

Олександр Заволгін**ДЕЯКІ АСПЕКТИ ХОРОВОЇ АРТИКУЛЯЦІЇ**

«У „*tenuto*” та „*legato*” ціль одна – зв’язність.

Та ці зв’язності вкрай відмінні.

Перше ставить перед собою завдання незалежності кожного звуку, коли друге вимагає підкорення „слабкого” „сильному”».

(Н. Перельман)

Актуальність теми. Робота над хоровим музичним твором та, як наслідок, процес його концертного виконання вимагає від музиканта-виконавця наявності особливих теоретичних знань та виконавських навичок, музичного смаку та володіння прийомами вокально-хорового виконавства. Використання артикуляційних прийомів в рамках репетиційного процесу (чи творчого концертного процесу) займає особливе місце під час вивчення та практичного втілення музичного матеріалу.

В даній статті хотілося б зупинитися на розкритті деяких важливих артикуляційних аспектів, базуючись на загальновідомих прикладах інструментального та вокально-хорового мистецтва. Враховуючи той факт, що вокально-хорова школа не зберігла, або лише частково зберегла методичні письмові висновки практичного втілення артикуляційних засобів та прийомів – в даній статті за основу будуть взяті загальноприйняті визначення та положення, які є базовими у фортепіанній, струнній, сифонічній і, зокрема, вокально-хоровій музиці.

Що ж таке артикуляція? Як можна повно визначити, викласти та методологічно обґрунтувати особливості цього засобу виразності? Велика кількість майстрів різних країн у різні часи пропонувала сучасності свої науково-методичні висновки, щодо артикуляції [8, с. 14] та її використання у практичному відтворенні (Г. Ріман [7], Т. Вимайер [13], Карл Маттеї [11], Герман Келлер [10]). За основне та найґрунтовніше викладення змісту поняття про артикуляцію, – яке, до речі, може бути застосоване не тільки до музики інструментальної, а й до хорової, – можна взяти таке визначення артикуляції, яке сформовано на базі методичного дослідження видатного музиканта, органіста, викладача-методиста Олександра Ісаєвича Браудо [1, с. 3]: «Артикуляція» – є засобом музичної виразності, який включає в себе мистецтво виконання музичного матеріалу, насамперед мелодії, з тим чи іншим ступенем розчленованості, або зв’язності її тонів, мистецтво використання під час виконання всього спектру прийомів легато та стакато?».

Отже, спираючись на дане визначення, перейдемо саме до розгляду

деяких важливих артикуляційних аспектів та прийомів та розглянемо їх в площині вокально-хорового виконавства.

І. Об'єднувальні та розділяючі дії артикуляції (інструментальної та хорової) всередині музичної будови.

1. Ліга – legato: найпоширеніший аспект, як інструментального, так і вокально-хорового виконавства:

Приклад №1. Й. С. Баха «Двоголосна інвенція» (E-dur)

Виконання музичної фрази у верхньому голосі (у правій руці) відбувається за рахунок зв'язного способу звуковедення – прийому legato.

2. Ліга як фраза: у даному випадку (нижній голос, ліва рука) очевидно є наявність виявлення рис артикуляції. Однак, її викладення скоріше нагадує спосіб виконання авторського тексту, призначений для використання з навчальною метою (нотний матеріал ДМШ), а артикуляція, зазвичай, не має чіткого графічного викладення (оформлення).

3. І, нарешті, ліги, як артикуляційні позначення, які головною своєю метою мають визначення способів зв'язування та розчленування тонів. Треба відзначити той факт, що за часів Й. С. Баха використання артикуляційних прийомів, як і їх виконання, було прерогативою лише майстрів виконавців. Артикуляційні прийоми та їх практичне втілення були основною ознакою стилю кожного окремого виконавця-інтерпретатора. (Як наслідок – виникнення редакцій К. Черні, Ф. Бузоні, Б. Муджелліні та ін.).

Приклад №2. Г. Пахульський «Канон» a-moll.

Суперечності у розумінні та інтерпретаційному втіленні авторського задуму частіше за все пов'язують з перетинанням на нотному стані саме цих трьох різновидів ліг – ліга – legato; ліга як фраза; ліга як артикуляційне позначення.

Однак, не можна вважати, що питання повністю вичерпується

вищезазначеним переліком ліг. Частіше за все, ліги не визначають конфігурацію фраз та не потребують застосування певних артикуляційних прийомів. Такі ліги Ісай Олександрович Браудо пропонує іменувати структурними лігами [1, с. 185]. Основне їх завдання полягає в тому, що вони підкреслюють ту, чи іншу періодичність музичних елементів, або вказують на зміну масштабів побудови (частіше за все це пов'язано зі структурними особливостями мелодії, ритму, зміною гармонічних функцій). Дані прояви використання структурних ліг досить часто зустрічаються в музиці акомпануючого типу та сприяють, в першу чергу, зручності візуального сприйняття фактурного викладення.

Приклад №3. П. Г. Чесноков, сл. М. Некрасова «Зелений шум»

The image shows a musical score for a song titled "Зелений шум" (Green Noise) by P. G. Chesnokov, with lyrics by M. Nekrasov. The score is in 6/8 time and D major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "Как мо-ло-ком об-ли-ты-е, сто-ят са-ды виш-нё-вы-е, ти". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The score is marked with "mf" and "p".

У даному музичному прикладі вочевидь чітке визначення метроритмічних та гармонічних структур. Тож було б невірним і навіть згубним сприймати подібні авторські позначення як вказівки щодо використання цих ліг, як спосіб звуковидобування (штрих), чи артикуляційні позначення.

На початку 20-х років минулого століття мало місце й інше трактування артикуляційних прийомів та способів фразування. Так, наприклад, крапка над шістнадцятою нотою означала ізолювання її зліва:

Записано:

The image shows a musical notation example for a left-hand isolation mark. It consists of a single note on a staff with a dot above it, indicating that the note should be isolated from the rest of the phrase.

Виконувалось:

The image shows a musical notation example for the actual performance of the note. It consists of a single note on a staff with a slur above it, indicating that the note is performed as part of a phrase.

Прийом ізолювання досить часто використовувався для підкреслення та виділення «прихованої поліфонії»:



У широку практику знову повертається, дещо забутий з плином століть, знак « », який визначає більшою мірою *espressivo*, аніж, власне, *staccato*. Також і знак « - » досить часто означає саме динамічне та агогічне маркування, аніж, власне, виконання *tenuto*.

Приклад №4. (Ф. Бузоні):



Цікаво, що більшість новаторів нотного запису пропонувала взагалі відмовитись від способу нотування ліг – *legato* як головних факторів непорозумінь, вважаючи, що перевагу, в першу чергу, треба надати артикуляційним позначенням, що не пов'язані з туманними (неясними) рефлексіями, до яких саме і апелювали протяжні (довготривалі) ліги романтиків.

Заперечливе ставлення до фразувальних ліг та використання як єдино прийнятних артикуляційних позначень на початку 20-х років ХХ-го століття стало справою моди. Можна сказати, що навіть помітною стала тенденція щодо відмови від ліг взагалі та зведенню всіх артикуляційних позначень до тих, що відповідають лише функції розчленування тонів. (Так виглядали чотири способи розчленування, які, доречі, зустрічалися і в хоровій музиці).





У музичному прикладі, що викладений нижче, мають місце одразу декілька артикуляційних проявів, але найбільш цікавим фактором є протиставлення різноманітних артикуляційних прийомів у контексті взаємодії горизонталі та вертикалі. Тут наявне артикуляційне прочитання висхідних та низхідних секундових рухів (у партіях А та Т) та протиставлення їм рухів по акордовим звукам (у партії Б), протиставлення четвертних та восьмих тривалостей та співставлення прийомів і особливостей (у партії Б та С) їх артикуляційного виконання.

Приклад №5. Укр-кий кант XVIII століття:

S - (legato)
 A } (в'язке non legato)
 T }
 B - (non legato з артикуляційними проявами в середині звуку)

Розглянувши основні прояви деяких артикуляційних аспектів, перейдемо до розгляду основних функціональних властивостей артикуляційних проявів.

II. Розрізнявальна функція артикуляції.

Розрізнявальна функція артикуляції проявляється в підкресленому протиставленні двох штрихів, наприклад, legato та staccato. Принцип протиставлення саме цих двох штрихів є одним з найпоширеніших та притаманних саме класичному стилю.

Дані функціональні розрізнення в хоровій музиці візуально виглядають не настільки контрастними та обов'язково супроводжуються

авторською ремаркою, яка саме вказує на спосіб розчленування чи поєднання матеріалу: *cantabile*, *dolce*, *staccato* та ін.

Приклад №7. В. Калістратов «Скоморошина» (середній епізод):

The musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is the piano accompaniment. The third and fourth staves are empty. The score is in G major and 2/4 time. The lyrics are: "А да ис - ка - ле - чи - ла - ся да по - бе - жа - ли мошк - и - блошк - и Ох, и - зу - ве - чи - ла - ся по - бе - жа - ли да ис - ка - ле - чи - ла - ся". The score includes dynamic markings like "a tempo", "зв'язно", and "staccato".

1. Прийом «вісімки».

Дані прийоми особливо докладно представлені у музиці епохи Бароко та, зокрема, у музиці Й. С. Баха. Найпоширенішим співставленням є поєднання тривалостей «вісімок» та «шістнадцятих». Однак, загалом, сутність даного прийому не змінюється, якщо співставленню підлягають подібні однотипні групи: восьмі та четвертні тривалості, четвертні та половинні, цілі та восьмі і т.д.

Основою даного прийому є виконання більш довгих тривалостей (наприклад, восьмих) штрихом *legato*, а коротких (наприклад, шістнадцятих) – протилежним штрихом *non legato*.

Приклад №8. Й. С. Бах «Інвенція D-dur» (триголосна):

The musical score is a single melodic line in D major and 3/4 time. It features a sequence of eighth and sixteenth notes, illustrating the 'eighth-note' technique.

Якщо говорити про хорову музику, то обов'язково слід звернути увагу на той факт, що основним аспектом та головною її виконавською відмінністю є «слово».

Текст у хоровій музиці, безперечно, є одним з головних художніх та виконавських вербальних засобів, який не тільки надає хоровій музиці програмності сприйняття, а й накладає на виконавця обов'язкове знання особливостей саме хорових засобів, таких, як дикція та орфоепія [4, с. 47].

Приклад №9. Й. С. Бах «Висока меса» (h-moll) №20 Sanctus:

(менш зв'язно) (більш зв'язно)
 T. Ple-ni-sunt coe-li et ter-ra glo-ri-a e-jus
 (менш зв'язно) (більш зв'язно)
 B. Senza str.

Не менш цікавим прикладом застосування прийому «вісімки» є і №11 з «Високої меси» Й. С. Баха.

Приклад №10. Й. С. Бах «Висока меса» № 11 «Cum sancto spiritu...»:

T. ten Cum sanc-to spi-ri-tu in glo-ri-a De-i

Очевидно, що ці артикуляційні прийоми не можуть бути відображені в оригіналі партитури. І це цілком логічно. Можна припустити, що наявність чітко позначених і викладених в партитурі артикуляційних прийомів могла б внести в процес виконання деяку одноманітність і, як наслідок, привести до спотворення музичної тканини.

Однак, у даній статті ми не ставимо завдання пояснення практичного втілення артикуляційних прийомів. Це питання заслуговує на окремий розгляд, а також воно більше пов'язане з виконавською практикою.

2. Прийом фанфари.

Не менш цікавий і артикуляційний прийом, ґрунтований на розрізняльній функції секундового і кварто-терцового руху – «прийом фанфари». Досить часто рух терцових, або квартових співвідношень ґрунтується саме на висхідному чи низхідному русі по звуках акорду.

Яскравим прикладом у виявленні особливостей даного прийому є перші такти 17-го номера «Високої меси» Й. С. Баха. Цікавою особливістю цього прикладу є той факт, що цей артикуляційний прийом використовується, як у своєму основному виді, так і в оберненні.

Приклад №12. Й. С. Бах «Висока меса» «Et resurexit...»:

The image shows a musical score for the 'Et resurexit...' section of J.S. Bach's Mass in B minor. It features five vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor, and Bass, along with a piano accompaniment. The lyrics are 'Et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit'. The score includes several annotations in Ukrainian: '[пряме звучання]' and '[обернення]' above the Soprano 2 line; '|| відривчасто || зв'язно || відривчасто || зв'язно ||' below the Tenor line; and 'тимчасова невідповідність хорової та інструм. артикуляції' below the piano part. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand.

На цьому прикладі чітко видно, що, хоча перший і третій мотиви й зображені графічно одним штрихом, однак, виконані ідентично вони просто бути не можуть. Тут чинності набуває той факт, що визначення і використання цього музичного прийому обумовлено логікою розвитку музичної фрази, а, точніше, процесами, що протікають в середині неї. Саме фразування, яке, у свою чергу, бере за основу літературну будову, вказує нам на те, що закінчення фрази співпадає з першою нотою третього мотиву. Останнє – безпосередньо впливає на його змінність саме в артикуляційному сенсі. У інструментальній, вокальній і хоровій практиці послідовне співвідношення восьмої і шістнадцятої тривалості («прийом вісімки» й так само «прийом фанфари») може сприяти не лише співставленню різних елементів структури мелодії, але й виконувати функцію розділення. А, точніше, підкреслювати протилежність при зіставленні (співставленні) двох або декількох голосів по вертикалі.

Приклад №13. Й. С. Бах «Висока меса», №11 «Cum sancto spiritu in gloria Dei Patri»:

The image shows a musical score for the 'Cum sancto spiritu in gloria Dei Patri' section of J.S. Bach's Mass in B minor. It features two vocal parts: Alto (A) and Tenor (T). The lyrics are 'Cum sanc-to spi - ri - tu in glo' and 'A - men. A'. The Alto part has a melodic line with a slur over the first two measures. The Tenor part has a more rhythmic line with a slur over the first two measures. The piano part is not visible in this snippet.

Цей приклад є класичним зразком прояву обох, раніше розглянутих, прийомів артикуляції. Слід зазначити також, що авторські ремарки щодо способу виконання і застосування артикуляційних прийомів відсутні. Це пов'язано, в першу чергу, з тим, що автор ввіряє виконання цієї побудови освіченому, обізнаному музикантові. Водночас, вказівки на спосіб виконання, або застосування особливостей артикуляційного порядку несуть в собі дещо повчальний сенс, що безумовно обмежує виконавця в його намірах. А це значить, що автор панує над його волею, відволікаючи його від основного завдання виконання – реалізації власного творчого задуму.

Звичайно, не можна не погодитись, що: «Для досягнення бажаної виразності суттєве значення має різна міра (!) зв'язності та розчленованості, витриманості, короткості у поєднанні з різноманітністю характеру динаміки звука» [3, с. 208]. Отже, можна лише уявити собі, які складні процеси відбуваються у хоровому виконавстві, де, до того ж, вступають у дію закони хорознавства. Саме тут наявність слова впливає, або, навіть, інколи домінує над семантикою музичного викладення, коли артикуляційність, закладена «між строчок», проявляє себе не тільки у викладенні по горизонталі, а й по вертикалі. Та неможливо уявити собі, що, при виконанні будь якого найменшого епізоду, музичні елементи (ноти) можуть залишатися для сприйняття такою ж прямолінійною та безтембровою лінією, якою вона викладена на нотному стані – музика, як мистецтво, просто зникне!

Підводячи підсумки, треба сказати про те, що початковий етап роботи над опрацюванням усіх можливих артикуляційних аспектів потрібно починати вже на ранніх стадіях вивчення музичного матеріалу, а стосовно рівня підготовки майбутнього диригента-виконавця – на самих ранніх стадіях знайомства з вокально-хоровим профілем. Й чим раніше – тим краще. Майбутній виконавець – співак хору, диригент, майбутній автор хорових творів – композитор повинен «дуже ґрунтовно і з усією серйозністю» [6, с. 116] вже на початковому етапі знайомства з артикуляційними прийомами під час роботи над вокально-хоровими творами увібрати в себе всі можливі для його рівня підготовки артикуляційні закономірності, які згодом дадуть свої «плоди» не тільки в галузі вокально-хорового виконавства, а й, що найдорожче для системи методичного виховання, в галузі науково-методичного пізнання. І тільки тоді, коли завершуються розмови про такі важливі поняття, як динаміка, ритміка, дикція, орфоепія, будуть вступати в силу унікальні, збагачені широким спектром виконавських засобів, безмежно забарвлені, животворчі процеси хорової артикуляції.

1. Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодии). Л.: Музгиз, 1961. 3–4 с., 196 с.
2. Браудо И. А. Об органной и клавирной музыке. Л.: Музыка, 1976. 148 с.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підручник для вищ. та середніх муз. навчальних закладів. К.: Муз. Україна, 2004. 290 с.
4. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. М.: Музыка, 1987. 96 с.
5. Кислицин Н. А. Произношение, артикуляция, штрих – метаморфозы понятий в науке и музыкальной практике//Вестник Челябинского Государственного университета. 2009, вып. №25.
6. Пігров К. К. Керування хором. К.: Держ. видавництво Образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 2004. 196 с.
7. Риман Г. Словник «Музыкальный лексикон» (визначення про «Артикуляцію»). Лейпциг: RML, 1900. 5 видання.
8. Романовский Н. В. Хоровой словарь. М.: Музыка, 2005. 230 с.
9. Сокол А. А. Теория музыкальной артикуляции. Одесса: ОКФА, 1966. 82 с.
10. Keller H. Die musikalische Artikulation insbesondere bei J. S. Bach. Stuttgart: Musikverlag, 1925. 170 p.
11. Matthaei K. Vom Orgelspiel Leipzig: Druck und Verlag von Breitkapp & Hartel, 1949. 282 p.
12. J.-S. Bach. Hohe messe in h-moll, Klavierauszug von G. Rosler//Музична Україна, 1974. 339 с.
13. Wiehmayer T. Musikalische Rhythmik und Metrik- Magdeburg: Heinrichshofenss Verlag, 1917. 248 p.

Заволгін Олександр. Деякі аспекти хорової артикуляції. В статті піднімаються питання, спрямовані на вивчення та практичне втілення важливих аспектів хорової артикуляції. Визначається надважлива роль практичного втілення артикуляційних прийомів під час репетиційного та концертного процесу, які виникають в межах вокально-хорового виконавства. Наведені артикуляційні аспекти та прийоми висвітлюються на прикладі зразків української, радянської та західно-європейської вокально-хорової музики.

Ключові слова: вокально-хорова музика, хорова артикуляція, артикуляційні аспекти та прийоми, «прийом вісімки», «прийом фанфари», ліга-легато, ліга-фраза, ліга-артикуляційне позначення, структурна ліга, розрізнявальна функція артикуляції.

Заволгин Александр. Некоторые аспекты хоровой артикуляции. В статье поднимаются вопросы, направленные на изучение и практическое воплощение важнейших аспектов хоровой артикуляции. Определяется важнейшая роль практического использования артикуляционных приемов во время, как репетиционного, так и концертного процесса, которые возникают вследствие использования разделительной функции артикуляции, основываясь на примерах вокально-хоровой музыки отечественных и зарубежных композиторов.

Ключевые слова: вокально-хоровая музыка, хоровая артикуляция,

артикуляційні аспекти і приєми, «приєм восьмушки», «приєм фанфары», лига-легато, лига-фраза, лига-артикуляційне означення, структурна лига, роздільна функція артикуляції.

Zavolhin Alexander. Some Aspects of Choral Articulation. The article raised the questions aimed at learning and practical implementation of important aspects of choral articulation. The extremely important role is determined from the point of view of practical implementation of articulation techniques during rehearsal and concert process occurring within the vocal and choral performance. These given articulation aspects and approaches are highlighted on the example of Ukrainian, Soviet and West European vocal and choral music. The author considers that it is important to apply the theoretical knowledge about choral articulation in practice.

Key words: vocal and choral music, choral articulation, articulation aspects and approaches, device of «eight», «device of fanfare» league-legato, league-phrase, league-articulator designations, structural league, distinguished feature of articulation.

Анатолій Павко, Людмила Курило

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО І НАУКА В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ

Актуальність теми. На перший погляд, такі фахово специфічні та інтелектуально своєрідні форми культури і суспільної свідомості як музичне мистецтво та наука значно віддалені між собою і не мають безпосередніх точок творчого дотику. Проте філософське осмислення цих культурологічних понять відкриває можливість пошуку шляхів взаємозв'язку цих важливих сфер культурного простору. Так, наприклад, в одному із новітніх енциклопедичних словників із культурології зазначено, що музичне мистецтво, яке виражає дійсність в художньо-звукових образах, передає ритм, темп, характер руху та розвитку в природі і в людському житті. Впливаючи на емоційну сферу людини, музика об'єднує її почуття і через емоції виражає філософські, естетичні морально-етичні і навіть політичні ідеї. Маючи велике пізнавальне значення вона збагачує духовний світ людини, формує внутрішню культуру особистості [6, с. 275–276]. Слід також наголосити на тому, що музику варто досліджувати як у контексті закономірностей розвитку самого музичного мистецтва, так і у контексті культури як системи. Генеруючи оригінальні, романтичні ідеї, продукуючи імпровізаційні підходи, музичне мистецтво постачає людству