

2. Ракич З. Особенности развития баянно-акордеонной культуры Сербии : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. иск. : спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / З. Ракич. – Москва, 2004. – 21 с.
3. Devic D. Skripta za studente / D. Devic // Etnomuzikologija. – Beograd.: FMU, 1980. – 154 s.
4. Devic D. Narodna muzika Crnorecja. Beograd: Kulturno-obrazovni centar Boljevac / D. Devic. Beograd. : FMU, 1990. – 134 s.
5. Terzic V. Izbor kompozicija za klavirsku harmoniku / V. Terzic. –Knjazevac. : Nota, 1990. – 125 s.

The article deals with the development of the Serbian accordion school of the second half of the twentieth century in the context of the educational trends of modern country. It determines the priority directions of creative and educational activities aimed at education intellectually creative personality, highly qualified specialist capable of adequately presenting the national music school in the world. In certain historical sequence the achievements of creatively-performing schools, are defined. They form the priorities musical pedagogy and the country's image of the Serbian national musical culture.

Key words: music education, school, trends, image components, creativity, teaching science, performance, teacher.

УДК 783. 8(477) (09)

Яронуд З. П.*

ПІДГОТОВКА СТУДЕНТІВ ДО РОБОТИ З ТВОРАМИ НЕМЕНЗУРОВАНОВОГО БЕЗРОЗМІРНОГО ПИСЬМА У КЛАСІ ДИРИГУВАННЯ

У статті розглядаються основні методичні засади підготовки студентів у класі диригування до вибору диригентських схем у творах немензурованого безрозмірного письма.

Ключові слова: українська духовна хорова музика, немензуроване безрозмірне письмо, такт-епізод, диригентська схема, речитатив.

Аналіз навчальних програм для музично-педагогічних факультетів вишів з курсу «Хорове диригування», досвід роботи переконує, що підготовці майбутніх диригентів до роботи з творами немензурованого безрозмірного письма приділяється недостатня увага, навіть більше – взагалі не приділяється.

Диригентське мистецтво, зокрема техніку, методику навчання диригуванню, вивчали В.Доронюк, Д.Завадинський, М.Колесса, І.Мусін, К.Ольхов, К.Пігров, І.Разумний, Б.Смірнов, О.Стецик та інші. Однак тільки в деяких їхніх працях розглядається питання вибору тактових схем диригування творів немензурованого безрозмірного письма [1, с.97-99; 2, с. 69-72], що пояснюється передусім складністю сучасного диригування.

З відродженням духовності та національної культури незмірно зріс інтерес до духовної музики, у хорових творах якої найчастіше зустрічаємо приклади немензурованого безрозмірного письма. Розквіт церковного співу призвів до виникнення нових професійних, навчальних і аматорських хорових колективів, а це вимагає хорових диригентів з відповідною підготовкою. Набуття відповідної диригентської техніки неможливе без використання у навчальному процесі духовних хорових творів, у яких "...тісний інтонаційний зв'язок з біблійним текстом визначає конструктивний характер кожного піснеспіву, де здебільшого загальна структура прямо залежить від будови строфічного викладу з його несиметричним ритмом" [3, с. 7]. Саме у цих творах зберігся "...традиційний, складений віками в літургійному співі наскрізний розвиток з ритмо-інтонаційною плинністю тексту і відповідними цезурами і кінцевими

* © Яронуд З. П., 2013

завершеннями” [4, с. 7], тому робота у класі диригування забезпечить вміння студента інтерпретувати виконувані твори.

Метою статті є обґрунтування методичних основ вибору тактових схем для творів безрозмірного письма у класі диригування.

К.Ольхов звукове втілення диригентом музичного твору вбачає в усвідомленні ним чотирьох основних стадій: *моделювання* (розумова уява про виконувану музику), *інформування* (повідомлення виконавцям про ідеальну модель звучання твору), *контролювання* (слуховий контроль над виконанням), *корегування* (додаткова інформація виконавцям для наближення реального звучання до ідеальної моделі) [5, с.13]. Однак тільки «внутрішньо диригентських професій» для диригування замало. Необхідні й специфічні диригентські уміння, до них ми зараховуємо вибір тактових схем у творах немензурованого безрозмірного письма. Зазначимо, що до роботи з творами безрозмірного письма у класі диригування студент може приступати за умови, що він уже оволодів належним арсеналом прийомів диригування творів, написаних у різних розмірах, а також у перемінних розмірах, тобто на старших курсах навчання. Тут дуже важливо враховувати індивідуальність студента, його диригентську підготовленість (виразність рухів, міміки, уміння аналізувати твір), знання, життєву позицію тощо.

Упродовж роботи з духовними творами у класі диригування і хоровому класі студенти повинні отримати певні знання і навички, які потім використовуватимуть як вчителі музики та керівники дитячого чи церковного хорових колективів. Для цього вони мають оволодіти основними регентськими прийомами диригування, зокрема у частині вибору диригентських схем для духовних творів з немензурованим безрозмірним письмом. Тут головним критерієм виступає розуміння тексту, оскільки церковний спів тісно пов'язаний зі словом і залежить від загальних літургійних законів. Так, І.Гарднер зазначає, що будь-яка молитва, будь-який гімн у храмі не може бути іншим, ніж перш за все словесним. Музика, якою б вона не була гарною, піднесеною, не може бути молитвою, якщо не виростає органічно з тексту, як і не може бути молитвою і розмірковування, хоча й благочестиве [6, с. 41]. «Церковний спів відрізняється від загальної музики своїми формами і, отже, тими художніми законами, які у ньому діють. Закони ці можуть співпадати із загальномузичними законами, можуть і не співпадати; з іншого боку, закони загальної музики не повністю і не усі вживаються у церковному співі. Так, наприклад, обов'язковий у загальній музиці закон симетричного ритму («ритм – душа музики») у більшості випадків неможливо застосувати у церковному співі. Це зумовлено вільним текстовим ритмом, у якому немає правильного чергування наголошених і не наголошених складів (як у віршах) і у якому піснеспіви не пов'язані з ритмічністю руху (як у світській музиці і світській пісні, дуже часто пов'язаній з танцем). Неметричність богослужбового тексту часто не дає можливості втиснути його у симетричні рамки тактів, згрупувати музичні фрази у періоди тощо, що викликало у давньому знаменному розспіві особливу, властиву тільки церковному співу систему «поспівок», які мають свої власні закони ритму, групування окремих частин і взаємного їх поєднання залежно від будови тексту і його логічного змісту» [7, с.3].

Звернемось до настанов А.Ф.Львова, російського композитора, диригента, музичного письменника, громадського діяча і директора Придворної співацької капели (1798 – 1870 рр.). У праці «Про вільний або несиметричний ритм» (Санкт-Петербург, 1858 р.) він пише: «Уся сила, уся важливість церковного співу знаходиться у словах молитви. Мета співу – найбільш зрозуміло виразити слово молитви. Зрозуміло, що такий спів не тільки повинен досконало узгоджуватися з молитвою... але й самі нотні знаки повинні цілком підпорядковуватися ритму слів, зовсім не спотворюючи їх». Він вимагає простоти і чистоти звуків у церковному співі, щоб слова молитви можна було чути і щоб насолоджуватись супроводом її «простої і пристойної гармонії, при виконанні якої всі голоси промовляють слова одночасно, отже, виразно, і розміри тактів відповідають природним наголосам слів». Підпорядкування стародавніх наспівів «правильному розміру і певним тактам» спричиняє, за словами А.Ф.Львова, «відокремлення співу від молитви» і руйнування «тісного зв'язку між словом і співом».

Відтак робота з духовними творами безрозмірного письма у класі диригування повинна передусім базуватися на відповідальному ставленні до богослужбового слова. Саме аналіз тексту, його ясне розуміння є головними критеріями диригента для вибору тактових схем, адекватних виконавській інтерпретації духовного пісенства.

Відомо, що тактам різних розмірів відповідають теоретично і практично обґрунтовані схеми. Однак з огляду на характер музики диригент може відступати від схематичного принципу тактування. Готуючись до роботи, диригент завжди стоїть перед дилемою вибору схеми диригування: на два чи на чотири, на три чи на раз тощо. “Вірно знайдена схема позитивно позначається на інтерпретації твору. Вона свідчить про розуміння характеру і змісту музики, її стилю. Схема може служити до певної міри показником музичної культури диригента в цілому” [8, с. 41]. Отже, уміння правильно добирати і практично застосовувати тактові схеми диригування є однією з важливих сторін виконавської діяльності диригента. Особливо це стосується роботи з тими хоровими творами, у яких тактові риси не виконують свого призначення: не ділять нотний запис на такти, не визначають сильної долі, а тільки відокремлюють фрази або речення, — творами немензурованого або безрозмірного письма. Тому підготовча робота диригента повинна засновуватися на всебічному аналізі хорової партитури з урахуванням законів поетичної логіки, принципів художньої декламації і розчленуванні на цій основі ритмічних тривалостей, оскільки передача виконавських намірів завжди пов’язана з впевненістю, переконанням у своєму задумі. Такий аналіз сприятиме кращому засвоєнню музичного і літературного тексту твору, виявленню його особливостей, що “... дасть відповідь на те, як саме треба групувати слова, щоб встановити певну закономірність метричної пульсації музики” [9, с. 70]. Проаналізувавши наголоси у тексті і можливості членування ритмічних вартостей, “...диригент повинен ... поділити ... музичний твір на окремі уривки — такти, хоч би вони були й дуже різноманітні, і вписати цей поділ до партитури та поголосників...” [10, с. 97]. Поділ хорового твору на такти прояснить здавалося б туманну й хаотичну картину. Однак, отримані різні за розмірами і величиною такти вимагають відповідних складних і змішаних схем тактування. Наприклад, Хор “**Помоліться**” М.Леонтовича написаний для жіночого складу і щодо структури є тактом з розміром 27/4. З огляду на наголоси літературного тексту і групування ритмічних вартостей його можна розділити на менші розміри (4/4, 4/4, 4/4, 2/4, 4/4, 4/4, 4/4) і відповідно до поділу добирати диригентські схеми. Можливий і такий варіант: 2/4, 3/4, 4/4, 4/4, 6/4, 4/4, 4/

“**І духові Твоєму**” М.Леонтовича теж невеликий за розміром твір, поділений композитором на три такти-епізоди. У літературному тексті цим тактам відповідають три прості речення: “І Духові Твоєму. Тобі, Господи. Амінь!”. Отже, перший такт розміром 9/4 можна поділити, за групуванням ритмічних вартостей на 5/4 і 4/4 або 3/4, 4/4, 2/4. Другий епізод-такт розміром 13/4 – на менші розміри, а саме: 5/4, 4/4, 4/4. Останній третій такт розміром 5/4, на нашу думку, не потребує поділу на менші розміри. Мініатюра М.Леонтовича “**Христос воскрес**” поділена на два епізоди- такти розміром відповідно 6/4 і 43/4. Зважаючи на наголоси у тексті і ритмічне групування нот, можна запропонувати такий поділ їх на менші розміри. У першому епізоді-такті через величний, піднесений і досить жвавий характер виконання можна застосувати тридольну схему тактування вимірною метричною одиницею, якою буде половинна нота (розмір 3/2). Можна зробити й поділ на розміри 2/4, 4/4, застосувавши відповідні схеми тактування. У другому епізоді-такті, взявши до уваги характер (величний, піднесений) виконання і акценти на половинних нотах зі складами “-стос”, “во-”, “-скрес”, пропонуємо четвертну ноту (склад “Хри-”) виконувати із затакту. Тоді поділ на розміри буде таким: 4/4, 4/4, 4/4, 3/4, 4/4, 2/4, 4/4, 3/4, 2/4, 4/4, 4/4, 4/4. У зв’язку з цим диригентський малюнок упродовж виконання буде постійно змінюватись із-за чергування простих і складних розмірів. Часте змінювання метру порушує звичне одноманіття у тактуванні схеми і створює додаткові труднощі для диригента. Тому необхідно точніше і рельєфніше виконувати диригентські схеми, щоб краще сприймалися видозміни у передачі розмірів й інших виразних елементів. Нечітка і невизна-

чена схема утруднює сприйняття мануальної техніки. Відтак дуже важливо досягти ясності й чіткості передачі чергування різних тактових схем, жесту кожної долі: замах, устремління, точка, віддача.

За членування так званих тактів-епізодів хорового твору на менші метричні групи з огляду на словесний текст, музичну логіку можуть появитися змішані або, як їх інколи називають, несиметричні розміри, як-от: 5/4; 5/8; 7/4; 7/8. Вони дещо складніші для виконання, але треба виходити з того, що будь-яка схема завжди підпорядкована законам фразування і тому, не змінюючи загальних обрисів, у різних творах може виконуватися по-іншому з огляду на словесний текст і будову хорової партитури. Тобто для розрізнення одного розміру від іншого, визначення його групування має значення не тільки кількісний і якісний склад ритмічних тривалостей, але й внутрішній його склад, поділ розміру, темп виконання твору, будова мелодії, літературний текст, розміщення наголосів тощо.

Попри однакову у деяких розмірах кількість і якість ритмічних тривалостей, зазначає М. Колесса, розміщення наголосів і їх кількість чітко вказують, що це зовсім різні розміри і запис тієї самої ритмічної вартості в різних розмірах нотують по-різному, зважаючи на побудову і внутрішній склад цих розмірів. Щоб велика кількість долей у такті не призвела до неясності, спотворення музичного образу, необхідно також рельєфно виконувати диригентську схему, підпорядкувавши її змісту музики.

Якщо ж у якомусь творі такого поділу не можна зробити, то кожен склад тексту можна диригувати однаковими жестами згори вниз з витримуванням довших тривалостей довше, коротших — коротше. Для кращого орієнтування хористів диригент може лише устами, беззвучно вимовляти текст виконуваного твору [11, с. 98-99].

Відомо, що в духовній хоровій музиці досить часто зустрічається “речитатив” — спів, наближений до розмовного мовлення, співомовка. Для того, щоб у виконанні речитативів диригенти-початківці дотримувались ритмічного і дикційного ансамблів, вважаємо за доцільне також поділити їх на умовні такти з відповідними розмірами, як і весь матеріал хорового твору. Це допоможе студентам-диригентам на початковому етапі навчання орієнтуватися у кількості складів, що наповнюють речитатив, визначати кульмінацію, уникати прискорення їх виконання. Надалі, досягнувши відповідних навичок, немає потреби у виконанні речитативів застосовувати якусь конкретну схему тактування, оскільки будь-який речитатив “... в духовній музиці здійснюємо за допомогою чіткого жесту – замаху, що йде знизу догори...”, а “... вступ диригуємо виразно зверху донизу з обов’язковим відбиттям кисті. Після цього руки поступово піднімаються вгору, поки не закінчиться речитатив” [12, с. 39]. Однак і в цьому випадку поділ речитативу на розміри теж допоможе диригенту узгодити після замаху жести “зверху донизу” з першими сильними долями кожного з розмірів, що наповнюють відповідний речитатив. Наприклад, мініатюра “**Прийдіте, поклонімося**” (звичайне) характерна тим, що у ній застосовані знаки скорочення нотного запису речитативу — *О (вертикальні риски, пов’язані зі складами поетичного тексту)*, які здебільшого використовуються і в інших духовних хорових творах. До того ж ритмічною тривалістю, яка припадає на кожний склад тексту, визначена четвертна нота. Зазначимо, що речитативи у цьому й інших творах, у яких вони зустрічаються, задля зручності їх виконання ми також ділимо на менші розміри.

Отже, поділ першого такту-епізоду виконуваного речитативу відповідно до наголосів у поетичному тексті (аналогічно і в інших творах з речитативом) на два розміри 4/4 допоможе диригенту-початківцю краще орієнтуватись у наголосах, визначенні кульмінації, дотриманні ритму і виразної артикуляції. Тому перший з чотирьох тактів-епізодів (16/4) ми розділяємо на менші чотири 4/4 розміри. Другий такт-епізод з огляду на текст вимагає складного мішаного розміру 5/4 з внутрішнім поділом 3+2. Третій такт-епізод — як перший. Останній — четвертий)10/4) – ділимо на 2/4, 4/4,4/4.

У роботі з творами немензурованої музики вибір тактових схем опирається на об'єктивні фактори: логіку словесного тексту, фразування, метр, темп, групування тощо. Але у виконанні музики не менш важливим є й суб'єктивний фактор – індивідуальність диригента.

Використання у класі диригування і хоровому класі (поряд зі світськими творами) літургійних і церковних піснеспівів якнайкраще сприятиме хормейстерській і регентській освіті майбутнього фахівця, оскільки це різні за специфікою, але взаємодоповнювальні види діяльності.

Список використаних джерел

1. Колесса М. Тактування творів без визначеного розміру /М.Колесса // Основи техніки диригування.– К.,1973. – С. 97-99.
2. Завадинський Д. Вибір тактових схем /Д.Завадинський // Питання диригентської майстерності.– К., 1980. – С. 69–72.
3. Іванов В.Ф. Маловідомі сторінки хорової творчості М.Д.Леонтовича / В.Іванов // Духовні хорові твори. – К, 1993. – С. 7.
4. Там само. – С. 7.
5. Ольхов К.А. Теоретические основы дирижерской техники / К.А.Ольхов. – Л. : Музыка, 1990. – С. 13.
6. Гарднер И. Богослужбное пение русской православной церкви. Т.1. Сущность, система и история. – Типогр. Преп. Иова Почаевского. – Gordanville. New York. 13361. U.S.A., 1978. – С. 41.
7. Гарднер И. Церковное пение и церковная музыка / И.Гарднер // О церковном пении: сборник статей / [сост. О.Лада]. – М., 2001. – С. 3.
8. Завадинський Д. Вибір тактових схем /Д.Завадинський // Питання диригентської майстерності. – К., 1980. – С. 41.
9. Там само. – С.70.
10. Колесса М. Основи техніки диригування /М.Колесса. – К., 1973. – С.97.
11. Там само. – С. 98 – 99.
12. Стецюк О. Диригування речитативів у духовній музиці /О.Стецюк // Короткий курс диригування. — Івано-Франківськ, 2000. – С. 39.

In the article basic methodical principles of preparation of students are examined in the class of conducting to the choice of conductor's charts in works of nemenzurovanogo dimensionless letter.

Key words: *Ukrainian sacred choral music, nemenzurovane dimensionless letter, time-episode, conductor's chart, recitative.*