

Музычна педагогіка, гісторыя і тэорыя выканальніцкага мастацтва

А. Снитко,

аспірант кафедры тэорыі музыкі

(науч. рук.: канд. искусствоведения, доцент Т. А. Титова)

К вопросу о специфике певческого штриха *legato* в хоровой музыке

В статье рассматривается явление исполнительского штриха *legato* в хоровой музыке (на примере хоровой оперы Р. Щедрина «Боярыня Морозова»).

В теории хорового исполнительства штрих как музыкальный феномен является мало исследованным. С одной стороны, это объясняется сложностями изучения психофизиологии певческого звукоизвлечения, скрытостью вокального «инструмента», невозможностью прямого сопоставления артикуляции и штрихов в вокальном интонировании с процессами звукоизвлечения на музыкальных инструментах [1, с. 265]. С другой стороны, музыкальный штрих в пении «отягощен» дополнительно особым качеством воспроизводимого звука, ибо человеческий голос в вокальных и хоровых жанрах несет озвученное Слово, которое исключено в инструментальном интонировании.

В литературе по хоровому исполнительству вокально-певческое *legato* уточняется в самом общем плане, через аналогии со штрихом *legato* в инструментальном исполнительстве. По мнению многих исследователей, и термин, и специфика инструментального штриха вполне могут быть заимствованными хоровыми исполнителями. «Вокальная и хоровая музыка заимствовала термин «штрих» из области инструментального, и в частности смычкового, исполнительства, в котором используются в основном такие приемы звуковедения, как *legato* и *staccato*. Перенесенные в вокально-хоровое исполнительство, они указывают на необходимость максимального приближения приемов вокального звуковедения к оркестровым приемам», — отмечает В. Живов [2, с. 179]. Однако на уровне технологии приблизить вокальные приемы к оркестровым невозможно — речь может идти лишь об общей модели слуховых представлений.

Недостаточная изученность певческих штрихов с позиций теории хорового исполнительства влечет за собой нередко поверхностное прочтение дирижерами авторского текста, ведущее к штриховому однообразию, «плоскостному», малоосознанному раскрытию фактуры. В отношении исполнения современной хоровой музыки такой подход вовсе недопустим, поскольку артикуляционно-штриховые средства и приемы специально регламентированы композиторской мыслью предельно тщательно и являются «единицей» нотного текста в той же мере, как и звуковысотность, ритмика и т. д.

В основе формирования певческого тона лежит звуковедение (т. е. способ связи тонов), реализующееся путем применения соответствующих способов выдоха: континуального — формирующего кантилену, *legato*, т. е. плавное связанное звуковедение, и дискретного — формирующего менее слитные и отрывистые штрихи: *marcato*, *non legato*, *staccato*, *staccatissimo*. Однако палитра певческого *legato* богата, благодаря возможности включения на его фоне разного рода *tenuto*, акцентов, *sf*. На качество *legato* оказывает влияние характер атаки (как способ координации смыкания голосовых складок с подачей дыхания): «Атака — одно из важнейших выразительных средств в пении, так как она определяет последующее звучание голоса. В зависимости от характера музыкального произведения, от структуры музыкальной фразы и характера слова, надо употреблять ту или иную атаку», — утверждает Л. Дмитриев [3, с. 437]. Формование певческого тона «достраивает» артикуляция слова (слога), гармонирующая гласные и согласные, их силу, упругость, звонкость, продолжительность.

В вокально-хоровой музыке замечен безусловный приоритет так называемого связанного звуковедения, что обусловлено самой природой пения, основанием которой является продленный выдох. Поэтому в исполнительском искусстве так важен штрих *legato* во всех его нюансах и возможностях в исполнении самых разных хоровых партитур. Тоны, исполняемые связно, меньше утомляют голосовой аппарат, позволяют выявить природные качества певческого «инструмента», способствуют приемам филировки длящегося тона.

В вокально-хоровом исполнительстве *legato* может сопутствовать процессу интонирования самого разнообразного по своим жанровым истокам тематизма. Учитывая фактор мелодической выявленности в исполняемой хоровой (вокальной) партии, можно выделить три основные модели интонирования (типы

интонационности): вокальная (распев, протяжная песня, ария *bel canto*), речитативно-речевая (речитатив, псалмодия, декламация), инструментальная (мелос инструментального типа). Таким образом, жанровые прообразы музыкального материала диктуют исполнителю соответствующий их природе комплекс штрихов и способов артикуляции слова. Например, интонируя мелодию закрытым ртом на *legato*, хор может подражать звучанию инструмента либо ориентироваться на модель вокальной кантилены. Выбор слухового ориентира важен, ведь от этого зависит ощущение качества вокальвесомости исполняемой мелодии. Так, например, интонируя вокальную мелодию «в подражание» струнному смычковому инструменту, исполнители могут усиливать в ней такие специфические свойства, как интонационная напряженность, сплавленность (*tenuito*) в ведении мелодической линии; подчеркнутость атаки внутри фразы (в момент акцента, *sf*).

Вокальная модель хорового пения неотделима от континуального, ровного, без напряжения, выдоха. Речевая модель подразумевает тончайшую работу артикуляционных органов, где слог и манера его произнесения выступают на первый план. Однако на практике обе они чрезвычайно редко существуют в изолированном, чистом виде; как правило, они гибко переплетены и отделены лишь в абстрактном плане.

Артикуляционные нюансы штриха предоставляют дирижеру широкое поле креативности в процессе интонационного осмысления и реализации своей интерпретации. Отталкиваясь от образно-эмоционального содержания исполняемого сочинения, он вырабатывает свою органическую модель и стратегию интонационного воплощения музыкального текста. На пути к цели очень ценны композиторские указания, в реализации которых дирижеру необходимо добиваться различий между акцентами и *tenuito*; отсутствие штриховых указаний не всегда предполагает *legato*, а если и предполагает, то внутри связанного звуковедения возможны различные штриховые приемы [1, с. 256]. В ситуации, когда штриховые обозначения отсутствуют, исполнитель должен ориентироваться на жанровые истоки музыкального материала, учитывать разнообразие просодии в музыке¹. Далее тщательным образом прорабатывается штриховой план: определяется фрази-

¹ П. Левандо выделяет две основные разновидности характера воплощения литературно-текстового материала в хоровом произведении: распев и декламацию, отмечая при этом крайние проявления данных тенденций: вокализация (пение на гласные звуки) и скороговорка [4, с. 17–18].

ровка; внутри фраз, слов, слогов распределяется акцентуация (напр., певческая имитация колокольного звона на слог «бом» с помощью артикуляционных средств может воплотиться во множестве вариантов (Бом, либо бОм, либо боМ), помноженных на бесконечность градаций громкости.

Существуют факторы, способствующие либо препятствующие формированию *legato*. Интервальная структура мелодии влияет на характер штриха: чем больше интонационное расстояние между тонами, тем большее по своей концентрированности и опертости дыхание применяет исполнитель. Звуковысотные соседние тоны, наоборот, связываются без особых усилий со стороны исполнителя¹. Фоническая сторона слова (слога) также является фактором, влияющим на качество певческого *legato*. Например, пение закрытым ртом (либо на гласную) способствует формированию *legato*; слоги, избыточные либо заканчивающиеся «невокальными» согласными, затрудняют исполнение штриха.

Рассмотрим некоторые стороны певческого *legato* в хоровой опере Родиона Щедрина «Боярыня Морозова». Основой для изучения стала не только партитура оперы, но и звукозапись премьерного исполнения произведения Камерным хором МГК под управлением Бориса Тевлина в 2006 г.

Композитор тщательно дифференцирует артикуляционные указания, градируя *legatissimo*, *legato* и *cantabile*; *marcato*, *non legato* и *portamento*; акценты и *tenuto*. В эпизодах, где специфика интонационности в отношении комплекса исполнительских штрихов и артикуляции очевидна, указания не выставляются.

Так, например, первая реплика басов, подобно эпиграфу открывающая оперу («Анафема», № 1) словами «Всем и каждому из неверных да будет Анафема», предвещающими катастрофу, не отмечена артикуляционными указаниями. В партитуре зачин басов дополняется октавно-унисонным усилением за счет всех остальных хоровых партий и дополнительно драматизируется, постепенно и напряженно восходя в более высокие тесситурные слои. В нотном тексте отсутствуют паузы между мотивами, динамическое указание *ff* неизменно сопровождает вступление каждой партии, завершая ее реплику на *crescendo*. Указанием *tenuto*

¹ Наибольшую степень связанности приобретают звуки, исполняемые *glissando*, однако зачастую использование данного приема нежелательно, так как приводит к излишней слащавости звучания.

с акцентом подчеркнуты две вершинные ноты унисонной части данного эпизода. Вторая половина (т. 23–27) сжато и концентрированно подытоживает предшествующую фазу развития, устремляя движение *tutti* хора к наивысшей точке тесситурных условий. В аудиозаписи первый раздел рассматриваемого эпизода сегментируется цезурами, с характерным толчком дыхания в конце каждой фразы («сброс дыхания»). Начало каждого слога исполняется с подчеркиванием первой буквы слога, при этом затухания тона не происходит, а напряжение переносится в следующий тон (акцент с *tenuto*). Заметим, что композитором такая акцентуация указана лишь на главной вершине динамической волны в т. 21. Учитывая возможность вариантного исполнения мотивной цепи в данном эпизоде, можно предположить, что дополнительные акценты возникли как результат стремления сделать хоровую речитацию более суровой, драматизированной до степени резкого жеста, хотя в нотном тексте к этому нет прямых авторских указаний.

Связное голосоведение сопутствует также хоровой реплике басов (ц. 7). Интонирование слов: «Душегубный враг...» уточнено композитором ремарками: *legato, espressivo*. Жанровые истоки темы указывают на преобладание вокальной интонационности, однако растущее напряжение обуславливает жесткое произнесение заключительного слова («...раскольников»), где композитор выставляет акценты на *каждый* слог, создавая аллюзию набатного звучания колоколов. В исполнении хора МГК рассматриваемый эпизод звучит в достаточной степени слитно (согласные нивелируются, в соответствии с особенностями вокальной модели интонирования), однако указанное автором *espressivo* не выявляется.

Повторное провозглашение темы проклятия (анафемы) всем хором-«миром» (ц. 8) отмечено существенными преобразованиями мелодического материала партий. Если в ц. 1 движение мелодии было устремлено вверх, то здесь она «цепляется» за верхнюю тесситурную область, заметно сбавив интонационную энергетику, — ее развитие определяют нисходящие малые секунды. Штриховые указания в ц. 8 (как и в ц. 1) отсутствуют, однако в обновленном мелодическом материале появляются отсутствовавшие ранее нюансы интонационности. Во-первых, предшествующая реплика царя «Оставьте сие, да и прощены будете» немного ослабляет напряжение, дает мимолетное ощущение надежды на мирную развязку драмы, во-вторых, в «голосах» наро-

да появляются интонации жалости, страха. Поэтому на распеве ключевого слова «Анафема» композитор указывает *legato*, что обуславливает здесь повышенную плотность хорового звука и становится «точкой отсчета» для последующего эмоционального подъема, постепенно перерастающего в озверевшее скандирование басами слова «Анафема». В исполнении хором МГК штрих басовой партии сменяется с распевого *legato* на *tenuto* с фразированием каждого слова «Анафема», что позволяет хору органично и убедительно выстроить звукоформу этого важнейшего момента в драматургическом контексте оперы.

В кратком эпизоде сожаления и страха (ц. 15) композитором указана лига над вокализацией звука «А», которая может рассматриваться либо как фразировочная, либо как фразировочно-штриховая. Учитывая жанровые истоки материала — нисходящее движение по большим и малым секундам, указывающее в данном драматургическом контексте на характер *lamento*, вероятнее всего применить штрих *legato*. Именно таким образом, без излишнего внутритонового напряжения, интонируется данный эпизод в исполнении оперы камерным хором МГК.

Тонко дифференцированное *legato* сопутствует партии сопрано на словах «А царь о смерти Иванове...» (№ 5 «Убийство сына Морозовой», ц. 47). Композитор указывает здесь *cantabile*, вместо привычного *legato*. После сложных развернутых полифонических эпизодов, разнообразной штриховой палитры (*legato*, *tenuto*, *staccato*, акцентов), повествующих о трагическом событии убийства сына Морозовой, указанное автором *cantabile* словно направляет ход событий в новое русло переживаний и осмысления, ведущее сознание слушателей к гуманности и сочувствию. Эта небольшая (6-тактная) хоровая реплика в партии сопрано вносит напевную, вокальвесомую интонационность, благодаря чему слушательское сознание ненадолго отстраняется от удручающей трагической атмосферы внешних событий и уходит в глубины субъективного переживания-осмысления.

Господством *legato* в опере отличается завершающий оперу Эпilog, что композитор подчеркивает ремаркой *legatissimo*: сначала в теноровой партии, поющей закрытым ртом, затем в партиях присоединяющихся сопрано и альтов (ц. 105). Чуть ранее (ц. 104, т. 3) в общее хоровое звучание вступают басы, интонирующие восходящую (возносящуюся!) мелодию-линию на звуке «А». Звучание хора в Эпиглогe, отмеченное сложнотембровыми полиартикуляционными характеристиками, создает орга-

нический (в драматургическом плане) фон для сольно-вокальных реплик Аввакума. В его партии сплетаются элементы псалмодии, русского плача-причета (*lamento*). В Эпиллоге очень важно услышать полипластовость звуковой ткани и опосредующую ее многоуровневую систему артикуляции. Все здесь направлено на формирование особого умиротворяющего философско-религиозного состояния души, откликающейся на заключительные слова Аввакума: «Упокой души их, Господи. Во веки веков, Аминь...».

Певческий штрих — особое явление, заслуживающее пристального внимания со стороны исследователей и исполнителей. Его нельзя отождествлять с инструментальным штрихом, так как устройство певческого аппарата принципиально иное и его функционирование осуществляется по своим уникальным алгоритмам. Певческий штрих *legato* представляет собой чрезвычайно сложную, многокомпонентную группу артикуляционных нюансов, связанных с процессами регуляции подачи дыхания, координации работы голосовых складок и дыхания, артикулирования, направленных на формирование певческого тона. Количество приемов *legato* более многочисленно, нежели это можно зафиксировать в тексте, и здесь требуется внимательный подход дирижера к интерпретации авторских штриховых обозначений, поиск комплекса исполнительских средств выразительности, адекватного жанрово-стилевой специфике интонационного языка. Хоровая опера Р. Щедрина «Боярыня Морозова» убедительно подтверждает огромный потенциал артикуляционно-штриховых средств (и конкретно — штриха *legato*) в воссоздании богатейшей интонационности этой потрясающей оперной партитуры.

Список использованных источников

1. Семенюк, В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства / В. О. Семенюк. — М.: Композитор, 2008. — 327 с.
2. Живов, В. Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика / В. Л. Живов. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 270 с.
3. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — М.: Музыка, 1968. — 675 с.
4. Левандо, П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. — Л.: Музыка, 1984. — 124 с.
5. Чесноков, П. Г. Хор и управление им / П. Г. Чесноков. — М., 1961. — 241 с.