

5. Гуцал В. Інструментовка для оркестру українських народних інструментів /В. Гуцал – Київ: Муз. Україна, 1988.
6. Гуцал В. Київський оркестр народних інструментів /В. Гуцал // Народна творчість та етнографія. – 1975. – № 1. – С. 88-89.
7. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: Збірник статей. – Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 1998.
8. Жолдак Б. О. Музичні війни, або Талан Віктора Гуцала: [художньо-документальна повість] / Б. О. Жолдак. – Київ: Криниця, 2004. – 416 с. (Серія «Бібліотека Шевченківського комітету»).
9. Іванов П. Г. Оркестр українських народних інструментів /П. Іванов. – Київ: Муз. Україна, 1981.
10. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Посібник [для вищ. та серед. учб. закладів.] /А. Іваницький – Київ, Муз. Україна, 1990.
11. Ільченко О. О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності: [монографія] /О. Ільченко – Київ: Київ. держ. ін-т культури, 1994.
12. Лысенко М. В. Пути формирования и развития инструментальных ансамблей и оркестров народных инструментов на Украине: Автореф. дисс. . . канд. искусствоведения /М. В. Лысенко – Ленинград, 1977.
13. Откидач В. Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури): Автореф. дис. . . канд. мистецтвознавства /В. Откидач – Харків, 1997. – 19 с.
14. Радянська Україна. – 1970. 14 квітня.
15. Черкаський Л. Музична палітра Національного оркестру /Леонід Черкаський // Народна творчість та етнографія. – 2006. – № 1. – С. 105-110.

Svitlana Khashchevatska

WAYS OF THE FORMATION OF ARTISTIC REPERTOIRE OF THE UKRAINIAN NATIONAL ORCHESTRA OF THE FOLK INSTRUMENTS

The article is dedicated to the problems of the formation and development of the artistic repertoire of the leading professional performing collective in the folk instrumental genre – the Ukrainian National Orchestra of the Folk Instruments.

Key words: artistic repertoire, folk-orchestral collective, Ukraine folk instruments.

Дмитро Жовнірович

АРТИКУЛЯЦІЯ ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ В ЕПОХУ БАРОКО (НА ПРИКЛАДАХ ФЛЕЙТОВОЇ МУЗИКИ XVII–XVIII СТОЛІТЬ)

У статті розглядаються знаки артикуляції та їхнє значення в музиці XVII – XVIII століть. Розкривається проблема виразових можливостей артикуляції, зосереджується увага на таких її функціях, як з'єднання чи роз'єднання нот, а також розглядається акцентуація засобами артикуляції без залучення спеціальних динамічних знаків.

Ключові слова: артикуляція, ліга, афект, акцентування, знаки артикуляції, барокова музика.

Одним з вагомих засобів виразовості в музиці є артикуляція. Цей термін був запозичений музикантами з мовознавства ще в епоху Ренесансу. Спочатку поняття артикуляції застосовувалось у вокальній музиці як засіб передачі афектів: «Головним засобом розвитку афективного [афектуозного] стилю було послідовне достосування риторики до музики» [7, 19].

Наприкінці епохи Ренесансу у вокальних жанрах сформувалась рівновага між текстом і музикою. Існували канони, за якими музичні фігури повинні були відповідати фігурам мовлення, а форма музичного твору асоціювалася з побудовою промови. З часом такі правила почали застосовуватись і в інструментальній музиці.

В кінці XVI століття Й. Бурмайстер в трьох трактатах про фігури описав мистецтво музичної риторики. Протягом цілої епохи бароко це мистецтво збагачувалось і розвивалось. В той час вважалося, що музика й мова схожі між собою. Й. Кванц писав: «Виконання музики можна порівняти з мистецтвом оратора... Справа в тому, що музика не що інше, як штучна (künstliche) мова, з допомогою якої виконавець доносить до слухача свої думки» [5, 13]. Поступово вчення про «мову» музики втрачається вже в поколінні синів Баха, на що вказує Ф. Блюме [7].

А. Швейцер в монографії «Йоган-Себастьян Бах» [10] розглядає проблеми естетики, стилю і жанрової еволюції творчості композитора. Тут аналізуються символіка та естетика творчості Й. -С. Баха, але також і особливості виконання камерних та оркестрових творів, а саме – артикуляція, орнаментика, динамічні відтінки, фразування, акцентування, темпи.

Артикуляція – один з найпоширеніших засобів виразовості в музичному мистецтві, однак його застосування в музиці бароко мало вивчалось в дослідженнях радянської і пострадянської доби.

Одним з радянських музикознавців, який писав про артикуляцію, є М. Друскін. В розділі «Теорія і практика» його праці «Клавірна музика» [4] описано способи застосування артикуляційних знаків, а також досліджується значення знаків артикуляції в італійській та французькій музиці.

1989 року виходить збірка «Теорія і історія музичного виконавства» (Збірка наукових праць) [9], в якій поміщена стаття В. Апатського «Артикуляція на фаготі». У цій праці розглядаються особливості та виразові можливості артикулювання на фаготі, зокрема в музиці бароко. Розглянуто артикуляційні закономірності мотиву в музиці, різноманітність штрихів та характерні для них відтінки, техніку виконання.

Актуальність цієї статті полягає в тому, що знаки артикуляції і сьогодні залишилися майже тими самими, що і в XVII–XVIII століттях, але у виконавській практиці досить суттєво змінилося їхнє значення і застосування.

Мета статті – показати способи використання знаків артикуляції, розкрити їхнє значення на прикладах флейтової музики XVII–XVIII століть.

Розглянемо та порівняємо знаки артикуляції, їхнє значення та способи застосування в наш час та в епоху бароко. У праці М. Платонова читаємо: «Більшість виконавців на духових інструментах в основному застосовують два різновиди штрихів: Legato та staccato» [8, 7]. Б. Діков у своїй праці пише: «В наш час при грі на духових інструментах застосовуються наступні загальноприйняті різновиди штрихів: Legato, detache, staccato, martele, non legato, portamento, а також два специфічні штрихові прийоми гри – подвійне staccato та frulato» [3; 48]. В. Апатський вважає, що засоби артикуляції можна розділити на групи за ступенями з'єднаності або роздільності: «1 – з'єднані звуки, 2 – роз'єднані звуки, 3 – роз'єднані короткі звуки. Кожна з цих артикуляційних груп охоплює велику кількість проміжних відтінків» [9, 201].

Таким чином, в наш час роль артикуляції полягає в тому, щоб з'єднувати або роз'єднувати звуки. В епоху ж бароко артикуляція (окрім того, що з'єднувала та роз'єднувала звуки) була засобом, завдяки якому виконавець міг викликати в слухача той чи інший афект. Такими є вказівки Й. Кванца щодо штрихів, за допомогою яких можна передати певні почуття в музиці.

Наприклад, радість передається короткими нотами. При цьому Й. Кванц зазначає, що тривалості нот можуть бути «шістнадцятими, восьмими, або в тактах alla breve – четвертними» [5; 19]. Це свідчить про те, що автор під «короткими нотами» мав на увазі саме штрих, яким виконувались ноти, а не тривалість. К. Ф. Е. Бах зауважує, що «відривисті ноти «staccato»... необхідно виконувати роз'єднано... Витримувати ці звуки завжди необхідно дещо менше від половини їхньої тривалості. Зустрічаються вони в більшості випадків при стрибках і швидких темпах» [12, 89].

Для створення величного образу Й. Кванц радить застосовувати як довгі, так і пунктирні ноти. Завзяття можна передати за допомогою ритмічного звороту, в якому після другої або третьої ноти стоїть крапка, як наслідок – перші ноти виконуються скорочено. При цьому автор застерігає від «надмірної поспішності, щоб музика не стала подібною на банальну (gemein) танцювальну п'єсу» [5, 19].

Ніжність можна передати «протяжними звуками» [5, 19], що виконуються штрихами Non legato та Portamento, а також «синкопованими звуками» [5, 19]. Під синкопованими звуками автор

має на увазі те, що їх необхідно виділяти або акцентувати.

Стосовно танцювальної музики автор вважає, що її «необхідно виконувати важким, але коротким і чітким, швидше уривчастим, ніж протяжним штрихом... Довгі ноти пунктирного ритму виконуються важко, а наступні після них – дуже коротко і гостро» [5, 39].

Виконання пунктирного ритму в старовинній музиці має свою специфіку, пов'язану з тим, що досить часто він не позначався в нотах. Особливо це стосується французької барокової музики, в якій існувала традиція виконання пунктирного ритму там, де були зазначені рівні за тривалістю ноти. Ф. Куперен у трактаті «Мистецтво гри на клавесині» вказує: «Ми записуємо ноти інакше ніж виконуємо; ... наприклад, ми граємо вісімки, які ідуть поступово, так, ніби біля них були б крапки, але позначаємо їх рівними тривалостями» [6, 29]. Такий спосіб виконання в бароковій музиці називається «інегаль».

Я. Мільштейн в коментарях до «Мистецтва гри на клавесині» Ф. Куперена зазначає, що в епоху бароко ритм, у якому записувались ноти, досить часто не відповідав тому, в якому вони виконувались. Згідно з традицією, яка склалась на той час, будь-яка пара рівних за тривалістю нот, якщо тільки вони не були коротшими, ніж тривалість одиниці часу (наприклад, чвертки в розмірі 3/2, вісімки в розмірі 3/4, шістнадцяті в розмірі 3/8 і т. д.), могли виконуватись нерівно: перша нота затягувалась за рахунок другої, тобто виконувалась як нота з однією, двома, або навіть трьома крапками.

Таким чином утворились дві манери ритмічної артикуляції. Перша з них – «французька». Для неї характерним було збільшення тривалості першої ноти за рахунок наступної, яке мало назву «крикет» або «pointer». В іншій – «ломбардській» манері – навпаки, перша нота скорочувалась, тому опорною ставала наступна.

Ф. Куперен у своїй праці «Мистецтво гри на клавесині» пише про особливості виконання своїх прелюдій: «Прелюдії – твори вільні, і в них можна дати волю уяві... Необхідно, щоб ті, хто буде використовувати ці прелюдії, виконували їх вільно, не надто дотримуючись ритму, в якому вони записані, крім тих випадків, де стоїть моє позначення *mesure* (строго метрично)» [6, 45].

З'єднуючим і продовжуючим звук знаком є ліга. Артикуляційні ліги переважно не виписувались авторами з кількох причин: а) артикуляційний «малюнок» був настільки однозначним, що не потребував уточнень; б) мелодичний «рельєф» допускав різночитання, і композитор залишав за виконавцем можливість вибору. Барокові композитори застосовували знак ліги лише в нетипових випадках, коли лігування цілком розходилося з загальноприйнятими канонами.

Ліга означає, що перша нота під нею є акцентована, найдовша, а наступні ноти повинні створювати ефект затухання. Лігування подібне до синкопи або дисонансу і порушує ієрархію акцентів у такті.

Розгляньмо можливості використання ліги.

Є п'ять способів лігування чотирьох нот.



Перший спосіб лігування найменш характерний для старовинної музики. Найчастіше у виконанні зустрічається лігування по дві ноти, особливо у тих випадках, коли друга і третя ноти повторюють один і той самий звук. Наприклад, соната g – moll Й. -С. Баха перша частина *Allegro moderato*.



Перша залігована нота повинна акцентуватись навіть у тому випадку, коли знаходиться на слабкій долі. Визначний дослідник і практик реставрації давнього виконавства Н. Арнокур зазначає: «Найважливішим призначенням ліги в бароковій музиці є акцент на першій ноті. Вона, так як синкопа, або дисонанс, змінює ієрархію акцентів в такті. » [1, 38]. Друга має звучати легше, ніби за-

тихаючи, хоча А. Швейцер пише що «...цей закон акцентування діє тільки в тих випадках коли перша з двох залігованих нот розташована на більш сильній долі такту. В іншому випадку акцент переноситься на другу ноту...» [10, 265]. Розгляньмо це питання: якщо акцент перенести з першої залігової ноти на другу, в музиці нічого не зміниться. Коли так буде повторюватись довший час музика стане нецікавою – як, наприклад в Сонаті а – moll Й. -С. Баха. Наводимо її першу частину Аллеманду.



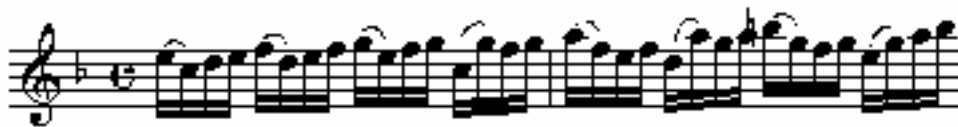
Коли ж акцент залишити на першій залігованій ноті, звучання буде зовсім іншим, незвичним.



Такий спосіб лігування, в якому перша нота протиставляється трьом наступним залігованим нотам або навпаки, зустрічається в бароковій музиці досить часто. Наприклад, соната для флейти G – Dur А. Вівальді.



За допомогою такого способу лігування можна виразніше показати мелодичні голоси у прихованій поліфонії. В сонаті №5 Г. Ф. Генделя (в редакції М. Платонова) у другій частині артикуляція вирішена таким чином, що з чотирьох шістнадцяток лігуються тільки перші дві, а дві наступні виконуються роз'єднано.



Такий спосіб не показує мелодичний голос – просто звучать рівні тривалості нот. Та коли розташувати ліги так, щоб перша нота протиставлялась наступним трьом залігованим,



можна побачити мелодію, яку утворюють незаліговані ноти.



Для того, щоб підкреслити мелодію, необхідно незаліговані ноти виконувати на forte штрихом Tenuto, навіть дещо перетримувати тривалість звучання. В такому випадку заліговані ноти відіграють роль підголосків, виконуються легко, на piano.

Артикуляція також дає можливість створити враження акценту без спеціального динамічного підкреслення ноти. Такий ефект досягається якщо ноту виконати штрихом Staccato, між нею та наступною утвориться цезура. Це стає можливим за рахунок того, що штрих Staccato вкоротить тривалість звучання першої ноти. Наступна після цезури ноти вже сприймається як акцентована.

В бароковій музиці акцентування має характерні ознаки: «Згідно з працями теоретиків музи-

ки XVII–XVIII століть, у звичайному такті 4/4 існують звуки гарні та погані, «шляхетні» (*nobiles*) та (прості) «viles», шляхетні «раз», погані «два», менш шляхетні «три» і прості «чотири». Значення «шляхетні» звичайно стосується акцентування. » [1, 32]. Акцентування характерних нот надає ясності старовинній музиці.

Існує ще декілька правил, що стосуються барокового акцентування:

1. Завжди акцентується дисонас, навіть коли він знаходиться на слабкій долі. Розв'язання ж дисонансу не акцентується ніколи.

2. Акцентуються звуки, що наприкінці мелодичної лінії рухаються в певному напрямку, незалежно від того, чи цей рух безперервний чи ні.

3. Якщо після короткої ноти наступною є довга, вона завжди акцентується, навіть на слабкій, неакцентованій долі. Таким способом підкреслюються також і танцювальні ритми.

4. Акцентуються найвищі звуки мелодії, а також синкопа.

Про необхідність акцентувати дисонанси писав К. Ф. Е. Бах у своєму трактаті: «Всі дисонанси виконуються сильніше, ніж консонанси, оскільки вони підкреслюють та підсилюють емоції, а консонанси їх заспокоюють» [12, 92].

Й. Кванц вказував, що дисонанси є засобом, який передає зміну різних емоцій. Дисонанси необхідно виконувати сильніше, ніж консонанси. Останні занурюють нашу свідомість у стан спокою, а дисонанси викликають напругу. «Відчуття постійного задоволення, якого б роду воно не було, послаблює гостроту нашого сприйняття.... Тому безперервні консонанси викличуть незадоволення, якщо їх час від часу не чергувати з дисонансами. Чим сильніше буде виділений дисонанс, тим сильніше він впливає на слух і тим більше буде задоволення від розв'язання в консонанс... Без цієї зміни контрастів музика втратила б свою основну силу: миттєво збуджувати різноманітні пристрасті і так само миттєво їх заспокоювати» [5, 29]. Автор наводить приклад виділення дисонансів.



Акцентування синкопи можна розглянути на прикладі сонати ля мінор М. Бляве.



У першому такті акцентується синкопа, яка також підкреслюється попередньою нотою, що виконується штрихом стакато. В третьому такті звук соль дієз акцентується, оскільки він іде після коротких нот, які у свою чергу штрихом стакато підкреслюють акцент.

В сонаті А. Вівальді соль мінор третя частина *largo* є прикладом акцентування найвищого звука, який також є найдовшим порівняно з попередньою нотою і знаходиться на слабкій долі.



ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Знаки артикуляції тісно пов'язані з таким виражальним засобом, як ритм. Наприклад, в першій частині Andante сонати №4 Й.-С. Баха (в редакції М. Платонова) шістандцяті ноти без змін лігуються по чотири.

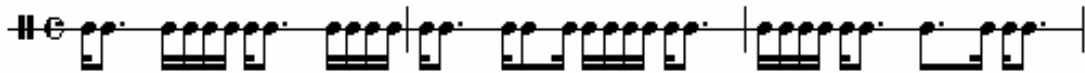


Така артикуляція створює одноманітність та монотонність, а «...монотонність – для бароко зовсім не притаманна, як і виконання з механічною рівномірністю, яке так часто можна почути» [1, 33].

Згідно з загальноприйнятими правилами в радянських і пострадянських редакціях, звуки однакової тривалості повинні бути виконані настільки рівно, наскільки це є можливим. Однак практика барокового виконавства має свої традиції. Наприклад, якщо спробувати артикулювати це уривок згідно барокових канонів,



зміниться ритмічний малюнок: замість монотонних, рівномірних шістандцятків вийде захоплююча ритмічна «гра».



Зв'язок артикуляції та ритму також дозволяє визначити і темп. Це стає можливим тому, що виконання кожного штриха потребує певного темпу, який своїм характером вже визначає притаманний для нього темп.

Таким чином, розглянувши на окремих прикладах знаки артикуляції та їхнє значення в музиці XVII–XVIII століть, можна зробити висновок, що знання правил артикулювання дозволяє збагатити та розкрити зміст твору, виконувати його в стилі тієї епохи в яку він був написаний. Артикуляція дозволяє сучасному виконавцеві стати співавтором твору, відтворити традиції давнього музикування. Застосовуючи знаки артикуляції на власний розсуд, знаючий музикант надає твору нового звучання і подає власне бачення та розуміння його.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арнонкур Н. Музыка як мова звуків. – К.: Муз. Україна, 1973.
2. Браудо И. Артикуляция. – Л.: Музыка, 1961.
3. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1962.
4. Друскин М. Клавирная музыка. – Л.: Музыка, 1960.
5. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте: Пер. Э. Симоновой // Старинная музыка. – 1999. – №3, – 10.
6. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине: Пер. с франц. /Вступ. ред., комент. Я. И. Мильштейна. – М.: Музыка, 1973.
7. Навчальний посібник. Епохи історії музики в окремих викладах. – Одеса: Будівельник, 2004.
8. Платонов Н. Школа игры на флейте. – М.: Музыка, 1988.
9. Теория и история музыкального исполнительства // Сборник научных трудов. – К.: Муз. Україна, 1989. – 209с.
10. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 2004.
11. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Leipzig, Ed. C. P. Kahnt Nachfolger, 1906.
12. Bach C. N. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin, 1753.

Dmytro Zhovnirovych

**ARTICULATION AS A MEAN OF MUSICAL EXPRESSION AT THE BAROQUE EPOCH
(ON EXAMPLES OF A FLUTE MUSIC OF THE 17 TH AND 18 TH CENTURIES)**

In the article the articulation signs and their meaning are considered in a context of music of the 17 th and 18 th centuries. A problem of expressive possibilities of articulation was researched concentration attention on such its functions as uniting or interrupting of notes, as well as accentuation without special dynamic sigs.

Key words: articulation, tie, affect, accentuation, articulation signs, Baroque music.

Ольга Бенч

ЗВИЧАЄВА ТРАДИЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ХОРОВОМУ СПІВІ

У статті зроблено спробу осмислити питання генези й традиції хорового співу українців, що започатковані в найдавнішому пласті календарної та родинної обрядовості.

Ключові слова: український хоровий спів, звичай, традиція, обряд, календарна обрядовість, мистецтво співу.

Останнім часом в українському музикознавстві все більшої уваги набувають ті питання, що пов'язані з дослідженням витоків національних звичаїв та традицій. Серед них немаловажне місце займає й стародавній український народний традиційний хоровий спів. Ця проблема привертала й сьогодні привертає увагу українських вчених-етномузикознавців К. Квітку, Ф. Колессу, В. Гошовського, С. Грицу, А. Іваницького, О. Смоляка та ін. На музикознавчому рівні це питання поки що належить до найменш досліджених.

Мета статті – осмислити питання генези традиційного хорового співу українців, враховуючи найдавніші фактори, що криються в календарній та родинній обрядовій культурі.

У культурі будь-якого етносу звичаєвість виявляє себе передусім через традицію, яка в кінцевому результаті виявляється основним критерієм достовірності, а навіть глибше – істинності на шляху пізнання своєрідності духовних основ кожного народу. Адже саме традиція поєднує в єдине ціле нерозривним ланцюгом духовні основи життя минулих і нинішніх поколінь народу – позбавлене хронологічного обмеження життя етнічного духу, що забезпечує стійкість майбутніх поколінь. Бо життя людське безперервне за своєю духовною суттю, і смисл життя кожного покоління полягає в самореалізації себе в душі традиції. З розвитком людського світу всі попередні набутки в усіх сферах життя не зникали безслідно, а ставали основою, джерелом духовного самоздійснення індивіда, народу, людства. Минуле, нинішнє і майбутнє взаємозворотні: минуле виявляється в нинішньому, як і нинішнє виявляється в майбутньому. В цьому суть духовної традиції. Тому історія кожного народу – це передусім життєпис духу людського.

«Особливо велику роль відіграють традиції в збереженні нації. Націю звичайно визнають як цілість поколінь минулих, сучасних і майбутніх. Таку цілість підтримують передовсім традиції. Завдяки їм зберігається й розвивається національна мова..., здобутки мистецької творчості, світогляд, народні ідеали – все те, що створює обличчя народу, що відрізняє його від інших народів» [1, 101], – так розглядав звичаєву традицію видатний український педагог початку минулого століття Григорій Ващенко і вбачав у ній духовну силу відродження народу. Істинність цього стверджує знаний етнолог Олекса Воропай: «Звичаї народу – це ті прикмети, по яких розпізнається народ не тільки в сучасному, а і в його істинному минулому. Народні звичаї охоплюють усі ділянки громадського, родинного і суспільного життя. Звичаї – це ті неписані закони, якими керуються в найменших щоденних і найбільших всенародних справах...» [2, 5].

Звичаєва традиція засвідчує високі духовні осягнення українців, забезпечує духовний зв'язок