

«ШВЕДСЬКЕ ХОРОВЕ ДИВО»: СИСТЕМА ХОРОВОГО НАВЧАННЯ ЯК РАКУРС ДЕРЖАВНОЇ СТРАТЕГІЇ

Розглядається сучасна система шведського хорового навчання як ракурс державної стратегії, спрямованої на втілення «шведської моделі» соціального устрою.

Ключові слова: національна ідентичність, інтонування, інтонаційна модель, атональна техніка, гемітоніка, унісон, кластер, імпровізація.

Рассматривается современная система шведского хорового обучения как ракурс государственной стратегии, направленной на воплощение «шведской модели» социального устройства.

Ключевые слова: национальная идентичность, интонирование, интонационная модель, атональная техника, гемитоника, унисон, кластер, импровизация.

The modern system of the Swedish choral training as an aspect of state strategy to the embodiment of the "Swedish model" of social structure is considered.

Key words: national identity, intonation, intonation patterns, atonal technique, gemitonika, unison, cluster, improvisation.

Актуальність теми дослідження. Сучасний хоровий спів у Швеції, що набув світового визнання в другій половині ХХ ст. (американський музикознавець Р. Спаркс назвав його «Swedish Choral Miracle» — «шведське хорове диво»), став уособленням «високої шведськості», символом патріотизму й національної ідентичності.

Географічна віддаленість Швеції від центру Європи та подій, що відбувалися там, політика нейтралітету в Другій світовій війні сприяли тому, що Стокгольм, завдяки іммігрантам (тут жили Д. Лігеті й Д. Куртаг), набув слави «малого Парижа» сучасної музики. Ідеї музичного авангардизму післявоєнної Європи поширилися в середовищі молодих шведських композиторів. Найвідомішим творчим об'єднанням була «Група Понеділка» («Måndagsgruppe»), організована в 1944 р. на базі Королівської академії музики. До її складу входили: Свен-Ерік Бек, Ерік Еріксон, Ларш Едлунд, Бо Вальнер, Ларш Лейграф. Значення цієї групи для хорового майбутнього Швеції складно переоцінити: у 60-ті рр. ХХ ст. музичні авангардисти поступово обійняли важливі музичні посади в установах культури. Активно втілюючи в життя нову естетику, вони радикально змінили музичний вигляд Швеції. 1947 р. для Швеції був ознаменований доповіддю комісії з музики, яка запропонувала систему реформ у питаннях популяризації музичного мистецтва, концертної діяльності, музичної освіти, оновлення репертуару. Усі положення цієї доповіді з успіхом утілені в життя.

Хорове мистецтво стало для шведів своєрідним індикатором передового соціального стану Швеції серед європейських країн, показником рівня високого добробуту країни. Як зазначає Т. Чеснокова, в останні десятиліття ХХ ст. «Швеція перетворилася на імпортера політичних і соціальних реформ. Основи шведської політичної ідентичності похитнулися: змінилася шведська модель, а із зовнішньо-політичної доктрини було вилучено слово «нейтралітет»» [6, с. 25]. Етнолог Оке Даун виокремлює такі особливості сучасної національної ідентичності шведів: «периферійне положення Швеції та мала чисельність населення, які сприяли розвиткові почуття відособленості»; «уявлення Швеції про себе як про найсучаснішу й передову країну у світі та ставлення до інших європейських країн як відсталих»; «самостійність і незалежність як особливості шведського менталітету» [6, с. 26].

Нині Швеція по праву вважається «співочою країною»: в хорових колективах співають близько 600 тис. осіб, що складає 15% населення Швеції. Світову славу здобули такі шведські хорові колективи: Eric Ericsons Kammarkör, Orfei Drägar, Sofia Vocalensemble, Radiokören та ін. Щорічно в країні проводиться близько 120 хорових фестивалів, у яких беруть участь і професійні, й самодіяльні хори. Унікальним щорічним святом є День св. Люсії (13 грудня), який проходить у Стокгольмі з одночасною участю 1500 хористів — вихованців Школи з хоровим спрямуванням ім. Адольфа Фредрікса та Стокгольмської музичної гімназії. Шведське хорове виконавство характеризують: особлива якість «нордичного» звуку — кришталево чистого, прозорого і водночас суворого, — особлива пластичність, бездоганна інтонація та злагодженість унісону. У репертуарі шведських хорів — найскладніші композиції від епохи Відродження до ультрасучасної музики. Безумовно, в основі такого феноменального успіху — величезна заслуга системи музичної освіти й новаторських методик вокально-хорового навчання. Вивчення цього досвіду безперечно актуальне для творчих ВНЗ нашої країни.

Мета статті — визначити методичні пріоритети та специфічні прийоми шведського хорового навчання.

Матеріалом статті є навчальні посібники Ларша Едлунда («Modus Novus. Larobok i fritonal melodilasning»; «Körstudier») [7; 8] і Гуннара Ерікссона («Kör ad lib») [9], що широко використовуються в педагогічній та концертно-виконавській практиці шведських хорових колективів.

Підручник Ларша Едлунда «Modus Novus» (підручник з читання атональних мелодій, 1963 р.) зорієнтовано на формування співочих навичок учнів поза мажоро-мінорним мисленням, у контексті сучасної музичної мови. Посібник містить вступ, 12 основних розділів, методичні вказівки і розділ «Абсолютний слух і читання мелодій». Своє головне завдання композитор убаचाє в розвиткові нового музичного

сприйняття на базі атонального слухового матеріалу завдяки освоєнню системи інтервалів у нових моделях музичної мови.

Л. Едлунд вважає, що «більшість учнів сприймає інтервал у його мажорно-мінорному поданні, з дитинства закріпленому в слуховий пам'яті: наше сприйняття звукового простору ґрунтується на мажорно-мінорній тональній музиці. Тому методологічно важливими є вправи в таких поєднаннях інтервалів, котрі «підривають» мажорно-мінорну інтерпретацію кожного окремого інтервалу. Цим зумовлене велике значення кожного окремого інтервалу як самостійної «атональної» форми. І якщо учень візуально й наслух опанував у повному розумінні теорію інтервалів, то це може слугувати лише передумовою для подальшого (згідно з авторською термінологією) «слухоформуючого вивчення рядів» [8, с. 38]. Для розуміння конструктивних елементів, складових музичного образу, усвідомлення способів їх взаємодії в музичній пластичності необхідно набути як технічних, так і специфічних виразових навичок.

Кожен розділ присвячений опрацюванню одного або декількох інтервалів у контексті атональних мелодій і містить 4 підрозділи (інтервальний матеріал, вправи, мелодії, ряди акордів), унаочнені прикладами з творів композиторів ХХ ст. (Б. Барток, А. Берг, А. фон Веберн, Л. Даллапінкола, І. Стравінський, П. Хіндеміт, А. Шенберг та ін.). Розділ «Інтервальний матеріал» спрямований на «слухову перебудову» «тональних» інтервалів. У кожному разі «намічається шлях»: від традиційних оборотів (у мажорно-мінорній системі) — до незвичних послідовностей (у сучасній гемітоніці). Наприклад, у першому розділі (секунди) матеріал подано в такій послідовності: м2, чергування м2 — в2, в2 (в ритмічному оформленні та чергуванні висхідного й низхідного рухів), кварткові ходи.



Характерно, що тільки після кварт даються м3 і в3, що є ще одним кроком подолання мажорно-мінорного мислення. Внаслідок цього в третьому розділі м3 і в3 розглядаються не як елементи тризвуків, а як інтовані зм5/3 та зб5/3.

У дев'ятому розділі інтервал м7 пропонується інтонувати спочатку як поєднання терцій у межах Д7, а потім — як суму двох кварт, що рівномірно «заповнюють простір». Таким чином слухове відчуття інтервалу доповнюється його візуальним образом.

Підрозділ «Інтервальный матеріал» загалом — логічна система перестроювання слуху на позатональну систему; матеріал подається за принципом ускладнення.

Наступний підрозділ «Вправи» містить 30-40 моделей у кожній із глав. Принципи роботи з моделями єдині в усіх розділах і «визначаються їх парною варіантною сполученістю за умов чіткого поділу на стабільні та мобільні елементи» [2, с. 45]. Варіанти мотивів створюються завдяки тематичним трансформаціям, які притаманні композиторському письму ХХ ст.: додавання звуків, ритмічна трансформація, інтервальна підміна (62 - м2), зміна напрямку руху, ракохід (зі збереженням/зміненням інтонаційно-ритмічної структури), інверсія від різних звуків, секвенція в різних комбінаціях та ін.

Підрозділ «Мелодії» виробляє навичку «бачити» і розуміти «образ мелодії», пам'ятати опорний тон, опорні мотиви й арочні мотивні конструкції. Мелодії побудовані за принципом сполучення стабільних і мобільних елементів, зчеплення й зміщення мотивів, що відкриває невичерпні можливості для миттєвого переходу з дізної в бемольну сфери тощо. Опорними інтонаціями є секунда й кварта (що характерно для музики ХХ ст.). «З одного боку, стабільні елементи полегшують інтонування в умовах гемітоніки, будучи орієнтирами, з іншого — мобільні елементи виробляють чутливість до найменших змін і деталей інтонаційного процесу» [2, с. 47].



Мелодії розучуються а саррелла на певний склад. Метою цього розділу є відпрацювання навичок сприйняття мелодійних моделей, усвідомлення способів їх «порушення» і «вибудовування» загальної «мелодійної панорами».

У підрозділі «Акордові ряди» Л. Едлунд рекомендує такі форми роботи: слухове усвідомлення (диктант), підключення інструментально-вокального початку (гра на фортепіано розкладених акордів з подальшим співом знизу вгору), сприйняття акордової вертикалі (на інструменті) з подальшим інтонуванням. Таким чином, опанування матеріалу здійснюється як у горизонтальному, так і у вертикальному напрямках. Тривалість акордового ряду варіюється від 8 до 9 акордів. Логіка побудови ряду реалізується на основі поєднання стабільних (опорні тони, загальні звуки) та мобільних елементів, чергування консонансів і дисонансів:



Спорідненість структур сусідніх акордів за умови їх часткової варіативності спрямована на формування навичок уважного «вслухання» й інтонування найтонших нюансів. Завершенням кожного розділу є приклади з атональної музики композиторів ХХ ст.

«Körstudier» Ларша Едлунда («Хорові етюди», 1982) — своєрідний науково-методичний підсумок діяльності композитора. Цей підручник набув практичного застосування не тільки в межах навчальної дисципліни «Хорове сольфеджіо» у Вищій школі музики (Стокгольм), але й серед концертуючих музикантів (у хорових колективах, вокальній практиці).

Методичною основою є принцип багатоголосного опрацювання окремих інтервалів з подальшим їх аналізом і виконанням музичних прикладів. Кожна вправа доповнюється коментарями, які мають полегшити читання нот, уточнити інтонацію, сформувані уявлення про звук, що кардинально відрізняється від класичного стандарту. Л. Едлунд зауважує: «Сучасна хорова музика може передавати красу і стан напруження, як для слухачів, так і для виконавців. Часто перебільшують труднощі нової музики, щойно вона виходить за межі звичного репертуару. За допомогою продуманих методів можна напевно долати всі труднощі. Робота із чимось новим і незнайомим зацікавлює хор і розвиває його. Це відкриє двері в дальній новий музичний ландшафт» [7, с. 7].

Методичними настановами Л. Едлунда є: 1) гомогенне звучання і єдина сила звука між партіями, 2) варіювання виконавських складів; 3) вивчення моделей та імпровізація на їх основі; 4) долучення моделей з підтекстовками (склади «но», «на», вокаліз, старовинні цитати й афоризми) з правильним фразуванням.

Розвиток техніки інтонування здійснюється завдяки виявленню нових параметрів тісного й широкого простору: секунди при цьому репрезентують широкий (!) простір, а чвертьтони — тісний. Нові властивості інтервалів висвітлені через створення для них незвичного горизонтального та вертикального контексту. На основі вивчення творчості композиторів ХХ ст. Л. Едлунд створює інтонаційні моделі — «ритмічний» і «риторичний» словник сучасної музики.

Так, розділ, присвячений секундам, містить 5 вправ: 1) унісон (окремі склади на ланцюговому диханні тривалістю не менше 10 секунд кожен, контроль чистоти й абсолютної рівності звука без коливань, навіть під час зміни голосних і приголосних), 2) витриманий звук, оточений v_2 і m_2 (повернення в унісон тренує чіпкість слуху та усвідомлення змін «унісон — дисонанс — унісон, що зумовлює відчуття тону і напівтону як «просторих» інтервалів), 3) витриманий звук в оточенні чвертьтонів, що, як зазначає Л. Едлунд, «надає витриманому голосу, до якого підлаштовуються гострі дисонанси, вишуканого забарвлення» (важливо вловити момент «розщеплення» звука і знайти точний чвертьтон, не плутаючи його з іншими «вузькими»

інтервалами); значну роль відіграють фермати й повернення до унісону; 4) витриманий звук і в 2; 5) витриманий звук і м2.

Терції вивчаються завдяки зіставленню в2 (мотив а) і м2 (мотив б) в різному фактурно-ритмічному образі (канон, канонічний контр-апункт, вертикальна перестановка голосів, інверсія тощо), а також руху голосів у межах цілотнової гами та зб5/3. Особлива увага приділяється паралельним інтервалам у дво- і триголосному русі, незвичайним розв'язанням (унісон — кварта — унісон), кластерним звучанням (кластер виникає як результат руху голосів на витриманому тоні одного з них). Методичний розгляд кластерного звучання і його детальне опрацювання сприяють звиканню до його слухового сприйняття й усвідомленості інтонування завдяки послідовному нашаруванню секунд.

В етюді «Медитація» представлені різні фонemi в п'ятиголосному викладі. «Прийом хорових педалей, витриманих звуків, кластерної техніки, як у горизонтальному, так і у вертикальному розташуванні, свідчать про різноманіття композиторської техніки в цьому етюдi. Водночас у ньому добре впізнаються елементи, опрацьовані в початкових етюдах, які підводять наприкінці збірки до складних, для незнайомого погляду, «відлякуючих» партитур. Прочитавши ноти очима, розподіливши знайомі елементи й прийоми, усвідомлюєш, що твір стає зрозумілим і доступним», — зазначає М. Глузберг [2, с. 60]. У завершальному «Скерцо» поєднуються всі вивчені прийоми (алеаторика, кластери, унісони). Значна роль у комунікативному аспекті належить нюансам динаміки та темпоритму.

Перед аналізом посібника Гуннара Ерікссона «Kör ad lib» («Хорова імпровізація», 1995) доцільно навести вислів П. Булеза: «Імпровізація, як я її розумію, є вторгнення (Einbruch) вільного вимірювання в музику» [1, с. 151]. Твердження П. Булеза відображає одну з провідних тенденцій композиторського мислення ХХ ст., відповідно до якої для виконання подібної музики необхідні специфічні навички виконавства, формуванню яких і присвячена книга «Хорова імпровізація». Г. Ерікссон ґрунтується в ній як на професійних, так і на amatorських навичках музикування. Діапазон музичного матеріалу, запропонованого для апробування в означеній системі, охоплює 15 століть (від григоріанського хоралу до сучасних композицій). Композитор вибудовує систему в контексті пошуків Дж. Кейджа (нові технології алеаторики) та мистецької концепції хепенінга.

Згідно з концепцією Г. Ерікссона, хор слід розглядати як інструмент, на якому можна імпровізувати, надавши співакам можливості брати активну участь і впливати на створення образу, і тоді «випадковість» стане частиною гри. «У співаків вашого хору складеться враження, ніби вони перебувають і рухаються в приміщенні з незліченною кількістю дзеркал, виходячи з якого, вони опиняються в стані, подібному до невагомості й відкритого сприйняття всього нового, що так органічно і вільно виявляється в музиці» [2, с. 64].

Основна частина підручника називається «Живі ігри й серйозні спроби, або ж ящик з інструментами будматеріалів». Як матеріал для імпровізації Г. Ерікссон пропонує використовувати твори старих майстрів і сучасних композиторів, а як способи його трансформації — композиційні техніки старовинної та новітньої музики. Набір «інструментів», за допомогою яких перетворюється вихідний матеріал, містить: техніку бурдона (волинкового басу), обертонову вокальну техніку, гру фонемами, темпами й ритмами (поліритмія), тональностями (політональність) і метрами (поліметрія), техніку канону та кводлібету, прийоми мінімалізму, категорії хаосу і порядку.

«Техніка бурдона» поєднує принципи раннього багатоголосся із сучасною сонорною технікою. Г. Ерікссон пропонує виконувати відомі мелодії за принципом витримування «бурдона», до якого за допомогою повільного глісандо (з точною уявною фіксацією напівтонових і чвертьтонових відстаней) нашаровуються, «прирастаючи», наступні звуки. У результаті звучання утворює чудовий сонорний спектр, являє «прихований внутрішній космос» кожного інтервалу.

Обертонова вокальна техніка — комплекс виконавських прийомів, популярний у сучасному скандинавському хоровому мистецтві. Її основи — у співі тибетських ченців, котрі «налаштовують» свій організм у резонанс із «примарним планетарним тоном» — хвилі коливань їхніх голосів огортаються звучанням обертонового ряду. В європейській музиці найкраще в цій техніці звучать низькі чоловічі голоси, які «пласко» артикують потік голосних звуків, змінюючи лише позицію губ. У процесі такого способу звукодобування з основного тону поступово «проявляється» весь обертоновий ряд. Вправою в обертоновій техніці є інтонування мажорних тризвуків і септакордів.

Гра фонемами — комбінація звучання фонем, інтонаційного контуру слова й певної модальності. «Створіть певний медитагивний імпровізаційний твір на базі голосних тексту. Те саме — на приголосних, агресивно! Прочитайте текст на одному звуці в ракоході. А тепер, для кращого кровообігу головного мозку, співайте і текст, і мелодію (або ж хорову партитуру) в дзеркальному відображенні. Збудуйте на цьому матеріалі імпровізацію!» — рекомендує Г. Ерікссон [2, с. 66].

Темпові співвідношення та поліритмія. У сучасній музиці гра темпами і ритмами має провідне значення. Композитор пропонує деякі вправи для виховання відчуття темпоритму: 1) канон, де кожен вступ голосу супроводжується дворазовим прискоренням темпу — таким чином формується «строката різноритмічна структура», об'єднана подібним інтонаційним матеріалом, 2) одночасний спів мелодії в різних темпах із «зустріччю» всіх голосів у кадансі; 3) антифон «хор — соліст» (кожен — у своєму темпі), що створює ефект відлуння; 4) рух від «хаосу» до «порядку» — пошук «компромісу» (поступове об'єднання в унісон) з іншим співаком, групою, всім хором.

Політональність і поліметрія — два параметри, згідно з якими відбувається подальша зміна матеріалу. «Розфарбуйте вашу імпровізацію політональним виконанням мелодії: дайте «хибний, фальшивий» остинатний звук; почніть мелодію з квінтового тону. Відчувайте, як мелодія розкривається! Візьміть далі субдомінанту як бурдон і почувайте, як кожен тон змінює забарвлення і свою функцію. Традиційні мелодії в мінорі перетворюються на нову, екзотичну тональність, якщо бурдон, остинатно взяти в.3 нижче основного тону. Або ж узагалі взяти декілька остинатних звуків водночас. З появою мелодії перейти до наступної фрази з додаванням нового елемента» [2, с. 67].

Канон. Г. Ерікссон пропонує використовувати канон як вільну форму для імпровізації, без чітко зафіксованих вступів голосів: у вільному темпі, у декількох тональностях водночас, у строгому математичному співвідношенні, канон із частим, щільним вступом голосів і рідкісними, запізнілими вступами.

Кводлібет¹. Г. Ерікссон рекомендує співати водночас два абсолютно різні твори (!), додаючи до них різні мелодії (радісні або сумні) на інші тексти.

Мінімалізм. Проста пісенька виконується по групах, у кожній з яких диригент визначає кількість повторів кожної ноти. У визначений момент ритмічна структура усього хору раптово змінюється!

Хаос і Порядок. Цей прийом побудований на контрасті звучання відпрацьованих творів — і імпровізації декількох солістів з елементами пантоміми та театралізації. Виконання коригується реакцією публіки.

Г. Ерікссон сприймає будь-які нововведення й експерименти, широко використовуючи як прийоми старовинної музики, так і алеаторної техніки імпровізації.

Отже, розглянуті методики хорового навчання доповнюють одна одну. Вони надають можливості повністю перебудувати свідомість музиканта в русло сучасної музики, не боятися занурення в «туманності» авангардних композицій. Так на різних рівнях — від дитячих шкіл та аматорського музикування до професійних колективів — вникає справжній феномен сучасного музичного мистецтва — «шведське хорове диво». Вивчення шведського досвіду й упровадження його в навчальні програми творчих ВНЗ України допоможуть вітчизняним хоровим виконавцям відчинити двері в «дальній новий музичний ландшафт» (Л. Едлунд) сучасності.

¹ «Походить від латинського виразу «Quod libet» і дослівно означає «що завгодно». Це жартівливий жанр відомий ще з XIII ст., його попередником був мотет, що об'єднував звучання декількох мелодій, пісень в одночасності, викладених цілком або в уривках, які виконувалися водночас із різними текстами, а іноді навіть і різними мовами. Як самостійний жанр кводлібет відомий із XVI ст., найбільшого поширення набув у Німеччині. У кводлібеті 1544 р. композитора М. Шнеллінгера використано 112 мелодій німецьких пісень» [2, с. 67].

Перспективою дослідження є подальше вивчення національної специфіки музичної ментальності.

Список літератури

1. Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / П. Булез / Пер. с франц. В. Скуратова; ред. и предисл. К. Чухров. — М.: «Логос-Альтера», "Ессе homo", 2004. — 200 с.
2. Глузберг М. Л. Шведская хоровая культура второй половины XX века : вопросы творчества и исполнительства : дисс ... канд. искусств. — 17.00.02 — Муз. искусство / М. Л. Глузберг. — М., 2006. — 255 с.
3. И. Стравинский — публицист и собеседник / И. Стравинский / Ред.-сост. В. Варунц. — М.: Сов. композитор, 1988. — 504 с.
4. Курбатская С. Meisterwerke вариационной формы / С. Курбатская, Ю. Холопов // С. Курбатская, Ю. Холопов. Пьер Булез. Эдисон Денисов : Аналитические очерки. — М.: Сфера, 1998. — С. 238–363.
5. Пospelов П. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки [Электронный ресурс] // Советская музыка, 1992. — № 4 // <http://fundamental.net/2011/09>
6. Чеснокова Т. А. Шведская идентичность. Изменение национального менталитета / Т. А. Чеснокова. — М.: РГГУ, 2009. — 185 с.
7. Edlund Lars. Körstudier / Lars Edlund. — Stockholm: AB Nordiska musikförlaget / Edition Wilhelm Hansen, 1983. — 156 s.
8. Edlund Lars. Modus Novus. Larobok i fritonal melodilasning, Lehrbuch in freitonaler Melodielesung, Studies in reading atonal melodies / Lars Edlund. — Stockholm: AB Nordiska musikforlaget / Edition Wilhelm Hansen. 1963. — 111 s.
9. Eriksson Gunnar. Kör ad lib / Gunnar Eriksson. — Stockholm: Bo Ejeby Förlag, 1995. — 48 p.

Надійшла до редколегії 15.08.2013 р.