



А. Снитко

студент магистратуры кафедры хорового дирижирования
(науч. рук.: канд. искусствоведения, доцент Т.А. Титова)

О взаимосвязи понятий артикуляции и фразировки в хоровом исполнительстве

Статья посвящена рассмотрению понятий артикуляции, фразировки, штрихов, дикции в их связи с теорией и практикой хорового исполнительства.

В современном исполнительском искусстве вопросы артикуляции и фразировки приобретают особую актуальность. Об этом свидетельствуют публикации по теории и практике исполнительского искусства [1; 6; 9; 10; 13; 14], внимание к

данной проблематике теоретического музыкознания [5; 8; 17], Степень внимания к проблемам артикуляции и фразировки ощутима и в том, какими путями осуществляется развитие самого исполнительского искусства в XX ст. (например, детализированность артикуляционно-тембровой стороны исполняемой музыки [16, с. 85]). Работа над артикуляцией и фразировкой составляет неотъемлемую часть учебной работы молодых музыкантов на пути к исполнительскому мастерству [10; 11]. Данная сторона исполнения — не только «дань почтения» композитору; это также путь молодых музыкантов в поисках собственного исполнительского стиля.

Об актуализации категорий артикуляции и фразировки свидетельствует и современное композиторское творчество. Если в барочно-классицистско-романтической музыке артикуляционные указания были редкостью, то в XX ст. артикуляция и фразировка становятся исполнительскими средствами выразительности, в значительной своей степени *сочиняемыми* композитором. Эта сторона звучности сознательно и последовательно прорабатывается композиторской фантазией; детально вносятся точные указания относительно способов звуковедения и приемов звукоизвлечения¹.

Возрастание роли артикуляции и фразировки в ряду исполнительских (а теперь уже и композиторских) средств выразительности закономерно в свете генезиса музыки как «искусства интонирования смысла» (Б. Асафьев). Артикуляция и фразировка *неотделимы* от процесса звуковой реализации композиторского текста и, соответственно, процесса интонирования в совокупности составляющих его сторон. Достижения музыкальной теории (Э. Курт, Б. Асафьев) в XX в. углубили представления о сущности музыкальной интонации и артикуляционно-тембровых ее компонентов, в том числе «привносимых» сотворчеством музыканта-исполнителя.

Однако практическая вездесущность артикуляции и фразировки в музыкально-интонационном процессе пока не находит своего всестороннего отражения в теоретической литературе, хотя актуализация этой области проблематики в педаго-

¹ В. Холопова указывает на контраст артикуляций как важную составляющую «параметра экспрессии» в современном музыкальном языке [16, с. 62].

гике, теории и истории исполнительского искусства несомненна [1; 6; 7; 11].

Для музыканта-исполнителя работа над произведением всегда является проблемной ситуацией в поисках и апробации необходимого комплекса исполнительских средств выразительности. По мнению Н. Бажанова, «ядерная» сторона интонации (мелодия, гармония, метр, ритм, фактура) сопряжена с «периферийной» (темп, динамика, агогика, тембр, фразировка и артикуляция) [3]. За их взаимодействием в едином интонационном процессе, развертывающемся во времени, должна усматриваться композиционно-логическая структура сочинения, ясная идея, содержание и замысел композитора. Переменчивость роли артикуляции и фразировки в условиях разных стилей, произведений, даже разделов музыкальной композиции требуют вдумчивого, внимательного прочтения нотного текста и, одновременно, решения каждым музыкантом-исполнителем специфики артикуляции и фразировки как неотъемлемой части «периферийного интонирования».

Однако в понимании сущности явлений артикуляции и фразировки не существует единого мнения. Более того, изучение литературы по теории и истории исполнительского искусства позволяет заметить поразительное «многоголосие» в дефиниции таких понятий, как «штрихи», «дикция», «артикуляция», «фразировка», и не в последнюю очередь именно в связи с исполнительской спецификой.

Остановимся конкретно на публикациях по хоровому исполнительству. В «Хоровом словаре» Н. Романовского понятия «артикуляция» и «штрихи» фактически отождествляются: «артикуляция иногда называется приемами звуковедения или штрихами» [15, с. 15]. При этом автор указывает, что «артикуляция — способ исполнения звуков при пении и игре на музыкальных инструментах, а также работа органов речи, необходимая для произнесения звуков» [15, с. 14–15]; штрих же характеризуется как «...способ извлечения звука на смычковых инструментах» [15, с. 213]. Соответственно, понятие штриха вовсе не находится места в системе исполнительских средств выразительности хорового дирижера. Н. Бодишевская, излагая план анализа хоровой партитуры, объединяет подразделы, касающиеся характера звука, приемов звуковедения, особенно-

стей орфоэпии литературного текста, особенностей дыхания в разделе «Дикция», и, таким образом, *ликвидирует* понятие артикуляции [4, с. 45].

Е. Гаркунов в статье «Дирижерский жест и способы исполнения звуков (штрихи) в хоровом пении» [6] отказывается от применения термина «артикуляция», считая, что он не может быть использован в хоровом исполнительстве. Автор предлагает использовать термин «артикуляция» только в прямом смысле — для характеристики работы органов речи по произнесению слов [6, с. 111]. О термине «дикция» Е. Гаркунов даже не упоминает. Понятия артикуляции и фразировки смешиваются и в книге В. Живова. Здесь используется терминологический комплекс «артикуляционные приемы фразировки», который, впрочем, не получает исчерпывающего толкования [7, с. 109]. Подобных примеров можно встретить значительное количество, что говорит о тесной взаимосвязи данных понятий и необходимости их систематизации.

В литературе об инструментальном исполнительстве понятие штриха обычно трактуется как прием звукоизвлечения, имеющий свою специфику в игре на разных инструментах, в контексте различных исполнительских традиций и школ. Несомненно, это обуславливает содержательную переменчивость данного понятия в музыкальной теории, его многогранность: это и способ связи звуков (легато-стакато), и специфические и ровные приемы, и определенная манера исполнения (звукоизвлечения), а также качество звучания. Так, например, В. Максимов отмечает, что артикулирование можно рассматривать либо как игровой прием (движение, с помощью которого реализуется конкретный артикуляционный оттенок), либо как звуковой результат (расчленения или связывания) [13, с. 228–229]. Из вышесказанного следует, что понятие «штрих» не включает в свое поле словесную составляющую вокальной речи, следовательно — не может полноценно заменять понятие «хоровая артикуляция», но способно указывать на степень протяженности тона.

В фундаментальном труде П. Чеснокова «Хор и управление им» явление артикуляции рассматривается в двух аспектах: 1) как степень плавности, называемая автором «способом исполнения», и 2) как дикция. Необходимо отметить, что Чесно-

ков справедливо не отождествляет плавность (либо отрывистость) в хоровой музыке с понятием штриха, ввиду недостаточного его соответствия специфике певческого звукообразования. П. Чесноков указывает на прямую зависимость «способа исполнения» (= артикуляции) от темпа и подмечает важную взаимосвязь «способов исполнения» с дикцией: «Плавность в исполнении требует... тщательного выпевания только гласных букв в слогах, затушевания согласных...»; и далее: «Отчетливость при быстрых темпах достигается чеканным произношением слогов с сильным подчеркиванием согласных...» [17, с. 107–108].

В хоровом исполнительстве синтез поэзии и музыки требует особого качества произнесения поэтического слова, что традиционно фиксируется в понятии «дикция». В отличие от артикуляции, понятие дикции концентрирует в себе представление о членораздельности словесного потока и различимости на слух речевых структур, не указывая при этом на способ произнесения звуков, на индивидуальные интонационные оттенки произнесения, их гибкость в отражении эмоционального состояния индивида. Таким образом, понятие дикции логично включать в комплекс хоровой артикуляции как одну из сторон процесса произнесения (артикулирования). В хоровом исполнительстве четкая, ясная дикция в произнесении слова способствует мобилизации дыхания, концентрации звучания без нажима и форсирования, увеличению силы и объема звука¹.

В хоровой литературе артикуляция обозначается нечасто, особенно в музыке до XX в. Это, как правило, обозначения приемов звуковедения (*legato*, *staccato*; реже — *non legato*, *legatissimo*); иногда указания штрихов-приемов (*tenuto*, *marcato*) и акцентуации (например, *sf*); фразировка же почти не присутствует в текстах хоровых сочинений. Поэтому в работе над фразировкой исполнитель-дирижер вынужден ориентироваться на знаки препинания, выставленные в литературном тексте².

¹ Здесь также необходимо отметить, что приемы звуковедения, в свою очередь, существенно влияют на качество хорового звука: стаккато активизирует певческое дыхание, легато позволяет добиваться ровности звуковой линии и сглаживания регистров.

² В эпизодах, исполняемых хором на определенный слог или с заданным ритмом, композиторы обычно проставляют фразировку.

Однако между музыкальным и словесно-речевым синтаксисом зачастую возникает противоречие. Поэтому для дирижера чрезвычайно важна приобретает анализ мотивно-фразового строения музыкальной ткани для выявления соподчиненности цезур, образующих «артикуляционное дерево» (понятие и термин И. Браудо) [5, с. 192].

В вокально-хоровой артикуляции и фразировке важна роль дыхания. Во-первых, процесс вокальной фонации возможен только в фазе выдыхания. Можно выделить два основных характера выдоха: *непрерывный*, равномерный (континуальный) и *прерывистый*, толчкообразный (дискретный)¹. Пока певец находится в состоянии выдоха — возможно артикулирование, произнесение-интонирование музыкальной мысли. Когда певец меняет дыхание — неизбежно возникает цезура, а интонируемая линия дробится на более мелкие синтаксические элементы.

Во-вторых, сам ритм дыхания опосредованно отражен не только в артикуляции и фразировке, но и в мотивно-фразовой организации хоровой партитуры. О первостепенной важности исполнительского дыхания писал Б. Асафьев: «жизнь тонов и слов... таятся в текучести и непрерывности эмоционально-голосового, тесно спаянного с дыханием, «тонного» усилия, напряжения. Напряжение это своей текучестью отражает непрерывность мышления, ибо мышление как деятельность интеллекта лишь частично выражается в мелькающей в сознании «прерывистости слов», а в существе своем оно — «мелосно», «мелодийно», текуче и обусловлено своего рода «умственным дыханием» и ритмом, являясь «мыслимым интонированием» [2, с. 355]. В. Живов указывает на то, что «особенно большое значение для объединения целого или членения на фразы в хоровом пении имеет дыхание» [7, с. 187]. С. Казачков также придает дыханию ключевую роль: «В певческом, игровом или дирижерском дыхании в фокусе сходятся все элементы музыкального исполнения: темпоритм и агогика, звуковедение и динамика, характер атаки (туше) и артикуляция, темброво-регистровая и эмоциональная окраска. Если исполнитель, услышав это внутренним слухом, нашел соответствующее дыхание, значит, он нашел главное» [11, с. 155].

¹ О способах выдыхания пишет В. Краснощеков [12, с. 165].

Таким образом, изучение специфики дыхания (и реально, и, по выражению Б. Асафьева, «умственного») должно стать ключевым в решении насущных проблем исполнительской (хоровой) артикуляции и фразировки.

Именно с данных позиций С. Казачков рассматривает фразировку в хоровой музыке, характеризуя цезуры с паузами, дыхание, дикцию, агонику и динамику как средства ее (фразировки) реализации. В этот ряд автор включает и артикуляцию. Такое понимание взаимоотношений артикуляции и фразировки обусловлено тем, что артикуляция рассматривается им с позиций дикции, как прием: «...характер артикуляции в значительной степени зависит от того, как вы прикоснетесь кончиком языка к альвеолам нижних и верхних зубов или к узкой щели между ними; исполняете ли вы согласные «с», «ш», прикасаясь к твердому или мягкому небу» [10, с. 20]. В то же время с позиций приемов-штрихов С. Казачков характеризует и явление хоровой фразировки: «...искусство фразировки теснейшим образом связано со штриховой техникой и умением употреблять в нужном месте нужные штрихи» [10, с. 20]. Таким образом, приемы-штрихи в хоровом исполнительстве могут в равной степени «работать» и на артикуляцию, и на фразировку. И если рассматривать артикуляцию как фактор, ответственный за связывание звуконов (например, в интонировании мелодии), то фразировка предстает как средство ограничения сегментов музыкального материала в процессе исполнения.

В хоровом исполнительстве артикуляция объединяет все стороны интонируемого поэтического слова: степень отчетливости речевой составляющей (дикция), правильность произнесения (орфоэпия); сопряжение звуков (звуковедение); исполнительские штрихи (приемы звукоизвлечения и звукообразования). В непосредственном исполнении хорового сочинения можно выделить три группы штрихов, в той или иной степени опосредующих артикуляцию и фразировку: штрихи как приемы связи звуков (приемы звуковедения — legato и staccato); штрихи динамические (sf, marcato, >, tenuto); звуковысотные (glissando, portamento); тембровые (пение закрытым или полужакрытым ртом, пение на различные гласные звуки, сонорные согласные, различные слоги).

Рассматривать вопросы хоровой артикуляции необходимо как явление тесного органического синтеза нескольких «артикуляций» — собственно артикуляции (по типу инструментальной, как «способа произношения мелодии», реализующегося в штрихах или в звуковедении — legato, staccato), речевой артикуляции (в произношении литературного текста, его качестве, реализующемся через дикцию, орфоэпию) и специфической хоровой артикуляции (в манере и приемах звукоизвлечения — закрытым ртом, немой звук, прикрытый звук, крик, скандирование, речитация; атака, тембровая окраска звука, прием vibrato, возможности звуковысотного интонирования, неограниченные температурой). Помимо этого, в хоровой музыке с инструментальным сопровождением артикуляция как система исполнительских средств выразительности «доукомплектовывается» уровнем артикуляции и фразировки в изучивании инструментального пласта хоровой партитуры.

Современный этап осмысления понятий артикуляции и фразировки, их выразительного потенциала и взаимодействия с другими средствами музыкальной выразительности актуализирует в теории и истории хорового искусства значительный ряд малоизученных вопросов, касающихся своеобразия функций хоровой артикуляции и фразировки; техники и специфики применения хоровых приемов-штрихов в музыке различных эпох и жанров; разработки аналитических методик артикуляции и фразировки в хоровой партитуре; путей воспитания исполнительских навыков выполнения хоровым коллективом приемов звуковедения и звукоизвлечения, опосредующих артикуляцию и фразировку.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ардентов, Д.Н. О хоровой артикуляции. Профессиональная подготовка руководителя самостоятельного хорового коллектива / Д.Н. Ардентов. — Л., 1980. — С. 46–61.
2. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. — 2-е изд. — Л., 1971. — 376 с.
3. Бажанов, Н.С. Динамическое интонирование в искусстве пиянства / Н.С. Бажанов. — Новосибирск, 1994. — 299 с.
4. Бодиевская, Н.Н. Анализ партитур в классе хорового дирижирования: метод. рекомендации / Н.Н. Бодиевская. — Могилев, 2007. — 48 с.

5. Браудо, И.А. Артикуляция / И.А. Браудо. — Л., 1961. — 198 с.
6. Гаркунов, Е. Дирижерский жест и способы исполнения звуков (штрихи) в хоровом пении / Е. Гаркунов // Вопросы хороведения и дирижирования хором: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1982. — Вып. 58. — С. 110–136.
7. Живов, В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие / В.Л. Живов. — М., 2005. — 272 с.
8. Зенаишвили, Т. Артикуляция в органных сочинениях Иоганна Пахельбеля / Т. Зенаишвили // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко / Науч. труды МГК. — М., 2001. — Вып. 32. — С. 92–99.
9. Зиновьева, Л.П. Вокальные задачи аутфакта в хоровом дирижировании / Л.П. Зиновьева. — СПб., 2007. — 152 с.
10. Казачков, С.А. О вокально-хоровой фразировке: беседы в форме рондо / С.А. Казачков. — Казань, 2001. — 48 с.
11. Казачков, С.А. От урока к концерту / С.А. Казачков. — Казань, 1990. — 343 с.
12. Краснощеков, В.И. Вопросы хороведения / В.И. Краснощеков. — М., 1969. — 300 с.
13. Максимов, В.А. Психомоторная теория артикуляции на баяне / В.А. Максимов. — СПб., 2003. — 254 с.
14. Малинковская, А.В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования / А.В. Малинковская. — М., 2005. — 381 с.
15. Романовский, Н.В. Хоровой словарь / Н.В. Романовский. — 4-е изд. — М., 2000. — 230 с.
16. Холопова, В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В.Н. Холопова. — М., 2000. — 310 с.



Репозиторий
Учреждения образования
"Белорусская государственная
академия музыки"