



В.Л. Живов, Е.В. Аликина

К вопросу о роли выразительного слова в пении

Многолетний опыт прослушивания хоровых коллективов академического направления позволяет констатировать, что отношение к «омузыкаленному слову», «омузыкальной речи» с годами не только не меняется в лучшую сторону, но стало ещё более пренебрежительным. И у певцов, и у хормейстеров всё чаще наблюдается безразличие к содержанию вокального или хорового произведения, к логике фразы, не говоря уже об оттенках вокальной речи. Задача статьи – привлечь внимание практикующих хормейстеров и педагогов к необходимости уважительного и внимательного отношения к слову в пении, как к важнейшему средству осознания и донесения до слушателя заключенной в музыкально-поэтическом произведении мысли.

Ключевые слова: синтетический характер жанра; взаимосвязь слова и музыки; логическое, метрическое и фразовое ударения; искусство «петь, как разговаривать»; произношение слов в процессе пения; «выговаривать» или «разговаривать»; влияние слова на эмоционально-психологический подтекст исполнения хоровой музыки.



том, что слово в вокально-хоровом жанре – жанре синтетическом, который теснейшим образом связан и с музыкой, и с поэзией, играет в пении (как сольным, так и хоровом, ансамблевым) огромную роль, никто не сомневается. Ещё Б.В.Асафьев, утверждающий, что «речевая и чисто музыкальная интонация – ветви единого звукового потока» [3, с.179] рекомендовал музыкантам «упражняться в воспроизведении основных оттенков речевой интонации и вести слух от речевой интонации как таковой к синтезу слова и напева в наивысших образцах мелодиче-

ской речи».[4, с.8] Он говорил, что «наблюдение над основными оттенками речи [зов, вопрос, удивление, просьба, перечисление и т.д.] должно занять доминирующее положение» [4, с.8] Тем более это относится к певцам и хоровым дирижерам. Ведь суть их деятельности – интерпретация и произнесение не только музыкального, но и поэтического текста. А это значит, что они должны владеть не только законами музыкальной формы, но и закономерностями поэтической речи. Если режиссер, чтец, актер имеют дело с поэтическим текстом, который они интерпретируют и озвучивают, опираясь на свой жизненный опыт, своё личное его понимание и чувство, то хоровой дирижер и певцы работают над текстом музыкально-поэтическим, то есть поэтическим текстом уже интерпретированным композитором. Много из того, что чтец или актер создают в процессе творческой работы над текстом, дирижер и певцы получают в готовом виде. Казалось бы, их работа в связи с этим стала легче: композитор многое сделал за них, а им остается только следовать его прочтению. Но это облегчение кажущееся. Для ищущего вдумчивого музыканта-интерпретатора всегда актуальна главная задача – приведение композиторского прочтения поэтического текста в соответствие со своим замыслом.

В этой статье нам хотелось бы привлечь внимание к одному из аспектов сопоставительного анализа музыкального и поэтического текста – важности знания дирижером законов и правил логики и техники речи, ибо дикция – это всего лишь одна из составляющих, определяющих качество звучащего слова, звучащей речи. Выразительность речи, её эмоциональное и смысловое воздействие определяет вовсе не дикция, а верная расстановка ударений, акцентов, пауз, логика построения фразы. Поэтому анализ дирижером поэтического текста требует от него подхода как со стороны образно-смысловой, так и конструктивной. В частности, внимание дирижера к размеру стиха, к количеству ударных и безударных слогов и месту их расположения может оказать ему существенную помощь в метроритмической организации музыкального текста и фразировке. При этом нельзя не учитывать, что реальные словесные ударения, возникающие при живом исполнительском прочтении стихотворения, не всегда соответствуют всякому метрически (т.е. условно) ударному слову стопы. Накладываясь на метрическую схему,

как на канву, но не совпадая с ней целиком, они часто образуют свой ритмический узор. Такие ритмические перебои придают стиху живость и гибкость. Этот момент для исполнителей весьма существенен, поскольку вокализация стихотворения, его музыкальное прочтение композитором (а, тем более, исполнителем) имеет те же корни, что и искусство декламации. [5]

Подчеркнем, что орфоэпические, дикционные, интонационные правила той или иной речи (в зависимости от её национальной принадлежности) должны быть обязательными для певцов. Произношение и ударение в словах могут изменяться лишь при изменении «предполагаемых обстоятельств» (по Станиславскому), конкретной задачи, эмоции и т.д. Поэтому в процессе вокального обучения любого вокалиста (солиста или хорового певца) нужно постоянно указывать на взаимосвязь речевой интонации с музыкальной и на влияние разговорной мелодики на музыкальную речь.

Нужно сказать, что в хоровой музыке мы чаще всего встречаемся с несовпадением логического центра словесной фразы с вершиной музыкальной фразы; с разрывом одной целостной словесной мысли на два или более музыкальных построения и т.д. Здесь на помощь дирижеру приходят формообразующие исполнительские средства, и в первую очередь вокальное дыхание, способное выполнять и объединяющие и расчленяющие функции. «Цепное дыхание» помогает соединять короткие построения в одну большую фразировочную волну, а цезуры – короткие перерывы дыхания – отделять большие фразировочные волны одну от другой.

Вершина же фразировочной волны – важное по значению слово, важная интонация, важный звук обычно подчеркивается логическим ударением

В одном предложении может быть только одно такое слово (исключение составляют перечисления и сопоставления). Выделение этого слова достигается обычно силовым, артикуляционным или темпо-ритмическим его подчеркиванием. Именно такое подчеркивание делает его ударным. Однако в слове может быть только одно ударение. Это правило целиком сохраняет свою силу и в пении. Два или больше ударений в слове возникают от неумения певцов смягчить безударный слог, попадающий на сильную долю такта, или от неумения снять ударение с без-