домри і фортепіано та ін. Тут композитор через домрову колористику намагається передати специфіку звучання різних народних інструментів, які належать до етнічних культур народів світу. Наприклад, у п'єсі «Інтродукція і чардаш» відтворюється картина угорського народного танцю вербункош. Тут домра ніби наслідує риси і функції іншого інструменту, що уподібнює її з



«відповідним виявленням звучання чи то цимбального, чи то скрипкового соло на тлі пасажів цимбал» [148, с. 159]. В творі Ю. Гомельської «Теплий дощ» для домри і фортепіано відтворюються прийоми фортепіанної палітри, характерні для французьких композиторів-імпресіоністів. Подібною стилістикою наповнений твір «Прелюд» О. Польового.

У дисертаційному дослідженні, присвяченому специфіці домрового виконавства, О. Олійник відзначає особливий підхід, що використовується в домрових творах українських композиторів. На його думку (яку ми поділяємо), наявна спрямованість на музично-професійне домрове виконавство, коли автор не лише прагне передати власний задум, а й передбачає яким чином його можна втілити. «Отже, домристи до сьогоднішнього дня втримують позицію композитора-ритора, тобто в творчості для цього інструменту переважає не авторсько-композиторське начало як утвердження свого творчого задуму, який бездоганно має виконати інший митець, та пристосувати до нього свою індивідуальність, а авторський артистичний модус, спрямованість на виконавську практику, внаслідок чого пишучи музику, митець вже знає, відчуває, як він особисто буде її виконувати» [148, с. 106]. Подібний підхід зумовлює появу творів з імпровізаційними прийомами, що спрямовані на виявлення прихованих інтенцій, які розкриватимуться завдяки виконавцю у алеторичних схемах. Відтак, виконавство стає наближеним до перформансу, який є однією з провідних мистецьких практик сьогодення. «У цьому плані ігрова творчість домристів... входить в континуум поставангардного концептуального мистецтва, оскільки мова йде про діалектичну єдність різних форм творчої діяльності, своєрідний “академічний перформанс”, який від початку містить як фіксовані, так й імпровізаційні, спонтанні елементи» [148, с. 106].

Виконання творів для домри ставить перед музикантом завдання, яке потребує залучення об'єктивного інтерпретаційного підходу задля розкриття, «прочитання» авторського задуму. «Віртуози, що жили раніше передостаннього покоління, грали, по суті, тільки власні твори й чужі твори у своїх переробках;

вони грали те, що самі для себе пристосували, те, що було “по них”, інакше кажучи, тільки те, що вони могли як у сенсі почуття, так і відносно техніки. І публіка йшла до Паганіні, щоб слухати Паганіні (а не, скажімо, Бетховена). Тепер віртуози повинні бути інтерпретаторами... Виконання будь-якої музики – завжди транскрипція...» [23]. У випадку українських композиторів-домристів, у певному сенсі, тут використовується ця «давня» модель єдності композиторської та виконавської практики. Проте вона не спрацьовує, коли їх твори виконують інші композитори. «Це пов'язано як з браком поважного академічного репертуару для домри, так і з тією міцно закоріненою практикою виконавства, яка передбачає у своєму художньому результаті імпровізаційну, спонтанну складову, потребу “додати щось від себе” до відомого твору вже в самому процесі інтерпретації» [148, с.78].

Важливим є те, що в домрових творах композиторів Донецької та Одеської шкіл, до яких частіше звертаються миколаївські домристи, закладено новий принцип тлумачення інструменту – і як спадкоємця барокового мистецтва, і як носія авангардно-орієнтованого мислення. Композитори намагаються увиразнити широкі можливості домри, в тому числі як виразника полярних образних сфер. Цю багатовимірність застосування інструменту констатує О. Олійник: «домра може художньо переконливо втілювати розмаїті образні концепції, в тому числі й такі, які традиційно пов'язані з академічним інструментарієм. Особливо багато її можливості розкриваються в ХХ – на початку ХХІ ст., коли стрімкість і радикальність інноваційних пошуків у сфері композиторської техніки стимулює до залучення нових тембрових барв, до утворення нових звукозмислів» [148, с. 176].

Необхідно відзначити, що вибір музичного репертуару та його інтерпретація безпосередньо пов'язані з формуванням у виконавця смислообразів. До того ж, без попереднього уявлення твору як цілісного художнього утворення неможливо його вірно відтворити. «Для музикантів-інтерпретаторів (включаючи виконавців) уявлення твору є базовим

“інтонаційним матеріалом” у становленні його інтерпретаційної версії. Вони сприяють розкріпаченню творчої фантазії, допомагають відчувати первісно ще чужий музичний матеріал “як свій”, тобто начебто створений самим собою» [137, с. 50]. Водночас виконуваний музичний матеріал впливає на культуру музичного світосприйняття та формує певну модель виконавської інтерпретації.

Розвиток домрового мистецтва Півдня України демонструє активну взаємодію між Одеським та Миколаївським регіонами щодо обміну кадрами, створення спільних проєктів, фестивалів і конкурсів, спрямованих на розвиток народно-інструментального мистецтва, а також опорою на музичний репертуар, що написаний представниками Одеської композиторської школи. Разом з тим, не можна ототожнювати ці школи. Їх плідна взаємодія скоріше ілюструє спільні стратегії розвитку. Зазначимо, що для Миколаївського регіону народно-інструментальне мистецтво є домінантною формою музикування. В домровій школі Миколаївщини простежується еволюція в тлумаченні інструменту, який, здебільшого, інтерпретується як нащадок струнних інструментів доби бароко (лютня, мандоліна, скрипка), що проявляється у специфіці звуковидобування, яка нагадує прийоми гри на них. Подібні виконавські стратегії притаманні для представників професійної домрової школи, в той час як на аматорському рівні можливе сприйняття домри у більш традиційному народно-інструментальному вимірі.

### **Висновки до 3 розділу**

Функціонування Миколаївської домрової школи характеризується принципами єдності та спадковості художньо-естетичних і техніко-виражальних традицій, які знаходять своє відображення у специфіці виконавської інтерпретації. З'ясовано, що шлях академізації домрового виконавства у Миколаївському регіоні відбувався у три етапи, позначені рухом від аматорського до професійного музикування. Перші два етапи (від

зародження народно-інструментального у регіоні до 1980-х років), мають імпліцитний характер, і лише останній (з 1980-х до 2020-х років) демонструє досягнення експліцитного рівня функціонування домрового виконавства. Важливою ознакою цього процесу став тісний зв'язок із загальною виконавською народно-інструментальною практикою, яка була і залишається домінантною в культурно-мистецькому житті Миколаєва.

Домрова школа окресленого регіону сформувалась завдяки функціонуванню декількох навчальних закладів: Миколаївського вищого училища культури і мистецтв, Миколаївського музичного училища та Відокремленого підрозділу Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв. Фундаторами домрової школи Миколаєва можна вважати О. Палаганюка, Є. Єніна та Г. Шибалова. Експліцитна форма розвитку школи розпочалась з 80-х років ХХ століття та наразі представлена іменами таких домристів, як: Т. Дмитренко, Л. Кірсанова, Т. Чернявська, Н. Ярош, Н. Жело-Данильченко, Г. Грищенко, А. Семикозов, І. Кольц.

Формування домрового виконавства стало результатом інтенсивної культурно-освітньої взаємодії з різними регіональними школами і мистецькими осередками України. Спостережено вплив провідних домрових регіональних шкіл – Харківської, Київської, Одеської, Донецької на Миколаївську, що проявилось у різних аспектах – обміні методичними напрацюваннями, творчій взаємодії митців, опануванні новоствореного репертуару та ін.

Плідному функціонуванню та еволюції домрової школи значно сприяє участь її представників у фестивалях, конкурсах і концертних заходах, які спрямовані на популяризацію домри в сольному, ансамблевому та оркестровому виконавстві. Найбільш життєдайним для розвитку домрового виконавства є фестиваль-конкурс «Золота струна», Регіональний фестиваль виконавців на народних інструментах ім. Григорія Манілова та ін. Спостережені зміни у сприйнятті домри як спадкоємиці західноєвропейського барокового музикування, що перебуває на шляху

трансформації свого амплуа – від народного до академічного. Зазначене також стосується і низки інших інструментів, зокрема, зі струнно-щипкової групи – приміром, гітари.

Особливістю домрового виконавства Миколаєва є увага до скрипкового репертуару у перекладеннях для домри, який становить значну частину концертних програм. Можна відмітити домінування ренесансно-мадригального звучання домри, яке реалізується при виконанні творів доби бароко, а також крізь призму експлікацій стилістики минулого у творчості сучасних композиторів. Зважаючи на тісні зв'язки з представниками донецької, харківської та одеської шкіл, чимало творів, що представлені у фестивальных програмах, є різножанровими оригінальними домровими опусами, що створені українськими композиторами (В. Івко, В. Міхеєв, О. Олійник, В. Власов та ін.). Навність широкого жанрово-стильового репертуарного діапазону позитивно впливає на виконавську підготовку нового покоління домристів і дозволяє в рамках навчального процесу сформувати музичний смак та підвищити артистичну майстерність. Важливим показником остаточної кристалізації домрової школи виступає поява оригінальних творів, написаних миколаївськими композиторами (в тому числі І. Обревком), що засвідчує вихід на новий рівень академічного та універсального позиціонування домри.

Домрове виконавство Миколаївщини представлено у різних формах сольної, ансамблевої та оркестрової гри. Проаналізовано творчість виконавських колективів різноманітних складів – народно-інструментальних оркестрів («Південна рапсодія», «Кантабіле»), камерних ансамблів, зокрема і домрових дуетів («Узори», Біс-квартет, «Bandura Plus»). Підвищенню рівня і популяризації домрового мистецтва сприяє постійне розширення виконавського репертуару домристів, який складається з аранжувань класичних творів, оригінального домрового репертуару, а також інтерпретацій неакадемічних опусів, що відповідає актуальним тенденціям, наявним у сфері народно-інструментального мистецтва України.

## ВИСНОВКИ

У дослідженні з'ясовано, що розвиток народно-інструментального виконавства ХХ століття позначений еволюцією від аматорського музикування до професійного. Функціонування народно-інструментального мистецтва відбувається завдяки системній взаємодії декількох взаємообумовлених чинників, що впливають один на одного. У цьому процесі виокремлюються освіта, інструментарій і виконавська практика як базові фактори академізації та професіоналізації народно-інструментального мистецтва. Визначено, що *академізація народно-інструментального виконавства* – це процес розвитку музично-виконавської практики гри на народних інструментах, що характеризується відходом від суто фольклорного музикування до універсальних академічних форм.

У дисертації надається визначення *сучасного академічного народно-інструментального мистецтва*, як форми творчого вираження виконавців на народних інструментах, що реалізується у професійній діяльності на основі здобуття академічної музичної освіти, що передбачає опанування спеціалізованого репертуарного, методичного та музично-теоретичного комплексу у відповідній галузі.

Зазначено, що *виконавська школа* – це система взаємозв'язків між учасниками навчального процесу (викладачем та учнем), що позначена єдністю та спадковістю художньо-естетичних і техніко-виражальних принципів, які проявляються у специфіці інтерпретації репертуару. Своєрідність виконавської школи, в тому числі домрової, формується в конкретний історико-культурний період і вирізняється національною та регіональною характерністю.

Професійне народно-інструментальне мистецтво постає як результат взаємодії трьох компонентів: *академічної освіти – виконавства – композиторської творчості*. Доведено, що поява тривірневої системи освіти

(музична школа, училище, консерваторія) закладає основи формування професійної народно-інструментальної практики.

У дисертації проаналізовано етапи становлення народно-інструментального виконавства, зокрема оркестрового, та розглянуто історичний шлях формування перших колективів – аматорських, навчальних, професійних, що своєю виконавською діяльністю стимулювали інтерес до відповідної галузі. У ході дослідження професійного народно-інструментального виконавства спостережено виокремлення різних видів музикування – сольного, ансамблевого та оркестрового. Висвітлені чинники його академізації, що у тому числі позначені еволюцією народного інструментарію – появою фабричного виробництва та його конструктивних модифікацій з метою розширення техніко-виражальних можливостей.

Підкреслено, що удосконалення народних інструментів та утворення їх однотипних груп – кобз, бандур, домр, балалайок, уможливило формування видового інструментарію, а також його широкого використання у оркестровому музикуванні у зв'язку з появу можливості досягнення тембрової єдності звучання. Спостережені процеси інтенсифікації діяльності українських майстрів у сфері реконструкції старовинних зразків, удосконалення та конструювання нових інструментів сприяли розвитку загальнонародного інструментального музикування як на аматорському, так і професійному рівнях, що супроводжувалося поступальними процесами академізації народно-інструментального мистецтва та появою оригінального авторського репертуару.

У дисертації висвітлено особливості формування і професіоналізації оркестрового виконавства на народних інструментах в українському культурно-мистецькому просторі. Виявлено функціонування двох типів оркестрів народних інструментів, що існують в Україні і до сьогодні – струнно-смичкового (т. зв. «український», що утворюється на основі груп струнно-смичкових інструментів) та струнно-щипкового (т. зв.

«академічний», тембровою базою якого є групи струнно-щипкових інструментів).

У роботі з'ясовано, що зміни у конструкції домри – додавання четвертої струни та іншого налаштування (по квінтах) – сприяли еволюції її технічних і виражальних можливостей, що обумовило розширення інструментального амплуа – оркестрового, ансамблевого, сольного. Зазначено, що домрове сольне та ансамблеве виконавство актуалізує відродження ренесансно-мадригальної естетичної традиції та, одночасно, відповідає прагненню до мініатюризації і камерності, що притаманна деяким напрямкам академічного мистецтва ХХІ століття. Спостережене розширення інструментальних можливості домри пов'язано з використанням як «класичних» прийомів гри (тремоло, *glissando*, *pizzicato*, *arpeggiato*, *vibrato*, флажолети), так і новаторських, що виникають внаслідок експериментальних пошуків сучасних композиторів (гра за підставкою, шумові прийоми тощо).

У ході дослідження шляху професіоналізації домрового виконавства ХХ століття висвітлено особливості формування провідних домрових шкіл у найбільших містах України – Харкові, Києві, Одесі та Донецьку. Простежено встановлення міжрегіональних культурно-мистецьких зв'язків з обміну професійним досвідом – програмно-освітніми моделями викладання, теоретико-методичними напрацюваннями, виконавсько-педагогічними кадрами.

Доведено, що розвиток Харківської, Київської, Одеської та Донецької шкіл характеризується потужною практикою домрового виконавства, яка реалізується відповідно до різних типів музикування – *народного*, *барокового* та *авангардного* і, водночас, зберігає зв'язок з витоками та базовими принципами тієї чи іншої регіональної школи. Домінування одного чи декількох типів орієнтації виконавської практики виступає закономірним результатом багатопрофільної творчої діяльності її представників.

Дослідження регіональних домрових шкіл України унаочнює значення виконавсько-педагогічної діяльності, що сприяє підвищенню виконавського рівня інструменталістів та обміну досвідом у інтерпретації домрового



репертуару. Важливим компонентом навчального процесу постає створення методичного забезпечення, що акумулює досвід різних шкіл, а також конкретизує напрями реалізації виконавського потенціалу. Зазначено, що у розвитку регіональних шкіл також істотну роль відіграє активізація концертно-фестивального і конкурсного руху, що пов'язаний з домровим виконавством. Реалізація наукового потенціалу відбувається шляхом написання теоретичних наукових розробок та дисертаційних досліджень, що стосуються проблематики народно-інструментального виконавства. Створення композиторами оригінального репертуару для домри і перекладень творів західноєвропейської та вітчизняної класики, з подальшим введенням домрових опусів у виконавську практику, віддзеркалює специфіку регіональних шкіл. Остання увиразнюється у появі виконавсько-інтерпретаційних версій домрових композицій, акцентуванні на народному, бароковому чи авангардно-академізованому типі музикування, що проявляється у образності, жанрових витоках, типах штрихів, виконавських прийомах, мовно-інтонаційних особливостях.

Наявність і функціонування в національному культурному просторі усіх вищезазначених компонентів у їх структурно-функціональних зв'язках дозволяє охарактеризувати українську домрову школу як цілісне системне утворення, що має свою регіональну специфіку.

Аналізуючи особливості Миколаївської домрової школи, зазначимо про сформовані принципи єдності та спадковості художньо-естетичних традицій і техніко-виражальних засобів, які проявляються у виконавській та інтерпретаційній специфіці. Досліджено шлях академізації домрового виконавства у Миколаївському регіоні, що відбувався у три етапи, які характеризувались рухом від аматорського до професійного музикування. Перші два етапи мають імпліцитний характер, і лише останній (з 1980-х до 2020-х років) демонструє досягнення експліцитного рівня функціонування домрового виконавства. Важливою ознакою цього процесу став тісний зв'язок із загальною виконавською народно-інструментальною практикою,

яка була і залишається домінантною формою виконавства в культурно-мистецькому просторі Миколаєва.

З'ясовано, що домрова школа Миколаївського регіону сформувалась у ході історичного процесу становлення і розвитку виконавських та освітніх традицій завдяки функціонуванню таких освітніх закладів: Миколаївського вищого училища культури і мистецтв, Миколаївського музичного училища та Відокремленого підрозділу Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв. Фундаторами домрової школи Миколаєва можна вважати О. Палаганюка, Є. Єніна та Г. Шибалова. Зазначено, що експліцитна форма розвитку школи розпочалась з 1980-х років та наразі представлена іменами таких домристів, як: Т. Дмитренко, Л. Кірсанова, Т. Чернявська, Н. Ярош, Н. Жело-Данильченко, Г. Грищенко, А. Семикозов, І. Кольц.

Розвиток домрового виконавства Миколаївщини позначено інтенсивною взаємодією з різними регіональними школами і культурними осередками України. Серед факторів, що сприяють активному розвитку домрової школи Миколаївщини, відмітимо значну кількість фестивалів, конкурсів та концертних заходів, які спрямовані на популяризацію домри як сольного, ансамблевого та оркестрового інструмента (фестиваль-конкурс «Золота струна», регіональний фестиваль виконавців на народних інструментах ім. Григорія Манілова та ін.). Спостережено зміни у сприйнятті домри як спадкоємиці західноєвропейського барокового музикування, що узвичаюють її нове інструментальне амплуа. Зазначено, що аналогічні трансформації відбуваються і з низкою інших струнно-щипкових інструментів, зокрема гітарою.

У дисертації підкреслено, що провідною ознакою Миколаївської домрової школи виступає прагнення до створення звукообразів, які відсилають до традицій барокового музикування. Виявлено домінування ренесансно-мадригального звучання домри, яке реалізується при виконанні

творів доби бароко, а також крізь призму експлікацій стилістики минулих епох у творчості сучасних композиторів.

Аналіз змістового наповнення концертно-фестивальних програм унаочнює наявність різножанрових, оригінальних домрових опусів, що належать представникам донецької, харківської та одеської композиторської шкіл (В. Івко, В. Міхеєв, О. Олійник, В. Власов та ін.). Широкий жанрово-стильовий діапазон домрового репертуару дозволяє в рамках навчального процесу підвищити майстерність нового покоління виконавців на домрі та сформувати музичний смак як музикантів, так і реципієнтів. Суттєвим показником остаточної кристалізації Миколаївської домрової школи вважаємо появу оригінальних творів, що написані місцевими композиторами, зокрема І. Обревком.

Зазначено, що регіональне домрове виконавство представлено різними формами сольної, ансамблевої та оркестрової гри у різних інструментальних складах. Проаналізовано творчу діяльність народно-інструментальних оркестрів («Південна рапсодія», «Кантабіле»), камерних ансамблів, зокрема і домрових дуетів («Узори», Біс-квартет, «Bandura Plus»), які сприяють розвитку професійного народно-інструментального мистецтва Миколаївщини та України.

Спостережено постійне розширення виконавського репертуару домристів, що складається з аранжувань класичних творів, оригінальних домрового композицій, а також сучасних інтерпретацій неакадемічних опусів. Розвиток авангардного типу домрового музикування (що поки не набув повсюдного впровадження), а також використання народного типу домрового виконавства засвідчує вихід на новий рівень позиціонування домри – її академізації та універсалізації.

За результатами проведеного дослідження констатуємо, що поява в ансамблево-оркестровій практиці Миколаївської домрової школи вказаних тенденцій цілком відповідає актуальним напрямкам розвитку народно-інструментального мистецтва України і впливає на його піднесення на новому щаблі професійної еволюції.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверин В. История исполнительства на русских народных инструментах : Курс лекций. Красноярск : Краснояр. ГУ, 2002. 296 с.
2. Андрійчук П. О. Використання народних інструментів у сучасній українській музичній культурі. *Молодий вчений*. 2017. № 7. С. 59–62.
3. Андрійчук П. О. Народно-інструментальна спеціалізація у Київському національному університеті культури і мистецтв. Київський національний університет культури і мистецтв у 2015 році: знаменні дати, славні ювілеї: календар. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2015. С. 16–21.
4. Андрійчук П. О. Народно-інструментальна спеціалізація в Київському національному університеті культури і мистецтв. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*. Київ: Національна музична академія імені П. І. Чайковського, 2010. С. 427–440.
5. Андрухов А. Народна інструментальна музика музичного училища Рівненського державного гуманітарного університету. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*. Київ: Національна музична академія імені П.І. Чайковського, 2010. С. 405.
6. Ансамбль народных инструментов «МОЗАИКА». 26 января 2010 года. URL: <https://www.filarmonia.odessa.ua/ispolniteli/ansambli/21-ansambl-narodnyx-instrumentov-mozaika.html> (дата звернення: 02.12.2020).
7. Арт-Домінанта. Історія та сучасність. Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта». URL: <http://artdominanta.com/about-us/> (дата звернення: 02.12.2020).
8. Баранова О. Особливості жанрів для домри solo. *Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців: матеріали IV Всеукр. наук.-творч. конф. студ. та аспірантів, 15–17 берез. 2006 р.* Харків: ХДУМ, 2006. С. 9–10.

9. Берегова О. Комунікація в музичній освіті та музикознавстві: дискурс креативності. Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. С. 6–7.

10. Берегова О. М. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ століть: монограф. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.

11. Білоусова С. Виконавське інтонування на домрі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: мистецтвознавство*. 2018. Вип. 28. С. 171–177.

12. Білоусова С. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 14. С. 55–62.

13. Білько О. Полтавське музичне училище ім. В.С. Косенка. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*. Київ: Національна музична академія імені П.І. Чайковського, 2010. С. 394–395.

14. Благой Д. Композитор и педагог. Вопросы фортепианной педагогики. Москва: Музыка, 1963. Вып. 1. С. 66–67.

15. Бобечко О. Ю. Становлення професійної бандурної освіти в контексті її фемінізації. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 2. С. 76–82.

16. Бобул І. В. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Київ, 2018. 219 с.

17. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст. Харків: Основа, 2000. 344 с.

18. Богданов В. О. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття): автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2008. 30 с.

19.Богдановська Д. В. Зуляк Василь Олександрович. Енциклопедія Сучасної України, 2011. URL: Режим доступу: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=14046](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=14046) (дата звернення: 02.12.2020).

20.Бортник Е. А. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей: автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Киев, 1982. 25 с.

21.Бортник Є. Домра в самодіяльному мистецтві Радянської України. Харків: ХГІК, 1974. 57 с.

22.Бортник Є. Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному. *Музична Харківщина*. Харків, 1992. С. 191–206.

23.Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. *Бруно Вальтер. Мариам Андерсон. Феруччо Бузони*. Москва: Гос. муз. издат., 1963. 146 с.

24.Буяльська Т. Б., Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Частина I : навчальний посібник. Вінниця: ВНТУ, 2012. 108 с.

25.В Миколаєві пройшов перший Регіональний фестиваль виконавців на народних інструментах ім. Г. Манілова. URL:[http://mincult.kmu.gov.ua/mincult\\_old/uk/publish/article/399785;jsessionid=67E6D584AF0F0ADC6B61D7404A83DC50.app1](http://mincult.kmu.gov.ua/mincult_old/uk/publish/article/399785;jsessionid=67E6D584AF0F0ADC6B61D7404A83DC50.app1) (дата звернення: 02.12.2020).

26.Вакуленко В. Педагогічна акмеологія: досягнення й проблеми. *Філософія освіти*. 2006. № 3 (5). С.124–133.

27.Валяренко Т. А. Використання досвіду формування інструментального складу у фольклорній практиці та його застосування у практичній діяльності оркестрів та ансамблів народних інструментів України. *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні* : зб. тез доповідей II Всеукр. наук.-практ. конф. / [редкол.: Н. В. Федотова (гол. ред.) та ін.]. Миколаїв: МФ КНУКіМ, 2016. Ч. 1. С. 45–49.

28.Варламов Д. И. Динамика парадигм музыкального образования в контексте академизации искусства. *Педагогика искусства*. 2014. №2. С. 1–13. URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine> (дата звернення 02.12.2020).

29.Варламов Д. И. Сущность академизации искусства как эволюционного процесса. *Вестник Саратовской консерватории*. 2018. № 1. С. 16–20.

30.Варнавська В., Філатова Т. Геній української домри. Портрет в ескізах. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*. Київ: Національна музична академія імені П.І. Чайковського, 2010. С. 306–313.

31.Власов В. Твори для домри та фортепіано : [ноти]. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 48 с.

32.Воєводін В. Кафедри народних інструментів ДДМА імені С.С. Прокоф'єва. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*. Київ: Національна музична академія імені П.І. Чайковського, 2010. С. 168–188.

33.Волчков Е. Влияние медиатора на качество звукоизвлечения домры. *Народник*, 2007. №1 (57). С. 32–34.

34.Вольская Т. Мир щипковых инструментов, домра и мандолина : о месте народных инструментов в современном мире. *Народник*. 2006. № 11. С. 14–16.

35.Вольская Т. Школа мастерства домриста. Екатеринбург, 1985. 161 с.

36.Галимзянова А. Е. Образ домры и стилевые направления исполнительского творчества домристов Урала. *Вестник Магнитогорской консерватории*. Магнитогорск: Магнитогор. гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки, 2009. № 2. С. 28-37.

37.Гелис М. Методика обучения игры на домре. Тольятти: Тольяттинская консерватория, 2014. 97 с.

38.Голинська О. Камерний оркестр «Лик домер» святкує 25-річчя. *Музика*. URL: <http://mus.art.co.ua/kamernyj-orkestr-lyk-domer-svyatkuje-25-richchya/> (дата звернення: 02.12.2020).

39.Горіна Л. І. Специфіка роботи з ансамблем домристів. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 130-134.

40.Гризодуб В. Міхеліс В. Школа гри на чотириструнній домрі. Клавір. Київ: Музична Україна, 1978. 68 с.

41.Гриненко С. Значення майстер-класів для формування вітчизняних гітарних шкіл (на прикладі півдня України). *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: Зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 72–75.

42.Гриненко С. М. Композиторський доробок в гітарному мистецтві Півдня України. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття*: Зб. Матеріалів міжн. наук.- творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25-26 квітня 2017 р. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 57–59.

43.Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.

44.Давидов М.А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). Київ: Національна музична академія імені П.І. Чайковського, 2010. 592 с.

45.Давидовський К. Ю. Конкурсний рух як чинник формування культурного середовища. *Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри*. Матеріали науковопрактичної конференції. Київ: НАКККіМ, 2010. С. 209–211.

46.Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста. Луцк: Волинская обл. тип., 2006. 308 с.

47.Данилюк М. М. Внесок Г. Хоткевича та В. Комаренка у розвиток музичної культури та музичної освіти Харкова у 20–30-ті рр. ХХ ст. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. Вип. 16 (26). С. 52–54.



48.Данилюк Я. В. Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі ХХ–ХХІ століть. *Аспекти історичного музикознавства*, 2019. Вип. ХVІІІ. С. 120-140.

49.Данилюк Я. В. Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта» як чинник підтримання духовної безпеки українського суспільства та пропаганди традицій народно-інструментального мистецтва України у світі. *Культурологічна думка*. 2021. №19. С. 174–187.

50.Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис.. канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2002. 20 с.

51.Дейнега В. Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 2002. Вип. 22. С. 119–129.

52.Дермельова Н., Пшеничних М. Досвід організації колективного народно-інструментального виконавства в підготовці майбутніх учителів музики. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. Слов'янськ, 2018. Вип. 8. С. 111–117.

53.Добров С. М. Ансамблеве народно-інструментальне виконавство: традиції та новації. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2015. С. 97–100.

54.Душний А. І. Конкурс баянистов-аккордеонистов «Perpetuum mobile» в соціокультурном пространстві України ХХІ века. *Tradicija ir dabartis: scientific works Department of Music Academy of Arts Klaipeda University (Lithuania)*. 2018. Vol. 13. С. 321–338.

55.Єрґієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття: Дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2016. 454 с.

56.Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.01. Київ, 2006. 19 с.

57.Желтирова А. А. Пути развития домрового искусства в отечественной музыке последней трети XX века. *Вестник Башкирского университета*, 2009. Т. 14. №4. С.1394–1396.

58.Зінська Т. В. Музичні конкурси та фестивалі в контексті соціокультурного проектування в Україні кінця XX – початку XXI століття. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: Матер. II Міжнарод. наук.-практ.конф.* 14–15 квіт, 2016. С. 384–395.

59.Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2019. 254 с.

60.Золота струна. Історія. URL: <http://zolotastruna.esy.es/history/> (дата звернення: 02.12.2020).

61.Золотухін А. Бенкет гітарної музики «VIVAT GUITARE!». URL: <https://homerandatlantis.com/ukrainian-бенкет-гітарної-музики-vivat-guitare/?lang=UK> (дата звернення 19.06.2020).

62.Имханицкий М. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России: учебное пособие [для музыкальных вузов и училищ]. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2008. 370 с.

63.Имханицкий М., Чунин В. Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах. Москва, 1987. 140 с.

64.Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. Учебное пособие для муз. вузов и уч.-щ. Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.

65.Івко В. Українська домра: у витоків родоводу. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру*. Матеріали Всеукраїнської научно-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ імені П. Чайковського). Київ, 2012. С. 20–32.

66.Ільченко О. Народне оркестрове виконавство: аматорство та проблеми художності. Київ: КДК, 2004. 116 с.

67.Коваленко М.Н. Специфика деятельности концертмейстера в дуэте «домра – фортепиано». *Музыкальное искусство*. Донецк, 2017. №17. С. 77–87.

68.Козлов И.В. К вопросу исторической эволюции четырёхструнной домры. *Южно-Российский музыкальный альманах*, 2018. Вып. 2 (31). С. 57–62.

69.Кольц І. Домра та її роль в контексті вітчизняної культури ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль: ТНПУ імені В. Гнатюка, 2019. № 2. Вип. 41. С. 18–24.

70.Кольц І. Народне інструментальне мистецтво Півдня України. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2018. Вип. 20. Т. 2. С. 39–42.

71.Кольц І. П. Етапи формування професійного народно-інструментального виконавства в Україні. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. 2 (11). С. 228–232.

72.Кольц І. П. Київська домрова школа: історичні аспекти формування. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.* Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 26. С. 180–184.

73.Кольц І. Роль та значення оригінального репертуару в сучасному виконавстві на народних інструментах. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р.* Київ: НАКККіМ, 2019. С. 190–191.

74.Кольц І. Фестивалі та конкурси народно-інструментального мистецтва Миколаївщини. *East European Scientific Journal*. 2020. № 1 (52), part 9. С. 12–17.

75.Кольц І. П. Внесок Бориса Міхеєва у становлення харківської домрової школи. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискусії: зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р.* Київ: НАКККіМ, 2019. С. 105–107.

76.Кольц І. П. З історії відділу народних інструментів Миколаївського коледжу музичного мистецтва. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 109–111.

77.Кольц І. П. Роль всеукраїнського освітньо-мистецького проекту «Музичний форум» у розвитку народно-інструментального мистецтва Миколаївщини. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення*: зб. наук. праць. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 93–95.

78.Кольц І. П. Становлення професійного народно-інструментального виконавства на Одещині. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття*: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 73–75.

79.Корній Л. П. Лютнева музика епохи Ренесансу та її роль у розвитку музичного мистецтва Польщі, України і Білорусі XVI –XVII століть. *Часопис Нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2012. № 4 (17). С. 55–61.

80.Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1960. 370 с.

81.Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Москва : Музыка, 1979. 208 с.

82.Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.

83.Костенко Н. Поэтика домрового искусства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*, 2014. № 4-5. С. 60-63.

84.Костенко Н. Принципы домрового инструментализма: опыт харьковской школы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство (на честь 55-річчя*

Л. В. Шаповалової). Харків: Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2010. Вип. 29. С. 492–503.

85.Костенко Н. Современная теория и практика домрового исполнительства в Украине. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків: ХДАДМ, 2014. Вип. 2. С. 33–37.

86.Костенко Н. Творчество харьковских композиторов в аспекте взаимодействия автора и исполнителя (на примере домрового репертуара). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2009. С. 68–81.

87.Костенко Н. Украинской четырёхструнной домре – 100 лет. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків: ХДАДМ, 2009. № 1–2. С. 43–46.

88.Костенко Н. Харьковская домровая школа в пространстве интеграции славянских культур. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ, 2012. № 13. С. 146–149.

89.Костенко Н.Є. Борис Александрович Міхеев: монографія. Харків: С.А.М., 2012. 180 с.

90.Костогряз С. О. Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. 254 с.

91.Костогряз С. Виктор Заболотный – интерпретатор первого украинского концерта для балалайки с симфоническим оркестром. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*. Харків, 2014. Вип. 40. С. 192-204.

92.Костогряз С. Влияние инструментализма на специфику интонационной жанровости в композиторском творчестве для балалайки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ, 2015. № 8. С. 80–86.

93. Костогряз С. Выдающиеся балалаечники Слобожанщины: генеалогия и становление исполнительской школы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2010. Вип 28. С. 158–168.

94. Костогряз С. Формирование системы профессионального исполнительства на балалайке в Харькове. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2009. Вип 25. С. 81–90.

95. Кузьмина Н.В. Предмет акмеологии. 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург: Политехника, 2002. 189 с.

96. Кульова І. В. Особливості розвитку колективного народно-інструментального виконавства в умовах сучасного культурного процесу. *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні*. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. (І частина). Миколаїв: ВП «МФ КНУКІМ», 2015. С. 129–131.

97. Куценко К. Є. Специфіка виконання поліфонічних творів на домрі. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23-24 квіт. 2009 р.: до 80-річчя Харківської державної академії культури. Харків: ХДАК, 2009. С. 153–154.

98. Ларіонова Л. Історія однієї колекції (музей Чернігівської фабрики музичних інструментів). *Скарбниця української культури*. Чернігів, 2005. Вип. 5. С. 92–99.

99. Лисенко М.Т. Школа гри на чотириструнній домрі. Учбово-методичний посібник для педагогів музичних і педагогічних училищ. Київ: Музична Україна, 1967. 159 с.

100. Литвинец Т. К вопросу об историческом происхождении современной домры. *Музыкальное искусство*. Донецк, 2017. С. 106–117.

101. Литвинець Т.А. Сучасне домрове виконавство: аспекти вдосконалення професійної майстерності: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2013. 20 с.

102. Лігус В. О. Еволюція українського академічного народно-інструментального виконавства ХХ–ХХІ століття: соціокультурний аспект. *Молодий вчений*. 2017. № 10 (50). С. 293–296.

103. Лігус В. О. Українське академічне народно-інструментальне виконавство як діалог культур. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 37. С. 232–241.

104. Лошков Ю. І. Володимир Андрійович Комаренко. Харків: ХДАК, 2002. 113 с.

105. Лошков Ю. І. Євген Олександрович Бортник: портрет науковця до річниці з дня смерті. *Культура України*. Харків, 2000. Вип. 7. С. 185–191.

106. Лошков Ю. Творчість В.А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство України ХХ століття. *Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник*. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. С. 175–183.

107. Лошков Ю. Харьковский профессиональный оркестр народных инструментов и его роль в процессе симфонизации. *Проблемы современного искусства и культуры*. Харьков, 1998. С. 10–13.

108. Лошков Ю. І. Домрове виконавство в Україні (початок ХХ ст.). *Вісник ХДАДМ*, 2011. №4. С. 211–214.

109. Луганська К. М., Семененко Н. В. Музична освіта. Історія української музики. Т. 3. Кінець ХІХ – початок ХХ століття. Київ: Наукова думка, 1990. С. 340–362.

110. Лузан О. В., Самолюк В. М. Становлення професійних виконавських шкіл гри на баяні: український контекст. *Імідж сучасного педагога*. Полтава, 2018. №6 (183). С. 89–92.

111. Лысенко Н.Т. Методика обучения игры на домре. Киев: Музыкальная Украина, 1990. 88 с.

112. Лысенко Н. Т., Михеев Б. А. Школа игры на четырехструнной домре. Киев: Музыкальная Украина, 1989. 151 с.

113. Максименко І. Основні тенденції розвитку українського домрового концерту. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії*. Київ: Муз. Україна, 2008. С.129-134.

114. Малюта О. В. Просвіта (1868–1939). URL: [http://www.history.org.ua/?termin=prosvity\\_1868](http://www.history.org.ua/?termin=prosvity_1868) (дата звернення: 09.05.2019).

115. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки: дис. ... д-ра искусствовед.: 17.00.03. Киев: 1991. 210 с.

116. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.

117. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с.

118. Маркова О. М. Виконавський і композиторський принципи мислення як антитези естетично-риторичного та композиційного творення музики. *Науковий вісник національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. Виконавське музикознавство книга тринадцята. Київ, 2007. Вип. 69. С. 6–13.

119. Маркова О. М. Неосимволізм музики ХХІ сторіччя та виконавське музикознавство. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2018. № 3. С. 209–213.

120. Матвейчук Л. Методические основы исполнительского мастерства домриста. *Актуальные направления возрождения и развития народно-инструментального искусства в Украине*. Материалы Всеукр. научно-практической конф. Киев: Укр. центр культ. исследований, 1995. С. 45–48.

121. Матвійчук Л. Методологічні аспекти ансамблевого виконавства як складова домрового мистецтва. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Виконавство на народних інструментах: історія, теорія, практика*, 2014. Вип. 110. С. 234–244.

122. Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції. *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки* (I частина). Миколаїв: ВП «Миколаївська філія КНУКіМ», 2019. 180 с.



123. Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції. *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки* (II частина). Миколаїв: ВП «Миколаївська філія КНУКіМ», 2019. 144 с.

124. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні* (I частина). Миколаїв: ВП «МФ КНУКіМ», 2015. 280 с.

125. Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції. *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні* (I частина). Миколаїв: ВП «Миколаївська філія КНУКіМ», 2018. 198 с.

126. Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції. *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні* (I частина). Миколаїв: ВП «МФ КНУКіМ», 2016. 263 с.

127. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.

128. Миколаївська обласна філармонія. URL: [http://www.nick-philharmonic.com.ua/pag\\_ua/plan\\_k\\_4\\_2014.htm](http://www.nick-philharmonic.com.ua/pag_ua/plan_k_4_2014.htm) (дата звернення: 2.12.2020).

129. Миколаївський коледж культури і мистецтв. Історія коледжу. URL: <https://mkkm.edu.ua/kolledzh/istoriya-koledzhu/> (дата звернення: 02.12.2020).

130. Михеев Б. А. Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением. Харьков, 1990. 24 с.

131. Михнюк М. І. Майстер-клас як форма обміну передовим педагогічним досвідом. *Професійно-технічна освіта*. 2014. № 2. С. 49–51.

132. Міхальцова Г. Исполнительские домровые школы Б. А. Михеева и В. Н. Ивко. *Еволюція музичної мови у світлі сучасного гуманітарного знання*. VIII Міжвуз. наук.-практ. студ. конф., 20-21 листопада 2014 р. Дніпропетровськ: ЛПРА, 2015. С. 106–110.

133. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2003. 16 с.

134. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7: Текст музичного твору: практика і теорія. С. 3–10.

135. Москаленко В. Г. Понятие «Музыкальное произведение» в аспекте методики анализа. *Исторические аспекты теоретических проблем в музыковедении*. Киев, 1985. С. 50–64.

136. Москаленко В. Г. Про задум і музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21: Музичний твір як творчий процес. С. 10–17.

137. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.

138. На Миколаївщині підвели підсумки обласного огляду ансамблів народних інструментів «Volta». URL: [http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art\\_id=245348256&cat\\_id=244904002](http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245348256&cat_id=244904002) (дата звернення: 02.12.2020).

139. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.

140. Нелюбов Р. М. Проблеми та перспективи колективного народно-інструментального музикування. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 2012. Вип. 11. С. 273–277.

141. Ненашева Т. А. Доминантные черты развития домрового искусства второй половины XX - начала XXI веков. *Вестник ЧГПУ*. 2011. № 8. С. 211–219.

142. Ненашева Т. А. Эволюция жанрово-стилевых черт домровой музыки конца XX века. *International Research Journal*. 2017. № 01 (55). Ч. 3. Екатеринбург, 2017. С. 19-22.

143. Обласний огляд народно-інструментальної музики «Грайте, струни душі». URL: <https://ocnt.com.ua/informaciya-pro-oblasnij-oglyad-narodno-instrumentalnoї-muziki-grajte-struni-dushi/> (дата звернення: 02.12.2020).

144. Обревко І. Твори для домри з ансамблем «Узори». Івано-Франківськ: Місто НВ, 2020. 180 с.

145. Олійник О. Музика для домри: знаки Сходу і Заходу як чинники композиції й виконання. *Восток-Запад: культура и цивилизация*. Матеріали міжнародного музикологічного семінара і научно-практичної конференції 2003 г. Одеса: Астропринт, 2004. С. 79–83.

146. Олійник О. Риторика і художній вираз домрового інструменталізму. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Друкарський дім, 2007. Вип. 8. Кн. 1. С. 29–38.

147. Олійник О. Філософсько-міфологічні засновки риторики творчості домриста. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Друкарський дім, 2004. Вип. 5. С. 421–440.

148. Олійник О.Л. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2016. 205 с.

149. Опілат Н. Світ забутої гармонії. *Нота*. 2003. № 1.

150. Орлова Д. Психологічні закономірності формування ігрових навичок домриста. Одеса: Астропринт, 1998. 72 с.

151. Орлова Д. Роздуми на тему домрового виконавства. *Науковий вісник. Виконавське музикознавство*. Київ, 2005. С. 222–229.

152. Освітньо-мистецький проєкт «Музичний форум». URL: <http://www.mfkukim.mk.ua/home-mainmenu-1/news/vseukr-proekt-muzychnyi-forum> (дата звернення: 02.12.2020).

153. Пасічняк Л. М. Академічне народне-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2007. 17 с.

154. Перцов М. О. Флейтова музика України: витоки, історична еволюція та сучасні тенденції: дис... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Київ, 2018. 221 с.

155. Петрик В. Виразальні засоби як основа виконавської майстерності домриста. *Методологічні особливості формування професійних якостей студентів*. Харків, СтильІздат, 2004. С. 146–151.

156. Петрик В. Домра у вітчизняній практиці академічного інструментарію. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Харків-Луганськ: СтильІздат, 2007. Вип. 7. С. 250–261.

157. Петрик В. Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2009. 16 с.

158. Петрик В. Мистецтво перекладання для домри скрипкових та інших творів XVIII-XIX ст. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Харків: СтильІздат, 2005. Вип. 3. С. 69–76.

159. Петрик В. Специфіка домрового інструменталізму. *Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник*. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. С. 316–317.

160. Платонов В. Домра: прошлое и настоящее. *Инструментализм в становлении и эволюции* / [сост. и ответ. ред. Д. Абдулнасырова]. Санкт-Петербург, 2004. С. 3–19.

161. Плющенко М. Перекладення та транскрипції Б. Міхеєва як унікальний досвід у виконавстві на народних інструментах. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. № 56. С. 274–283.

162. Повзун Л. І. Народно-інструментальне виконавство в контексті музичної культури України. *Інтелігенція і влада*. 2009. Вип. 15. С. 272–279.

163. Поліщук А.В. Особливості функціонування явища виконавської школи на сучасному етапі. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. Вип. 25. С. 133–140.

164. Положення про Всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавців на народних інструментах «Золота струна». URL: <http://zolotastruna.esy.es/regulations/> (дата звернення: 02.12.2020).

165. Понікарова Л. Організація кафедри та хронологія її комплектування. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*. Київ: Національна музична академія імені П. І. Чайковського, 2010. С. 441–466.

166. Понікарпова Л. М. Харківська академічна школа народно-інструментального виконавства (з досвіду діяльності кафедри народних інструментів ХДАК /1959 – 2004 рр./). Харків: ВД «НЖЕК», 2005. 76 с.

167. Пшеничних М., Кривоховостов В. Методичні принципи формування репертуару студентського оркестру народних інструментів. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. Слов'янськ, 2016. Вип. 4. С. 248–257.

168. Семененко Н.Ф., Шевчук О.В. Музична освіта. *Історія української музики. Т. 4. 1917–1941*. Київ: Наукова думка, 1992. С. 484–502.

169. Сібріна Г. Лідія Сахарова: «Домрі я віддаю часточку свого серця та свого життя». 17 червня 2018 р. URL: <https://moderato.in.ua/interview/lidiya-saharova-domri-ya-viddayu-chastochku-svogo-sertsya-ta-svogo-zhittya.html> (дата звернення: 02.12.2020).

170. Сідлецька Т. І. Практична культурологія. історія народно-оркестрового виконавства України: навч. посіб. Ч. II. Вінниця: ВНТУ, 2011. 73 с.

171. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів: монографія. Вінниця: ВНТУ, 2009. 184 с.

172. Сідлецька Т. І. Народно-інструментальне мистецтво України: витоки, тенденції та перспективи розвитку. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2009. Вип. 15(1). С. 89–96.

173. Скорик І. Виконавські стилі В. Івко та Б. Міхеєва як фундаторів сучасних домрових виконавських шкіл Донецька та Харкова. *Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців*. Матеріали IV Всеукр. наук.-творч. конф. студ. та аспірантів, 15–17 берез. 2006 р. Харків: ХДУМ, 2006. С. 34–36.

174. Скрябина Е. Г. Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Магнитогорск, 2009. 25 с.

175. Сологуб В. Д. До проблеми утвердження академічного статусу класичної гітари в Україні. *Гілея: науковий вісник*, 2019. Вип. 146 (2). С. 114–117.

176. Сологуб В. Особливості впровадження інклюзивної освіти в закладах вищої мистецької освіти України. *Педагогічний процес: теорія і практика (серія: педагогіка)*. 2019. № 1–2 (64–65). С. 78–84.

177. Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні. *Молодий вчений*, 2017. № 4.2 (44.2). 101 с.

178. Стукаленко З. Народний оркестр як чинник професійного зростання майбутнього педагога-музиканта. *Народознавчі зошити*. 2019. № 1 (145). С. 99–102.

179. Сумарокова В. Київська струнно-смичкова школа в контексті європейського виконавського мистецтва (віолончель, контрабас). *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 1. С. 38–52.

180. Тарасова О. Національно-ментальні детермінанти музичної творчості. *Культура і Сучасність*. 2015. № 1. С. 169–175.

181. Токаева В. В. А. А. Тимошенко «Поэма памяти Лидии Руслановой». Дирижерский анализ и исполнительская интерпретация. *Наука. Искусство. Культура*. 2018. Вып. 1 (17). С. 38–48.

182. Трофимчук О. Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2007. 19 с.

183. Трофимчук О. Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці. *Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник*. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. С. 184–185.

184. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей в західноєвропейському бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2003. 19 с.

185. Турчинский Б. «Чтобы помнили». Посвящается чудесному человеку, прекрасному музыканту и педагогу Вере Петровне Базилевич. URL: <http://www.partita.ru/articles/basilevich.shtml> (дата звернення: 02.12.2020).

186. У Миколаєві відбудеться III Фестиваль-конкурс виконавців на народних інструментах ім. Григорія Манілова. URL: <http://www.nikpravda.com.ua/y-миколаєві-відбудеться-iii-фестивал/> (дата звернення: 02.12.2020).

187. Условия конкурса. Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. URL: <http://odma.edu.ua/rus/competition/comp/kasiyanov/umovu> (дата звернення: 02.12.2020).

188. Форманюк І. П'єси для домри-соло: філософсько-естетичні та музично-технологічні підстави мініатюризації. *Музичне мистецтво і культура*, 2015. № 21. С. 265–275.

189. Хащеватська С. С. Інструментознавство. Підручник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. 256 с.

190. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. Москва: Московская консерватория, 2002. 32 с.

191. Хомячук О. А., Мозгальова Н. Г., Барановська І. Г. Еволюція домрового репертуару. *Academic research in multidisciplinary innovation. The XIth International scientific and practical conference. November 30 – December 03, 2020 Amsterdam, Netherlands*. С. 27–29.

192. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. Київ: Техніка, 2003. 264 с.

193. Шевчук О. В., Якименко Н. Д. Концертне життя. *Історія української музики. Т. 4. 1917–1941*. Київ: Наукова думка, 1992. С. 428–456.

194. Шемет Л. В. Дитяче оркестрове виконавство в народно-інструментальному мистецтві України другої половини ХХ ст.: творчий аспект. *Культура України*. Харків: Редакційно-видавничий відділ ХДАК, 2018. Вип. 59. С. 312–322.

195. Шемет Л. В. Народні інструменти в традиційно-побутовій культурі Слобідської України. *Мистецтвознавство*. Харків: ХДАК, 2015. С. 50–61.

196. Шеремет В. В. Діяльність всеукраїнського оркестру робочих металістів м. Миколаєва як явище культури 20–80-х рр. ХХ століття. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2015. Вип. 16. С. 220–228.

197. Шеремет В. В. Стан і тенденції розвитку академічного народно-інструментального мистецтва північного Причорномор'я (на прикладі діяльності Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової). *Культура України*. 2018. Вип. 61. С. 242–251.

198. Шорошева Л. О. Звуковидобування у кобзово-домровому виконавстві. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. № 1(6). С. 113–119.

199. Шуляк С. Вступне слово. *Молодий вчений*. 2017. № 4.2 (44.2). С. 1.



## ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

**Наукові праці, в яких опубліковані  
основні наукові результати дисертації***Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Кольц І. П. Київська домрова школа: історичні аспекти формування. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.* Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 26. С. 180–184.

2. Кольц І. П. Етапи формування професійного народно-інструментального виконавства в Україні. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. 2 (11). С. 228–232.

3. Кольц І. Домра та її роль в контексті вітчизняної культури ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль: ТНПУ імені В. Гнатюка, 2019. № 2. Вип. 41. С. 18–24.

*Стаття в іноземному науковому періодичному виданні*

4. Кольц І. Фестивалі та конкурси народно-інструментального мистецтва Миколаївщини. *East European Scientific Journal*. 2020. № 1 (52), part 9. С. 12–17.

### **Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації**

5. Кольц І. П. Становлення професійного народно-інструментального виконавства на Одещині. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття*: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р. Київ: НАКККиМ, 2017. С. 73–75.

6. Кольц І. П. З історії відділу народних інструментів Миколаївського коледжу музичного мистецтва. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність*: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККиМ, 2018. С. 109–111.

7. Кольц І. П. Внесок Бориса Міхеєва у становлення харківської домрової школи. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 105–107.

8. Кольц І. Роль та значення оригінального репертуару в сучасному виконавстві на народних інструментах. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 190–191.

### **Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації**

9. Кольц І. Народне інструментальне мистецтво Півдня України. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2018. Вип. 20. Т. 2. С. 39–42.

10. Кольц І. П. Роль всеукраїнського освітньо-мистецького проекту «Музичний форум» у розвитку народно-інструментального мистецтва Миколаївщини. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення*: зб. наук. праць. Київ: НАКККиМ, 2018. С. 93–95.

## ДОДАТОК Б

### Відомості про апробацію результатів дослідження

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася у доповідях на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях, зокрема:

1) «Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі в Україні XXI століття» (Одеса–Київ–Варшава, 2017, форма участі – очна);

2) «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення» (Київ, 2018, форма участі – очна);

3) «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 2018, форма участі – очна);

4) «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 2019, форма участі – заочна);

5) «Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі» (Київ, 2019, форма участі – дистанційна).