

ІІІ. ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ТА СУЧАСНИЙ СОЦІАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ

Марія Марченко

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ МАНЕРИ У ВИКОНАННІ ПАРТЕСНИХ ТВОРІВ: НОВІ КОНЦЕПЦІЇ ТА ГІПОТЕЗИ

Актуальність теми. Вокальна манера – один з найменш об'єктивних аспектів історично-інформованого виконавства. Глибоке вивчення всіх теоретичних матеріалів може допомогти нам зрозуміти і уявити звучання давнього ансамблю, однак все-таки, дане питання є найбільш інтуїтивним, в його руслі можуть існувати лише гіпотези. Однак й виконання старовинної композиції в сучасній вокальній традиції, з сучасним формуванням голосних та приголосних звуків, тембровим забарвленням знівелює всі старання хормейстера у правильній інтерпретації проаналізованих та стилістично коректно застосованих засобів виразності.

В ракурсі теми «партесне мистецтво» підняте питання є особливо важливим, адже історично-орієнтований підхід до української барокової музики знаходиться лише на етапі формування. Питання співацької манери в ракурсі даної теми дещо ускладнюється його «еклектичною основою»: партесна творчість синтезує набутки православного культового співу, української народної творчості з вокальними набутками західноєвропейського бароко і Ренесансу. Вокальна стилістика тут відмінна від західноєвропейської, специфічна, оригінальна, і, на даному етапі, не є зрозумілим яка стилістична традиція в аспекті вокальної манери дотично до партесних творів може бути домінуючою. Тому, встановлення умовного еталону, орієнтиру для слідування у відтворенні вокальної манери потребує сучасна виконавська практика, адже тембр та манера вокалізації є «фундаментом» для створення «архітектури вокального твору».

Мета даної статті – дослідити, найбільш важливі, на нашу думку, аспекти старовинної вокальної манери, що є необхідними для досягнення автентичності у фокусі партесного мистецтва: специфіка тембрового забарвлення, особливості формування голосних та приголосних звуків (тобто артикуляція та дикція), техніка дихання та техніка звуковидобування. В даній статті ми воліємо створити умовний орієнтир саме для виконавців вокалістів та хормейстерів, що прицільно займаються українською бароковою музикою.

Через досить «розмиту» інформацію щодо виконавського аспекту, партесні твори користуються помірною популярністю у виконавській практиці. Однак, декілька українських колективів прицільно займались партесами на

визначених етапах своєї творчості: хор «Київ» під орудою М. Гобдича, львівський камерний ансамбль «Accappella Leopoldis» (до недавнього часу, керівник Р. Стельмашук, зараз – Л. Капустіна), чоловічий секстет «Конкорд».

Кожен з вищенаведених колективів відтворює свій підхід до художнього тексту партесних творів, але жоден з них не може претендувати на створення автентичної тембрової складової, оскільки в складі наведених ансамблів не задіяні дитячі голоси. В «Конкорді» присутній чоловічий фальцетний спів, в інших двох колективах партії дисканту та альта виконують жінки. Ми не можемо стверджувати, що камерний хор «Київ» диференціює темброву інтерпретацію української старовинної музики та сучасної. Львівський ансамбль «Accappella Leopoldis» в підході до даного питання вирізняється більшою послідовністю – слухаючи, їх виконання відчутно, що учасниці ансамблю воліють відтворити дитячий тембр, співати м'яко, але дзвінко, з мінімальним вібрато. Ансамбль «Конкорд» в своєму записі шестиголосних партесних мотетів наслідує вокальну манеру притаманну виконавцям європейського Ренесансу.

Отже, як ми бачимо, створення умовного «виконавського еталону» вокальної манери, що притаманна саме українській бароковій вокальній музиці є актуальним і важливим завданням. Які матеріали стали джерелом інформації для нашого дослідження:

1. Це старовинні трактати та коментарі західно-європейських вчених та теоретиків мистецтва XVII–XVIII століть;
2. «Мусікійська граматика» М. Дилецького;
3. Маргіналії та коментарі на самих поголосниках та інших рукописних джерелах;
4. Форма фіксації музичного та сам музичний матеріал (партесні твори);
5. Логіка та інтуїція диригента;
6. Об'єктивні особливості людської фізіології: можливості дихальної системи та голосового апарату.

Перший аспект, що формує поняття «вокальна манера» – тембр. «Имя мое есть тенор, содержу бо в себе путь. Выпоешь ли мя, будет в тебе истинный путь. А выпевай мя сладким преблагим гласом. А не кривляйся дурно кулезмяцким басом. Подобаает бо пети, мало же кричати. И во всяком пении нотам меру знати» – Дана цитата була знайдена на рукописах перших зразків партесних гармонізацій Т. Владишевською [2, с. 8]. З запропонованої Т. Владишевською цитати ми можемо зробити два важливі висновки: з початком «епохи партесів» в музичному мистецтві тогочасної України почало змінюватись відношення до інтерпретації музики, а також саме розуміння вокалу, тембру як головного засобу виразності у вокальній

музиці. Автор говорить про важливість тембрового окрасу, акцентує увагу на тому, що голос має звучати м'яко, тембр бути «солодким», відтворювати стан умиротворення, благості. Стає очевидним, що не дивлячись, на слов'янську вокальну природу і любов до повнозвучного співу, що і зараз є відмінною рисою вітчизняного виконавства, розуміння вокальної естетики спиралось не на міцність, силу голосу, а на красу та м'якість тембру.

Як відомо, у XVII–XVIII століттях матеріал писався саме для дитячого голосу, для виконання хлопчиками домуцаційного віку. Тому при виконанні партій дисканта та альта слід враховувати, що дитячому темброві притаманна безвібратність, рівність, чистота, простота подачі звуку. Для дитячого голосу характерна з одного боку – м'якість, з іншого – дзвінкість. Орієнтація саме на такий звук є важливою у досягненні автентичності для виконавців партій альта та дисканта.

Для нас цікавим джерелом інформації з даної теми стали коментарі М. Дилецького «Что возможно въ дишкантах алтахъ и тенорахъ, за не же есть гласы мягкій». З цих слів для нас стає зрозумілим, що три партії: тенор, альт і дискант представляли єдину «темброву палітру», мали створювати єдиний темброво-акустичний пласт, що протиставлявся басовому. На нашу думку, вокальну сторону тенорового співу ми можемо ототожнити з рівним, м'яким, але дуже пластичним співом відповідного часу Західної Європи. «Подобает бо пети, мало же кричати. И во всяком пении нотам меру знати» [10]. З даного фрагменту вже наведеної нами цитати зрозуміло, що виконавці партесів були послідовниками на певній вокальній школі, тобто використовували можливості голосового апарату не довільно, а спираючись на певну вокальну систему. Чому? Найбільш розповсюдженою помилкою співаків, що не займаються вокалом професійно, є «добирання» динаміки голосу за рахунок більш щільного зімкнення голосових складок та «затиску» м'язів гортані. Така манера співу і зараз притаманна церковним хорам, де співають, наприклад, семінаристи або студенти духовних училищ. Автор даної цитати, що відноситься до ранньої доби партесів застерігає від такої манери. Говорить про те, що потрібно «вміти співати», диференціює емоційний спів і крик.

Для партесного ансамблю притаманний досить невеликий склад виконавців, отже під час виконання партесних творів на 8-12 голосів кожен виконавець є солістом. За рахунок чого ж досягалась потрібна для вираження контрастності партесної музики динаміка голосу та технічна майстерність. На нашу думку, вже в той час співаки партесів володіли базовою технікою діафрагмального дихання.

В даному ракурсі також постає питання особливостей дихання, як контрольованого елемента взаємодії між співаками, організації синхронності у виконавстві та безперервності звучання музичної тканини. Тут слід зазначити, що поняття ланцюгового дихання не можна застосувати до музики даної епохи. Особливістю організації музичного синтаксису є те, що кожна фраза вкладається в один дихальний цикл - музична фраза повністю ототожнюється з словесною. Ідея церковної музики – передати, перш за все, словесний текст, а ідея барокової музики в кожному слові втілити афект притаманний його сенсу. Таке завдання досить складно виконати в контексті континуального розспіву, об'єднуючи матеріал кількома дихальними циклами. Таким чином, технічність матеріалу, довжина фраз та їх часте подовження за рахунок кадансу, робить неможливим виконання матеріалу без професійно застосованої техніки вокального дихання. Працюючи з матеріалом партесних творів очевидно, що також тут не може не бути задіяна техніка швидкого, фіксованого дихання, використання бездиханних цезур для підкреслення центральних синтаксичних компонентів.

Наведені вище тези акцентують увагу на формуванні професійного підходу до музичного мистецтва вже на етапі ранніх партесів.

Якщо ми говоримо про вокальне мистецтво, як синкретичне явище, в якому характер слова є головним каталізатором використання музичних засобів виразності, ми не можемо ігнорувати і його фонічну складову, що виражена, перш за все, у вимові. Безсумнівно, характерні риси нації завжди знаходять відображення у фонічній складовій мовної культури. На нашу думку, причиною даного явища є психосоматичний аспект більшості фізіологічних явищ. Особливості ментальності та характеру людини на рівні фізіології впливають на рівень розслабленості або навпаки скутості голосового апарату, на техніку роботи артикуляційних органів, самих голосових складок і т.д. Техніка вимови, притаманна кожній мовній групі, народжує специфіку голосового тембрального забарвлення. Розуміння характеру вимови в українській бароковій музиці, дає виконавцю можливість не тільки розкрити фонічну сторону слова але й правильно трактувати і втілювати афект, емоцію, в ньому закладену, та відтворити специфічні риси тембрового окрасу.

Правильна вимова – один з основних чинників досягнення автентичності в звучанні старовинного твору. Визначена специфічна манера артикуляції і дикції, що, в свою чергу, формує фонічну складову твору: змінює техніку подачі звуку в резонатори, його оформлення органами артикуляційного апарату. Справа в тому, що в бароковому мистецтві сам зміст конкретного слова втілюється через вимову, а вимова – завдяки особливій роботі м'язів артикуляційного апарату, – реалізує емоційний посил, закладе-

ний в слові. Таким чином, вимова, як процес артикуляції, є головним каталізатором звукового, вокального втілення твору.

Імплементация істинної автентичної вимови в партесних творах українського походження є дійсно можливою для нас, українців, оскільки наша нація є джерелом зародження і збереження даного мистецтва, колискою ментальних і фізіологічних особливостей, в умовах яких дане мистецтво було створено і побутувало. Тому специфіка автентичної артикуляційної манери багато в чому є для нас природною, оскільки нам передана генетично.

Логічно, що в XVII–XVIII століттях не існувало поняття «академічності» як головного орієнтиру словесної основи, йотованої манери формування голосних та приголосних звуків як засобу досягнення академічності. Однак уніфікованість – важливий компонент досягнення якості та злагоженості та чистоти звучання хору чи ансамблю, оскільки відсутність єдиної манери створює тембральну неоднорідність, що може призвести до різного розуміння інтонаційної зони, відсутності інтонаційної координації між співаками – наслідок, руйнування строю, фальшиве звучання колективу. Виходячи з такої логіки, ми розуміємо, що все-таки єдина артикуляційна манера існувала, але суттєво відрізнялась від сучасної. Дитячий спів в принципі сприймається менш академічно, в дитячому виконанні ми спостерігаємо більшу природність, відкритість, невимушеність у формуванні слова і звуку. Крім того, для старовинного вокального мистецтва Західної Європи традиційне відкрите, в дечому перебільшене, ясне, конкретне відтворення слова. У своїй дисертаційній роботі Н. Даньшина цитує відомого музикознавця, знаменитого італійсько-австрійського музичного теоретика XVI–XVII ст. Людовіко Цакконі, котрий в трактаті «Музична практика» («Pratica di musica», 1596) зазначає наступне: «Потрібно особливо стежити, щоб слова виголошувалися чисто, зрозуміло і ясно, і половина тексту не застрягала б у зубах співака» та «до всіх достоїнств, якими повинне володіти виконання співака, відноситься ясна вимова слів» [9, с. 87].

В партесних творах поєдналось західноєвропейське і суто українське мистецтво. Поліфонічні епізоди контрастують з кантовими, генезою мотивів, що поліфонічно розвиваються, часто виступає український мелос. Тобто поєднується мистецтво Європи, якому, відповідно до сучасних досліджень та коментарів в старовинних музичних трактатах, не була притаманна академічність, прикритість та народне мистецтво, що за своєю природою приносить розмовний, більш «лібералістичний» компонент в закріплену за даним мистецтвом техніку артикуляції та дикції. Крім того, якщо слово – це основа, а музика – його відтворення, логічним було б його чітке,

не змазане «йотованою манерою» вимовляння, з озвученням всіх голосних та приголосних з урахуванням їх акустичною специфікою.

Таким чином, партесним творам, на нашу думку, була притаманна досить відкрита, активна артикуляція, чітка дикція, з конкретним дещо гіпертрофованим вимовлянням приголосних, відповідно до словесного наголосу та емоційного забарвлення слова, місця його «дислокації» у фразі. Першочергове завдання колективу – відтворювати правильну вимову, що впливатиме на темброве забарвлення голосу, тембр має бути м'яким безвібратним, співоче дихання – потужним. Таким, що даватиме змогу виконавцю відтворювати динамічні відтінки та технічні елементи твору без м'язових затисків голосового апарату. Між басом та трьома верхніми голосами має створюватись штучний ансамбль.

Досягнення інтонаційного, дикційного, тембрового та часто динамічного ансамблю у виконанні партесів має бути реалізованим завдяки єдиній техніці формування голосних звуків, але вже втілюючи їх автентичну фонічну складову.

Ми б хотіли зазначити, що, не дивлячись на камерність складу партесного ансамблю, ми не можемо охарактеризувати барокову музику як камерну за характером. З огляду на афектацію, емоційне утрування кожного фрагменту, необхідні для правдивого виконання музики бароко, нам здається, що кожен співак повинен був володіти досить потужною динамічною палітрою, а отже, міцним голосом, що б дозволяв йому передавати експресію твору не натяками, а осяжно і зрозуміло.

1. Буцкая С. К проблеме народных первоисточков в партесном многоголосии//Методы музыкально-фольклористического исследования. Сб.науч.тр. М., 1989. С. 88–96.
2. Владишевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси. М.: Знак, 2006. 472 с.
3. Герасимова-Персидская Н. Деякі питання текстологічного аналізу//Питання методології радян. теорет. музикознавства: Збірник статей/[Упоряд. проф. Н. О. Горюхіна.]. К., 1982. №13. С. 37–54.
4. Герасимова-Персидская Н. Діалог з минулим//Музика, 1979. №6. С. 8.
5. Герасимова-Персидська Н. Італійські впливи у українській музиці XVII ст.//Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів): зб. наукових праць. К., 1991. С. 17–25.
6. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983. 288 с.
7. Герасимова-Персидская Н. Роль слова в знаменном распеве и партесном многоголосии//Musica Antiqua Europae Orientatis. Быдгощ, 1975. Т.4.
8. Григорьева Г. Некоторые аспекты анализа музыкального произведения в системе современных стилевых критериев//Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: Сборник статей/[сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев.]. К.: Музична Україна, 1988. С. 61–70.

9. Даньшина Н. В. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики: дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства: спец: 17.00.03. «Теорія та історія культури», 2013. 299 с.
10. Дилецкий Н. Идея Грамматики Мусикийской/[публикации, перевод, исследование и комментарии Протопопова]. М.: Музыка, 1979. 640 с.
11. Куземська Ганна. Якою мовою молилася давня Україна: Правила української транслітерації церковнослов'янських текстів. К.: КЖД «Софія», 2012. 112 с.
12. Кузьмінський І. Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: спеціальність; 17.00.03 «Музичне мистецтво». К., 2014. 171 с.
13. Кузьмінський І. Львівський рукопис «Грамматика Музикальна»: джерело пізнання теорії та практики партесної творчості М. Дилецького//Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2009. Вип. 88. Старовинна музика. Сучасний погляд. Ч.1 С. 200–209.
14. Нічик В. М., Литвинов В. Д., Єстратій Я. М. Гуманістичні і реформаційні ідеї в Україні (XVI–початок XVII ст.)/АН УРСР. Інститут філософії; Відп. ред. Горський В. С. К.: Наукова думка, 1990. 384 с.
15. Шуміліна О. Стильова динаміка української духовної музики XII–XIII ст. за матеріалами рукописних колекцій. Донецьк, 2012. 299 с.

Марченко Марія. Особливості вокальної манери у виконанні партесних творів: нові концепції та гіпотези. Стаття присвячена проблемі системного, осмисленого підходу до питання встановлення умовного еталону, орієнтиру інтерпретації вокальної манери партесних творів в контексті напряду «історично-орієнтоване виконавство». Розглядаються 4 важливих сегменти поставленого питання: специфіка тембрового забарвлення, особливості формування голосних та приголосних звуків (тобто артикуляція та дикція), техніка дихання та техніка звуковидобування. Стаття містить наукове обґрунтування даної проблеми, в ній розглядаються сучасні виконавські підходи щодо інтерпретації даного аспекту звукового тексту, а також даються «практичні поради» для виконавців, які мають у своєму репертуарі партесні твори.

Ключові слова: партесні твори, вокальна манера, умовний орієнтир, тембр, артикуляція, дикція, виконавська інтерпретація, українське бароко.

Марченко Мария. Особенности вокальной манеры при исполнении партесных произведений: новые концепции и гипотезы. Статья посвящена проблеме системного, осмысленного подхода к вопросу создания условного эталона, ориентира интерпретации вокальной манеры партесных произведений в контексте направления «исторически-ориентированное исполнение». Рассматриваются 4 важных сегмента данного вопроса: специфика тембровой окраски, особенности формирования гласных и согласных звуков (то есть артикуляция и дикция), техника дыхания и техника звукоизвлечения. Статья содержит научное обоснование

данной проблемы, в ней рассматриваются современные исполнительские подходы к интерпретации данного аспекта звукового текста, а также даются «практические советы» для исполнителей, в репертуаре которых содержатся партесные произведения.

Ключевые слова: партесные произведения, вокальная манера, условный ориентир, тембр, артикуляция, дикция, исполнительская интерпретация, украинское барокко.

Marchenko Maria. Features of vocal style in the performance of partes works: new concepts and hypotheses. The article is devoted to the problem of a systematic, sensible approach to the creation of a conditional standard, a reference point for the interpretation of the vocal style of the partes works in the context of the direction «historically oriented performance». Four important segments of this issue are considered: the specific character of the timbre color, the features of the formation of vowels and consonant sounds (i.e., articulation and diction), breathing techniques and sound extraction techniques. The article contains a scientific substantiation of this problem, it examines contemporary performing approaches to the interpretation of this aspect and also gives «practical advice» for the performers who are aiming at this direction.

Key words: Ukrainian baroque compositions, authentic implementation of the verbal text, language and pronunciation, performing and interpretation, Ukrainian Baroque.

Аліна Загладько

УЧНІ Ф. ЛІСТА В КОНЦЕРТНІЙ ПАНОРАМІ КИЄВА 70-Х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРІОДИКИ)

Музична культура України протягом багатоміжової еволюції зазнала численних впливів з боку музичних традицій різних країн, насамперед європейських. На території Києва таке взаємопроникнення різнонаціональних культур здійснювалося, насамперед, через концертні виступи заїжджих піаністів-іноземців. Кожен із представників різнонаціональних виконавських шкіл привносив до загального культурного процесу щось своє, одночасно накопичуючи досвід «чужих» культур. Зрозуміло, що такі асиміляційні процеси надавали українському виконавству якісно нових, унікальних ознак.

Українська фортепіанна культура протягом останньої третини ХІХ ст. відзначалася небувалою активізацією концертного життя. З появою в Києві відділення РМТ (1863 р.), постійної оперної трупи (1867 р.) та му-