

**Артикуляционный аспект хоровой  
в исполнительской инт**



*Смитко Алексей Иванович, аспирант кафедры теории музыки учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»*

**Аннотация.** В статье освещается понятие артикуляционной партитуры как контекстное видение исполняемого музыкального материала и исполнительских задач в заданном ракурсе, а также предлагается рабочая типология разновидностей артикуляционной партитуры.

**В** хоровой партитуре (шире – в нотном тексте сочинений, включающих пропеваемое, т. е. омузыкаленное слово) интонационные качества вокализируемого музыкального текста «вычитываются» музыкантом-исполнителем на трех уровнях: 1) на уровне собственно словесно-поэтического текста; 2) на уровне нотографической записи музыкально-звукового материала; 3) на уровне исполнительских средств выразительности, которые указаны композитором (характер, громкость, темп, штрихи, фразировка и др.). В любом случае – есть ли такие указания, либо они полностью отсутствуют – дирижер, аналитически работающий с партитурой, стремится представить не только замысел композитора во всей полноте, как звучащую хоровую ткань в ее целостности и процессуальности, но и тот контекст исполнительских задач в работе с хором, которые предстоит решать и решить с целью убедительного художественного воплощения композиторского замысла, который дискретно отражен в пометках артикуляции и других нюансах исполнения.

Сузим рамки данного суждения: в ряду исполнительских указаний композитор фиксирует свое слышание интонационного процесса; для дирижера эта сторона хоровой партитуры, даже постигнутая с возможной степенью приближения к авторскому замыслу, неизбежно «прирастает» целым пластом слуховых представлений, ассоциаций и аналогий, проекций из сферы накопленного профессионально-творческого опыта, подсказывающих, как возможно этот музыкальный текст исполнить в некоем идеальном варианте и как прийти к нему через этапность исполнительско-репетиционной работы с конкретным хоровым коллективом.

Иначе говоря, в работе над исполнительской интерпретацией хорового сочинения сознание дирижера неизбежно формирует особый ракурс «слышания» и понимания музыкального текста. Условно назовем его **артикуляционной партитурой** произведения. В ней фиксируются – как некий единый контекст – *разнообразие* качеств и нюансов озвучивания хорового текста и обусловленный этим комплекс *исполнительских трудностей, целей, задач* и др. Такой ракурс видения хоровой

партитуры по своей логике может отличаться от логики исходного текста, поскольку зоны особого исполнительского внимания (ввиду определенных исполнительских трудностей) способны возникать не там, где располагаются кульминации, границы разделов и т. д. «Рельеф» артикуляционной партитуры выстраивается по своим законам, отражая конкретику исполнительских задач в «распевании» омузыкаленного словесно-поэтического текста. Артикуляционная партитура включает два логических поля, одно из которых объединяет контекст и рельеф музыкальной ткани в конкретике качеств ее звучания, а другое – совокупность соответствующих исполнительских задач хоровой артикуляции.

Опираясь на хороведческие труды различных исследователей (П. Чесноков, В. Краснощеков, К. Виноградов, В. Соколов, Г. Дмитриевский и др.), отметим, что само явление хоровой артикуляции представляет собой более сложный (по сравнению с аналогичным явлением в инструментальном исполнении) комплекс средств выразительности<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Например, в исследовании И. Батюк артикуляция в хоре рассматривается как «сложное многоплановое понятие произношения, состоящего из трех главных элементов: определенного штриха, различных способов произношения литературного текста, музыкального синтаксиса» [1, с. 13]. В классификации штрихов автор фиксирует штриховую палитру в хоровом пении: 1) штрихи, исполняемые без перерыва подачи дыхания; 2) штрихи, исполняемые с перерывом подачи дыхания; 3) колористические штрихи; 4) комбинированные штрихи [1, с. 17]. В меньшей степени в данной концепции учтена природа распетого слова, которое является органичным синтезом вербального (литературного) текста и музыкального ряда, в отдельности обладающих определенными качествами произнесения (громкость, скорость, степень слитности и т. д.). Последние, в свою очередь, находятся в различных режимах взаимодействия (интерференции) в зависимости от жанрово-стилистического, драматургического, образно-содержательного контекста.

Это обусловлено тремя факторами: *наличием литературно-поэтического компонента – слова* (как минимум – слога, гласного или сонорного согласного звуков); *множественностью исполнителей-участников интонационного процесса*, когда определенный звукотон, слово, фраза интонируются, например, в условиях хорового tutti, ансамбля, солирующей партии или даже вокального соло; *усложненностью звена «исполнитель» в цепочке «композитор – исполнитель – слушатель»*. Среднее звено цепочки включает и исполнителя-дирижера (координация интонирования на основе целостной интерпретации путем артикулирующего дирижерского жеста), и исполнителя-артиста(-ов) хора (реализация дирижерской концепции в процессе интонирования-артикулирования текста). Для дальнейших рассуждений уточним понятие хоровой артикуляции: это *система приемов и способов озвучивания хоровой партитуры, обеспечивающих ее живое художественно-выразительное исполнение в соответствии с замыслом (указаниями) композитора и традициями хоровой исполнительской культуры*.

Очевидно, что изучать феномен хоровой артикуляции целесообразнее как органический синтез нескольких «артикуляций»:

1) собственно артикуляции (по типу инструментальной – как «способа произношения мелодии», реализующегося в штрихах или звуковедении /legato, staccato/);

2) речевой артикуляции (произношения литературного текста, его качества, реализующегося через дикцию, орфоэпию);

3) специфической хоровой артикуляции (манеры и приемов звукоизвлечения /закрытым ртом, немимым звуком, прикрытым звуком, криком, скандированием, речитацией; атака, тембровой окраской звука, приемом vibrato, возможностями звуковысотного интонирования, не ограниченными температурой и др./).

Помимо этого, в хоровых произведениях с сопровождением контекст исполнительской артикуляции «достраивается» также артикуляцией и фразировкой *инструментального пласта* партитуры.

Общее артикуляционное поле в хоровой партитуре не только «контролируется» композитором благодаря специальным обозначениям приемов и штрихов, а также ремаркам. Для дирижера артикуляционная партитура также вполне *реальный континуум (контекст) исполнительских задач*, «вычитываемых» в нотном тексте. Их творческое решение обуславливает выявление интонационности музыкального материала, зафиксированной композитором в партитуре через нотографический и вербально-текстовый ряды.

Отдаленное сходство подобного ракурса постижения хоровой партитуры с некоей «технологической картой» заставляет задуматься над возможностью построения *рабочей типологии*. Обратимся в связи с этим к двум оперным сочинениям выдающегося композитора современности Родиона Щедрина – опере «Мертвые души» (1979) и хоровой опере «Боярыня Морозова» (2006). Композитор, с детства связанный

с хоровым певческим искусством, удивительно тонко и разнообразно использует артикуляцию как важное средство исполнительской выразительности, активно фиксируя ее в нотном тексте.

Партитура оперы «Мертвые души» представляет благодатный материал, в котором артикуляция выступает ключевым средством не только интонационного воплощения гоголевского текста, вобравшего в себя «вавилонское смешение стилей и диалектов русского языка гоголевского времени» [6, с. 289]. Здесь вокальные и хоровые эпизоды щедро используют различные ресурсы певческого интонирования: от сухого скандирования до широкого распева.

Драматургия оперы «Мертвые души» основывается на «двухъярусной» концепции, в которой простому народу отведено место на «нижнем» этаже, а чиновники и помещики вместе с главным героем располагаются на «верхнем», что соответствует законам так называемой параллельной драматургии. «Двухэтажность» образного строя не в последнюю очередь акцентируется средствами вокальной и хоровой артикуляции, которая становится в опере важным средством выразительности, в значительной мере «контролируемой» композитором и составляющей ядро интонационного языка оперы [См. об этом: 7, с. 85].

Отметим многогранность и интонационное разнообразие хоровых эпизодов. В опере задействованы два хора. Первый из них – сого piccolo, смешанный восьмиголосный хор, численность которого строго регламентирована (28 исполнителей). Он заменяет группу скрипок в оркестре. Второй хор (в партитуре указано «Большой хор на сцене») выполняет функцию традиционного оперного хора с присущей ему звуковой массивностью, яркостью подачи материала. Композитор избегает divisi в партиях «большого» хора, предпочитая плотное звучание хоровых групп.

В хоровой опере «Боярыня Морозова» очевиден приоритет именно хоровой звучности, хотя периодически в партитуре оперы ощутимо смещение тембровых красок в область *вокально-хорового* звучания, что, в свою очередь, влечет за собой расширение и детализацию функций хора, хоровых групп и партий, солистов, подчас предельно автономизируемых сценически и музыкально-тематически<sup>2</sup>. Благодаря этому реализуются главнейшие образно-драматургические задачи по структурированию многомерного образно-семантического пространства, происходит художественное «оплотнение» персонажей, событийного ряда. Специфика фактурно-тембрового решения также позволяет воссоздать определенный эмоционально-психологический контекст на разных этапах развития оперного действия (например, контраст двух первых номеров за счет разной хоровой «оркестровки»), индивидуализировать (персонифи-

<sup>2</sup> Характеризуя потенциальные возможности вокального искусства, Щедрин писал: «Человеческий голос – самый гибкий музыкальный инструмент, способный точнее и тоньше выразить мельчайшие нюансы душевных состояний» [4, с. 95].

цировать) главнейшие хоровые и сольно-вокальные партии.

В партитурах указанных сочинений Щедрин использует как графические артикуляционные обозначения (например: •, >, лиги), так и указания-ремарки. Нотный текст обеих опер чрезвычайно насыщен характеристическими указаниями, оказывающими большое влияние на артикуляционную сторону интонирования. При этом композитор не отдает приоритета конкретному штриху, гибко и мобильно варьируя артикуляционные указания и тем самым обогащая тембровую палитру звучания и отдельных партий, и общего звучания партитуры. Особое внимание обращает на себя мастерство использования разнообразных «артикуляционных техник», способов синтеза музыки и слова.

Основными критериями, определяющими типологию «артикуляционных партитур», являются: вербально-словесный текст и его расположение в музыкальном контексте; структурно-фактурная организация музыкальной ткани (включая ритм, громкость/динамику/, тематические особенности и др.); средства артикуляции и фразировки (приемы и способы вокально-хорового пения).

Основываясь на данных критериях, выделим два главнейших класса артикуляционных контекстов в партитуре – *моноартикуляционный* и *полиартикуляционный*. Они различаются способом распределения вербального ряда по фактурным слоям хоровой партитуры, требуя от исполнителя различных подходов в реализации, не в последнюю очередь – в плане артикуляции.

**Моноартикуляционная** хоровая партитура характеризуется *одновременным произнесением всеми хоровыми партиями и/или солистами идентичного поэтического текста, согласованностью ритмики и громкости (нюансировки), единством фразировки и штрихов*.

В данном классе можно выделить несколько разновидностей моноартикуляции, проявляющейся в условиях: 1) октавно-унисонного изложения (своего рода «артикуляционный унисон»); 2) интонационно-тематической близости (но не тождественности!) фактурных линий; 3) интонационно-мелодической развитости голосоведения (например, в разнотемной полифонии, полимелодийной организации ткани).

Рассматривая *первую разновидность* моноартикуляции, укажем на ее историческую первичность, ее господство в средневековой монодии большинства культурно-хоровых традиций. Такая звукоформа – хоровое унисонное (октавно-унисонное) пение и соответствующий способ интонирования и артикуляции – не утратила актуальности и в современной музыке, поскольку обладает исключительной силой воздействия на слушателя за счет максимальной направленности, единообразия всех средств исполнительской выразительности. Щедрин использует подобную разновидность моноартикуляции в номере «Бал у Губернатора» (опера «Мертвые души») в

мизансценах чиновников и их жен, сплетничающих о Чичикове (используется звучание разных групп хора; ц. 199, 200, 203, 207, 211). «Артикуляционный унисон» у солирующих хоровых партий подкрепляется тождественной линией штрихов в оркестровых партиях. Аналогично организовано артикуляционное поле и в номере «Толки в городе» (ц. 294, 304) в моменты реплик «Виват!», провозглашаемых ансамблем солистов. Призывные «фанфарные» интонации подчеркиваются артикуляционным единством средств (ц. 231).

В опере «Боярыня Морозова» данная разновидность моноартикуляции усиливает воздействие вербально-текстового содержания во фрагментах, связанных с приказами царя: № 1. «Анафема» («*Всем и каждому из неверных, да будет анафема!*»); ц. 1, т. 1–14), № 7. «Пытки» («*О исчадь ехиднины...*»); ц. 59, т. 1–6), № 9. «Заточение в темницу» («*Уморить голодом...*»); ц. 76–78).

*Вторая разновидность* моноартикуляции отличается сходством (но не тождественностью материала) хоровых партий в условиях *одновременного* произнесения слов, что аналогично принципу гетерофонии. Интонирование подобных, но не одинаковых по звуковысотному профилю линий требует корректировки артикуляции у исполнителей разных партий. Например, в номере «Обед у прокурора» из оперы «Мертвые души» реплики участников вокального ансамбля «Виват, Павел Иванович!» (ц. 4, 8, 10, 15–16, 25, 27–29), а также некоторые иные моменты оперного развертывания (ц. 201, 212, 252, 306, 326, 341, 345–347) артикуляционно варьируются (например, реплики на одном звуке окрашены оттенком «бубнящей», «топчущейся на месте» интонационности). Артикуляция в хоровых партиях, содержащих фанфарные интонации, должна быть яркой и броской. В опере «Боярыня Морозова» данный «режим» моноартикуляции композитор предусматривает в хоровых эпизодах, воссоздающих единение толпы в ее действиях и эмоциях (№ 1. «Анафема»; ц. 1, т. 15–19; № 9. «Заточение в темницу»; ц. 79), образы философских раздумий, молитвы-псалмодии (№ 10. «Смерть княгини Урусовой»; ц. 82–84) и др.

*Третья разновидность* моноартикуляции (индивидуализированность партий при сохранении ритмо-фактурного тождества) широко распространена в хоровых партитурах гомофонно-гармонического склада письма. В хоровых эпизодах опер Щедрина такой артикуляционный контекст рельефнее других подчеркивает линию партии басов, звучание которых образует не только ладотональный, но и акустико-фонический фундамент хоровой звучности («Мертвые души»: ц. 202, т. 1–3, 6–8; ц. 203, т. 10–14; ц. 208, т. 1–5 /сцена «Отпевание прокурора»/). В опере «Боярыня Морозова» данная разновидность моноартикуляции превалирует в эпизоде призыва толпы к сестрам «Отрекитесь!» (№ 1. «Анафема»; ц. 16–17), где композитор использует разнообразный спектр певческих приемов и способов звукоизвлечения – от



staccato и *pp* до legato и *ff*, – сохраняя при этом по вертикали моноартикуляционный режим хорового tutti в интонировании словесного призыва. И если тематическая и жанровая индивидуализированность хоровых партий становится «проводником» многообразности, многоликости народа, то ритмическое и артикуляционное тождества существенно усиливают воздействие текстового ряда.

**Полиартикуляционная** партитура прежде всего характеризуется *асинхронностью* произнесения словесного текста партиями хора или ансамбля, повышенной *дифференцированностью* компонентов музыкальной ткани в фактурном плане (вплоть до фактурной полифункциональности), нередко существенными различиями приемов и способов хорового пения. Такой контекст предполагает выверенность композиторского расчета в его направленности на слушателя, так как звучность подобного рода сложна для восприятия, а зачастую вообще не может быть распознана слушателем полностью. Зачастую композитор использует подобную технику композиции с целью создания определенного художественного эффекта: шумно-го спора, перебивания и т. п.

Полиартикуляционная партитура обнаруживается в ситуациях «произнесения»-пропевания **различных словесных текстов**. Политекстовость может оплотняться в различных конфигурациях хоровой полиартикуляции, например, в сочетании 1) различных интонационных линий с разной динамикой и разными штрихами; 2) различных интонационных линий с едиными штрихами; 3) солистов с хором (либо разных групп хора), где хор (либо одна из хоровых партий) поет в бестекстовом «режиме»; 4) *единого* словесного текста при его полифоническом (имитационном, разнотемном) рассредоточении между хоровыми партиями.

Первая из указанных разновидностей (*политекстовость, подчеркиваемая дифференцированной артикуляцией* хоровых пластов) наблюдается в эпизоде «Толки в городе» («Мертвые души», ц. 349–351), где партия «большого» хора в неудержимом токкатном беге соединяется с партией хора *risolo*. Значительный контраст между этими пластами хоровой звучности достигается благодаря не только метроритмическим и фактурным различиям, но и качествам артикуляции. Подобная полиартикуляционная структура возникает и в номере «Бал у губернатора» («Мертвые души», ц. 208, 213, 225, 229, 248–249). В опере «Боярыня Морозова» она использована в номере «Убийство сына Морозовой» (с начала и до ц. 41) с целью создания психологического напряжения, предчувствия трагедии.

*Вторая* разновидность полиартикуляционной партитуры (*разновременность интонирования различных текстов в одной манере единым штрихом*) реализована в эпизоде конфликта Ноздрева с Чичиковым (№ 8). Секстет Ноздрева, Чичикова, Мижучева и трех слуг (Селифана, Павлушки и Порфирия) отличается автономностью текстов (за исключением некоторых фраг-

ментов, где Павлушка и Порфирий исполняют в октаву одинаковый текст).

*Третья* разновидность предполагает сочетание *словесно оплотненной партии солиста (солистов) и бестекстового пения хора*. Здесь хор выступает в роли фонического фундамента, создающего психолого-акустическое пространственное поле. Яркие примеры такого музыкального и артикуляционного контекста в опере «Мертвые души» – № 3 «Дорога» (ц. 34), эпизоды «Песня», «Отпевание прокурора» (ц. 358–359), завершающий квинтет (с ц. 373 и до конца оперы). Сошлемся также на Lamento I в партии Аввакума (с ц. 32 и до конца номера), эпизоды «Плач Морозовой о сыне» (с начала до ц. 51), «Смерть княгини Урусовой» (ц. 85–91), «Разговор со стражем и смерть Морозовой» из оперы «Боярыня Морозова».

*Четвертая разновидность* полиартикуляции связана с *разновременным произнесением единого текста исполнительскими партиями в разных артикуляционных «режимах»*. В данном сегменте типологии выделим: 1) хоровое пение единого текста в разновременном режиме интонирования (артикулирования) тематически обособленных партий (наподобие разнотемной полифонии); 2) хоровое пение на основе единого текста в условиях имитационной организации звуковой ткани (ц. 1–2 в опере «Мертвые души»; № 2 «Две сестры» и № 10 «Смерть Княгини Урусовой» в опере «Боярыня Морозова»);

Сложно организован полиартикуляционный контекст в квинтете («Дорога») из I действия оперы «Мертвые души». Образ дороги как символа необъятных далей России воплощен композитором с помощью размеренно позванивающих колокольцев на фоне хорового пения в духе русских народных протяжных песен. Формируется условное семантическое пространство, «в котором бытовала, а отчасти и сейчас бытует в народе» [6, с. 288] русская песня. В хоровой звукописи композитор предусматривает особый прием: исполнители чередуют пение *voce chiusa* с пением на звук «а», при этом периодически открывая и закрывая рот ладонью (в соответствии с указаниями в партитуре). «Надстраивает» хоровую звучность пласт гетерофонной фактуры: в исполнении двух солисток (в народной манере) в режиме моноартикуляции звучит песня «Ты не плачь, не печалься девица, что не быть твоему дружку во солдатах». Линии солисток дополняют одна другую, орнаментируя народно-песенный мелос. Еще один уровень фактуры (и, соответственно, артикуляции) «надстраивается» перекличкой трех мужиков (Селифан, Бородатый, Мужик с козой), поющих в манере колоритного русского говора. В таком сложном сочетании трех пластов средства вокально-хоровой артикуляции становятся одним из важнейших факторов, обособляющих звуковые пласты музыкальной ткани, выявляющих диалектику развития многомерного, разноуровневого музыкального действия.

В заключение отметим следующее.

Артикуляционная партитура хорового произведения задается композитором в необходимой степени; в своей полноте она выстраивается за счет исполнительских задач, обеспечивающих конечное живое исполнительское решение (интерпретацию).

Как особый ракурс «слышания» и понимания целостности и процессуальности хоровой звукоформы артикуляционная партитура отражает качественную специфику интонируемой музыкальной ткани (интонационно-драматургические и красочно-фонические свойства).

Конкретная конфигурация средств хоровой артикуляции (т. е. тип артикуляционной партитуры) на том или ином этапе развертывания музыкальной композиции зависит от многих факторов. Важнейшими из них являются специфика интонационного «прочтения» вербального ряда в музыке, а также фактурная организация музыкального материала. Интонационная рельефность омузыкаленного слова в хоровой и вокальной музыке доводится до слушательского сознания благодаря его выразительному произнесению-артикулированию.

**Список использованных источников**

1. Батюк, И. К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / И. Батюк; МГК им. П. И. Чайковского. – Т. I. – М., 1999. – 47 с.
2. Косачева, Р. Заметки о новаторстве и традициях оперного жанра (опера Р. Щедрина «Мертвые души») // Советская музыкальная культура: история, традиции, современность: сб. ст.; сост. и ред. Д. Дараган. – М.: Музыка, 1980. – С. 83–106.
3. Лихачева, И. Опера «Мертвые души» Р. Щедрина: путеводитель / И. Лихачева. – М.: Сов. композитор, 1981. – 81 с.
4. Родион Щедрин: материалы к творческой биографии: сб. рецензий, исследований и материалов / ред.-сост. Е. Власова. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. – 488 с., ил.
5. Сергиенко, Р. Исполнительская интерпретация музыкального произведения. учеб.-методич. пособие / Р. Сергиенко. – Минск: БГК, 1992. – 56 с.
6. Тараканов, М. Творчество Родиона Щедрина / М. Тараканов. – М.: Сов. композитор, 1980. – 328 с.
7. Холопова, В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В. Холопова. – М.: Композитор, 2000. – 310 с.

**Summary.** The concept of the articulation score as contextual vision of the musical material and performing tasks in the set foreshortening is covered in the article, and the working typology of kinds of the articulation score is observed.

Статья поступила в редакцию 15.09.2015