

не дивно, а ось ця природність рухів і є каменем спотикання для диригентів-початківців. Тому до вправ слід ставитись дуже уважно і довести виконання кожної з них до досконалості. Дуже важливо навчитися відрізняти вірну і потрібну роботу окремого м'язу або групи м'язів від неправильної, надмірної.

Утримати співаків у потрібному темпі, сповільнити або прискорити рух у відповідності з вимогами партитури, яка виконується, – завдання нелегке. Тактування здійснюється шляхом рівномірних рухів руками в певному темпі і розмірі.

Диригент, як і кожен музикант – виконавець, грає роль посередника в передачі задуму автора широкій аудиторії слухачів, тому надзвичайно важливо те, наскільки диригент здатний, крім виконання позначень автора в партитурі, виразити в жесті свої емоції, свої переживання, викликані образною структурою твору. Мова йде про найтонші нюанси і відтінки, штрихи, агогічні відхилення.

Перед тим, як взяти в роботу хоролий твір, диригент зобов'язаний ретельно і всебічно вивчити партитуру, вміти за допомогою внутрішнього слуху від початку і до кінця уявити собі бажане звучання твору з усіма найтоншими нюансами і тембровими барвам[2].

В процесі диригування, коли твір в технічному відношенні вже буде вивчений з колективом, диригент знаходиться під владою двох уявних планів: звукового (передбаченого внутрішнім слухом) і асоціативного (картини природи, епізоди з життя тощо). Саме взаємодія цих двох планів дає результат, який у виконавстві називають художнім образом.

Список літератури

1. Колесса М.Ф. Основи техніки диригування. К., 1973.
2. Коломоєць О. М. Хорознавство: навч. посібник для студ. вчз. К., Либідь, 2001. 166 с.

Дзяман З. В.

ст. викладач кафедри музичного мистецтва,
ВНУ імені Лесі Українки

З ІСТОРІЇ ФОРМУВАННЯ ЛЬВІВСЬКОЇ ДОМРОВОЇ ШКОЛИ

На початку 40-х років у Львові були відкриті класи народних інструментів в музичному училищі (1945) та дитячих музичних школах міста. За основу організації навчання в них був взятий досвід музично-освітніх осередків Харкова, Києва та інших міст центральної та східної України, де аналогічні відділи існували ще з 20-х років минулого століття. У 1946 році у Львівській консерваторії були відкриті класи народних інструментів згідно з постановою Комітету у справах мистецтв УРСР.

Класи народних інструментів у консерваторії вперше очолив Георгій Казаков (1914 – 1997). Він належав до покоління довоєнних музикантів широкої освітньої спеціалізації, які (за тогочасної потреби у професійних музикантах) реалізували свою мистецьку багатопрофільність у кількох інструментальних класах. Г. Казаков закінчив Київську державну консерваторію ім. П. Чайковського (1939 р.). На відділі народних інструментів Г. Казаков навчав гри на домрі, баяні, акордеоні, згодом – гітарі, балалайці та цимбалах. Самовіддана педагогічна діяльність талановитого музиканта мала своїм наслідком не тільки кількісне розширення кафедри, але й подальше стрімке зростання професійного рівня музикантів-народників, а невдовзі й появу перших лауреатів міжнародних та республіканських конкурсів.

Вагомим внеском в розвиток домрового мистецтва Г. Казакова стала його робота з реконструкції та покращення якості народних інструментів. Г. Казаков підтримував творчі та дружні стосунки з майстром О. Ємельяновим. Сім'я чотирьох музикантів майстра О. Ємельянова було сконструйовано, вдосконалено за порадами і фаховими побажаннями Г. Казакова. До того ж, він вперше застосував для гри на домрах поліуретанові медіатори, які згодом впевнено увійшли в практику домрового виконавства.

Вдало поєднуючи виконавську та педагогічну діяльність, Г. Казаков творчо підійшов до проблеми розширення домрового репертуару. За його ініціативи та сприяння з'явилися на світ твори для домри В. Польового («Соната»), Р. Сімовича («Пісня і танець»), І. Вимера («Пісня-поема»). Крім цього митець сам став автором творів для різних народних інструментів, таких як «Поема на тему Елегії М. Лисенка» для домри і фортепіано (1963), «Пісні та п'єси для чотириструнної домри і фортепіано» (1963), «Скерцо» для домри і фортепіано (1968) та інші. Створив низку інструментальних перекладів для цимбал, домри та народно-інструментальних ансамблів.

Таким чином функціонування і розвиток Львівської домрової виконавської школи в значній мірі сприяли професіоналізації освіти (школа, середня ланка, ВУЗ, аспірантура, заснованої на глибинних традиціях вітчизняної академічної системи.

Список літератури

1. Гайденко А. П. Інструментознавство та основи теорії інструментування. Х.: Майдан, 2010. 234 с.
2. Гуменюк А. Українські народні інструменти. К.: Муз. Україна, 1967. 243 с.
3. Гуцал В. Інструментовка для оркестру народних інструментів. К.: Муз. Україна, 1988. 79 с.
4. Лисенко М. Т. Методика навчання гри на домрі. К.: Муз. Україна, 1990. 88 с.
5. Матвійчук Л. Методичні основи формування виконавської майстерності домриста: навч. посібник. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. 67 с.
6. Онуфрієнко А., Дrajниця Л. Хрестоматія з диригування оркестром народних інструментів. К.: Муз. Україна, 1985. 71 с.
7. Пшеничний Д. Інструментовка для оркестру народних інструментів. К.: Муз. Україна, 1985. 71 с.

Дзяман З. В.

ст. викладач кафедри музичного мистецтва,
ВНУ імені Лесі Українки

ДО ПИТАННЯ СОЛЬНО-КОНЦЕРТНОГО ТА ЕСТРАДНО-АНСАМБЛЕВОГО ДОМРОВОГО ВИКОНАВСТВА

В кінці ХХ століття завершився процес становлення домрового виконавського мистецтва, визначився його статус як самостійної гілки народно-інструментального виконавства. Поява нових форм побутування домрового мистецтва, насамперед розвиток сольо-концертного і естрадно-ансамблевого виконавства, а також створення нового репертуару, що включає найрізноманітніші жанри і форми творів, написаних спеціально для виконання на домрі з використанням сучасної музичної мови – все це вимагало істотного збагачення виконавських засобів вираження і поставило перед виконавцями різнорівневі завдання в порівнянні з установками попереднього періоду.

Бурхливий розвиток сольоного виконавства на домрі, поява нових прийомів гри і штрихів (різні види тремоло, удару по струні, піцкато, флажолети, гліссандо, гра за підставкою, шумові прийоми і т. д.) привели також до розширення виражальних можливостей інструмента в оркестровій, камерно-інструментальній та естрадній музиці. Зокрема, значно ускладнюється музична мова сучасних творів для домри: поліладовістю, позатональними зворотами, нерідко – суховатими і жорсткими співзвуччями, а іноді – відходом від звичної ліричної теплоти та пластичності домрової мелодики на користь ударності, жорсткості або стрибкоподібності, що сприяє подальшому розвитку технічної оснащеності домриста. Паралельно спостерігається розширення та індивідуалізація складу солістів (подвійні, потрійні концерти М. Броннера, А. Кусякова і ін.). Важливим фактором значного прогресу в мистецтві гри на домрі стала творчість ряду композиторів, які зі свого боку прагнуть задіяти і розкрити невикористані раніше виразові і віртуозні можливості інструмента. Проводяться експерименти з конструкцією домри, що застосовують