

Безбородько О. А.

кандидат искусствоведения, и. о. доцента
кафедры специального фортепиано №1,
Национальная музыкальная академия Украины
имени П. И. Чайковского

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗНОШЕНИЕ И АРТИКУЛЯЦИЯ КАК КОМПОЗИТОРСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. В статье рассматриваются понятия музыкального произношения и артикуляции с точки зрения автора произведения, раскрывается их значение как композиторских средств выразительности. Определяются пути выявления специфического композиторского произношения нотного текста.

Ключевые слова: музыкальное произношение, артикуляция, интерпретация, средства музыкальной выразительности.

Анотація. Безбородько О. А. Музична вимова та артикуляція як композиторські засоби виразності. У статті розглядаються поняття музичної вимови та артикуляції з точки зору автора твору, розкривається їх значення як композиторських засобів виразності. Визначаються шляхи виявлення специфічної композиторської вимови нотного тексту.

Ключові слова: музична вимова, артикуляція, інтерпретація, засоби музичної виразності.

Summary. Bezborodko O. A. Musical pronunciation and articulation as compositional means of expression. The article deals with the concept of musical pronunciation and articulation from the viewpoint of the composer; reveals their importance as compositional means of expression. It is described how to bring to light the specific composer's pronunciation of the notated music.

Key words: musical pronunciation, articulation, interpretation, means of musical expression.

Надійшла до редакції 08.12.2012

© Безбородько О. А., 2012

Постановка проблемы в общем виде. Музыкальное произношение относится к тем вопросам музыкальной науки, интерес к которым никогда не ослабевает. Это связано с ключевым значением данного понятия для отношений внутри асафьевской триады «композитор – исполнитель – слушатель» и постоянно обновляющейся художественной практикой, заставляющей по-новому осмысливать привычные вопросы музыкознания. В то же время, помимо очевидной необходимости следования за последними явлениями в современной музыке, наука должна уделять значительный интерес проблеме музыкального произношения ввиду роли данного понятия для адекватного понимания и интерпретации музыки предыдущих эпох, в первую очередь барокко и раннего классицизма.¹

Анализ последних исследований и публикаций. В отечественной науке понятие «музыкальное произношение» традиционно связывают с книгой И. Браудо «Артикуляция» [2], имеющей подзаголовок «О произношении мелодии». В этом труде ученый предлагает два понимания «музыкального произношения»: в широком и узком смысле. В широком смысле «музыкальное произношение» являет собой «всю область многообразных процессов внутри ноты» [2, с. 191] (к ним относится филировка, интонирование, вибрирование, динамические и тембральные изменения), в узком смысле «музыкальное произношение» равнозначно понятию «артикуляция» и описывает «круг явлений, связанный с переходом от одной звучащей ноты к следующей, включая прекращение звука до исчерпания длительности ноты» [2, с. 191].

Более точные определения понятий музыкального произношения и артикуляции были даны украинским ученым А. Соколом. В отличие от И. Браудо, рассматривавшего в своей книге исключительно долготный вид артикуляции, А. Сокол полагает, что артикуляция может касаться и «динамики (динамическая артикуляция), и звуковысоты (звуковысотная артикуляция), и агогики (агогическая), и тембра (тембровая) и т. д.» [11, с. 12]. Данное утверждение особо значимо в силу своего соответствия исполнительской практике, прежде всего интерпретации произведений эпохи барокко.² Подобное широкое понимание музыкальной

¹ Значение музыкального произношения и артикуляции для исполнения барочной и раннеклассической музыки обуславливается высокой степенью ориентированности музыкальной практики, теории, эстетики, образования и восприятия того времени на словесно-речевые прототипы. Стремление к максимально соответствующей духу времени интерпретации, тщательное изучение музыкальных трактатов и педагогических руководств XVII — XVIII вв. приводит современных исследователей и исполнителей старинной музыки к убеждению, что для композиторов эпохи барокко и классицизма «решающее значение имели принципы артикуляции» [15, с. 27].

² Так, один из основателей аутентичного движения в исполнении старинной музыки Н. Арнонкур подчеркивает значение микродинамики, которая трактовалась как понятие, относящееся к артикуляции: «Микродинамика существенна, так как она репрезентирует **произношение**, от нее зависит понятность “языка звуков”» [15, с. 38]. И. Браудо рассматривает исключительно долготную артикуляцию, что может быть объяснено направленностью исследовательской мысли ученого-органиста прежде всего на органное исполнительство.

Rechte Hand

Linke Hand

Ausführung:

ca. 66

(zwei Oktaven hoher) 15 ma

p

sfpp sfpp sfpp pp sfpp

15 bassa sempre (zwei Oktaven tiefer) 5 1

Taste kurz loslassen und stumm nachgreifen

Рис. 1. X. Лакенманн. Колокольня (тт. 1-3)

артикуляції дозволяє українському ученому визначити її як «спосіб виконавського вираження, яке надає образність кожному моменту художественного інтонірування» [10, с. 164]. Більш детальна дефініція пропонує розглядати музичні артикуляції як «способи виконавського вираження моментів (елементів) інтонаційно-художественного потоку, які утворюють визначені звукотипи, обумовлені характером ознак інтонаційних образів» [10, с. 164]. Музичне вираження, за А. Соколом, — це «виконавське (артистичне) втілення кожного моменту інтонаційно-художественного потоку в відповідності до смислової (модальної) функції цього моменту та його зв'язку з іншими моментами, в цілості всього твору, його жанру та стилю» [10, с. 76].

Вирішені частини загальної проблеми. В праці І. Браудо [2], а також у роботах сучасних українських та російських учених В. Синицина [9], А. Сокола [10, 11], Л. Булатової [3], Ф. Валєєвої [4], Е. Титова [13], музичне вираження та пов'язане з ним поняття музичної артикуляції розглядаються в контексті виконавської діяльності музиканта. Однак виконавці сучасної музики, співпрацюючи з композиторами в процесі підготовки свіжень написаних творів до концертної прем'єри, часто виявляють, що їх автори мають чітке уявлення про те, як ці твори повинні звучати, відповідно, як вони повинні виражатися.³ В особливості це стосується фортепіанної музики, так як переважає більшість сучасних композиторів навчається на тому або іншому рівні гри на фортепіано і, може бути, не завжди володіючи значущим умінням, володіє тим не менш достатньо правильними знаннями про передачу фортепіанного звуку.

Ціль цього дослідження полягає в розгляді понять музичного вираження та артикуляції з точки зору автора твору, в розкритті їх значення не тільки як виконавських, але й як композиторських засобів вираженості.

³ Дане спостереження ґрунтується перш за все на особистому виконавському досвіді автора статті, зокрема — на творчому обговоренні з сучасними українськими композиторами Г. Ляшенко, І. Щербаківим, А. Щетинським.

Визначення основного матеріалу. Всі наведені вище визначення розглядають лише виконавський аспект музичної артикуляції та музичного вираження. За межі дефініцій виносять сутність артикуляції, як одного з важливих засобів вираження композиторського задуму, його «інтонаційної концепції» (термін В. Москаленко) [7]. В визначенні, даному А. Соколом, не враховується його справедливе твердження про те, що «**виконавські** засоби музичної вираженості <...> виступають у переважаючій більшості випадків також і **композиторськими**» [10, с. 7]. Приймаючи до уваги неоднозначність та умовність загальноприйнятого розмежування художественних засобів музики на виконавські та композиторські⁴, ми вважаємо цілорозумним витягати з дефініцій музичної артикуляції та музичного вираження, запропонованих дослідником, атрибут «виконавський», як необґрунтовано звужуючий зміст та сферу застосування даних понять.

Розставляючи над нотним текстом артикуляційні, агогічні, темпові та динамічні означення, звичайно відносимі до виконавських вказівок, автор реалізує своє особисте сприйняття твору, т. є. його *вираженість*. Таке *композиторське вираження* може стати в деяких випадках головним виражальним засобом, визначальним художественний образ твору та характеризуючим авторський стиль. Яскравим прикладом значущості авторського вираження та артикуляції є творчість німецького композитора Х. Лакенманна. В фортепіанній п'єсі «Колокольня» з циклу мініатюр «Детська гра» зримість слухового образу створюється в перших же трьох тактах виключно артикуляційними засобами:

⁴ Як вважає А. Малинковська, жорстке розмежування «зон впливу» композитора та виконавця «неможливо з точки зору формосодержального єдності, цілості художественного організму, яким є музичне творіння. Те, що відбувається в глибини його структури, виявляється, проявляється, як би виносяться в зовнішні шари організації музики, матеріалізується в фактурно-інструментальній її «телі», і звідси — в засобах її звукової реалізації. В свою чергу останні опосередковують сприйняття внутрішніх, глибинних змістових процесів формовання» [6, с. 24-25].

Обилие артикуляционных, агогических, темповых, динамических и педальных ремарок определяет специфику фортепианного и камерно-инструментального письма В. Сильвестрова. Композитор стремится, по его собственным словам, «передать бережное отношение к звуку, когда каждый звук, даже самый простой, рождается сейчас на наших глазах» [8]. Особенность позднего фортепианного стиля украинского композитора состоит в осознающей себя самим автором вторичности тех средств музыкальной выразительности (мелодия, гармония, метроритм, структура и т. д.), которые традиционно считаются основными носителями и показателями творческой оригинальности. Индивидуальность и узнаваемость музыкального языка «Багателей» и «Серенад» обеспечивается именно так называемыми «исполнительскими» средствами выразительности, что становится особенно заметным при сравнении оригинального авторского текста с его версией, лишенной специфичного «сильвестровского» произношения:

Различия в исполнительском и композиторском аспектах артикуляции выражаются в неограниченной вариантности исполнительских решений в первом случае — отметим функциональную безграничность, к которой приходит А. Сокол, определяя понятие музыкальной артикуляции: «Артикуляции конкретизируют все особенности звукового потока, характер и структуру мелодики, гармонии, метро-ритма, темпового процесса, общей динамики (в каждый момент), формообразования, фразировки, превращая их из абстрактно-символических данностей в конкретные экспрессивно-речевые явления» [11, с. 15], — и лимитированностью набора артикуляционных обозначений, находящихся в арсенале композитора, во втором случае. Начиная с XVIII в. этот арсенал проявляет устойчивую тенденцию к расширению в связи с усиливающимся, особенно на протяжении XX в., стремлением композиторов к все большей детерминированности музыкальной нотации.

Подробность авторских указаний, дающая нам право предположить, что в артикуляции отчетливо высвечиваются особые черты музыкального мышления композитора, встречается не только в современной музыке, но и в творчестве многих мастеров прошлых эпох, хотя используемый ими «артикуляционный словарь» (термин А. Сокола) может быть, как, например, в творчестве В. А. Моцарта, чрезвычайно мал.⁵ Так, сожалея о том, что артикуляционные обозначения часто превращаются для исполнителя в недостаточно осознаваемый фон, И. Браудо риторически вопрошает: «Но разве многообразные и не легко поддающиеся точному истолкованию лиги не отражают хода мыслей автора и не должны ли эти лиги наряду с нотами причисляться к основным данным текста?» [2, с. 187].

⁵ В. А. Моцарт нотировал фактически лишь два фортепианных штриха: легатный, обозначаемый лигами, и стаккато, для которого композитор применял два вида обозначений — точки и «клинышки». Видел ли Моцарт разницу между исполнением точек и клиньев — вопрос, дискутируемый до сих пор. Тщательный анализ этой проблемы дан Л. Баренбоймом в статье «Как исполнять Моцарта» [1].

Ему вторит известный английский дирижер, интерпретатор произведений В. А. Моцарта, Дж. Э. Гардинер: «На первый взгляд она (артикуляция. — О. Б.) кажется <...> поверхностной, внешней, как косметика на лице, однако на деле это вовсе не грим, но реальное отражение музыкальной структуры. Это — указание Моцарта исполнителю относительно чрезвычайно специфического способа произнесения текста» [5, с. 112]. Следовательно, правильное истолкование авторской артикуляции либо, другими словами, точное «попадание» в специфическое композиторское произношение и его достоверное воспроизведение являются обязательным условием адекватной исполнительской (и не только) интерпретации музыкального произведения, понимания оригинальности замысла и стиля его создателя.

Вместе с тем в музыкальном тексте, содержащем очень мало или вовсе лишенном авторских артикуляционных обозначений, также может быть обнаружено имплицитно присутствующее композиторское произношение. Оно определяется прежде всего общим «*артикуляционным стилем*», характерным для данной эпохи, страны, культуры и даже для отдельной творческой личности. Ключ для проникновения в конкретный стиль произношения следует искать в свидетельствах современников, в существующих артикуляционных указаниях из других произведений композитора, а также в косвенных индикаторах артикуляции (таких, например, как аппликатура). Важнейшим средством для понимания особенностей композиторского произношения становится сопоставление и соотнесение общепринятых в данную эпоху артикуляционно-стилевых канонов и конкретного музыкального текста. Так, при исполнении музыки эпохи барокко главными факторами, обуславливающими выбор артикуляционных решений, являются метроритм, гармонические и мелодические соотношения. Соответственно, сочетание этих средств музыкальной выразительности определяет не только специфический музыкальный язык композитора, но и его произношение.

В отличие от предыдущих эпох мы живем во времена стилового плюрализма. Как отмечает И. Тукова, «музыкальное искусство XX в. кардинально отличается от предшествующих эпох синхронностью как разнообразных принципов отбора материала, так и способов его пространственной и временной организации. Музыкальные стили не приходят к своему завершению, а появляются друг за другом, напоминая конгломерат — их множественность и разнообразие либо не позволяют исследователям создать единый метод анализа произведения <...>, как это было в предшествующие времена, либо требуют от музыковедения поиска кардинально иных методов подхода к сочинению» [14, с. 1].

Подобно теоретикам, фиаско терпят и исполнители, пытающиеся найти некий единый подход к интерпретации невероятно стилистически (в том числе и артикуляционно-стилистически) разнообразной Новейшей музыки. Культивируемый в музыкально-исполнительской педагогике принцип, согласно которому каждой эпохе соответствует определенный стиль исполнения, не работает при интерпретации со-



Рис. 2. В. Сильвестров. Багатель № 2 из цикла «Три багатели для фортепиано. Посвящение Б. Архимовичу» (тт. 1-7). Автограф



Рис. 3. В. Сильвестров. Багатель № 2 из цикла «Три багатели для фортепиано. Посвящение Б. Архимовичу» (тт. 1-7). Удалены все артикуляционные, агогические динамические, темповые, тембральные и педальные ремарки

временного композиторского творчества. Композиторы расширяют возможности инструментов, изобретая собственные системы обозначений, зачастую весьма отличающиеся друг от друга. Изучение какой-либо одной авторской системы нотации не гарантирует ее применимость, даже при кажущемся сходстве, к произведениям другого композитора.

Музыка, нотированная с помощью привычного арсенала артикуляционных обозначений, парадоксальным образом также ставит немало проблем перед исполнителем по причине того, что нередко композиторы опираются на различные стилевые модели, не указывая ориентиры своего музыкального произношения, которые могут быть далеко не очевидными для интерпретатора. Так, при исполнении Второй части Квинтета для кларнета, фагота, скрипки, виолончели и фортепиано А. Щетинского, начинающейся одногласным фортепианным соло в очень медленном темпе, авторские ремарки *piano*, *legato*, *cantabile espressivo*, *senza pedale* вместе с общими представлениями о чрезвычайно высоком, напряженном эмоциональном тоне произведений украинского композитора спровоцировали автора статьи на выразительное, связанное, глубокое и рельефное звуковедение. Как оказалось, подобное исполнительское произношение противоречило произношению композиторскому, артикуляционно ориентированному на фортепианное творчество Ф. Шопена, традиционно связываемому с более нежным и деликатным звукоизвлечением.

Артикуляционные ориентиры могут указываться авторами опосредованно, без прямых отсылок к конкретному исполнительскому стилю. Подобное не прямое обозначение путей поиска требуемого композитором произнесения нотного текста содержится в заглавии фортепианной пьесы И. Щербакова «Пианопение», опубликованной под немецким названием «Klavier-gesang». Аллитерационная игра русских слов «пиано» и «пение», исчезающая, к сожалению, в немецком переводе, определяет особенное, укорененное в отечественной исполнительской традиции, отношение к фортепиано как к непременно выразительно-певучему инструменту.

Выводы. Вышеизложенное приводит нас к выводу о том, что понятия музыкального произношения и артикуляции давно требуют пересмотра своего понимания как исключительно исполнительских средств выразительности. Украинский музыковед и культуролог О. Тарасова отмечает беспрецедентную актуализацию «вторичных» исполнительских средств выразительности в музыкальном искусстве XX в. и их выход «на концептуальный и композиционный уровни музыкального произведения» [12, с. 124]. Данная тенденция заставляет нас обратить внимание на доселе пренебрегавшийся исследователями композиторский аспект музыкального произношения как в отношении современного музыкального творчества, так и при интерпретации произведений прошлых эпох. Осознание музыкального произношения и артикуляции как

композиторских средств выразительности является непременным условием адекватной и убедительной интерпретации авторского текста.

Литература:

1. Баренбойм Л. Как исполнять Моцарта? : обзор современной литературы / Л. Баренбойм // Интерпретация Моцарта / Ева и Пауль Бадура-Скода. — М. : Музыка, 1972. — С. 255-367.
2. Браудо И. Артикуляция : о произношении мелодии / И. Браудо ; ред. Х. С. Кушнарв. — Л. : Государственное музыкальное изд-во, 1961. — 199, [1] с.
3. Булатова Л. Стилевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVIII — первой половины XIX века / Л. Б. Булатова. — М. : Музыка, 1991. — 123, [2] с. : нот. : ил.
4. Валеева Ф. Развитие артикуляционного мастерства музыканта-инструменталиста в процессе исполнительской подготовки на этапе высшего профессионального образования : автореф. дис. на соискание учен. степени. канд. искусствоведения : спец. 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования» / Валеева Флюра Хазиахметовна. — Екатеринбург : 2007. — 22 с. : ил.
5. Гардинер Дж. Пусть русские играют Моцарта, как им нравится? : интервью / Джон Элиот Гардинер // Советская музыка. — 1991. — № 12. — С. 112-114.
6. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования / А. В. Малинковская. — М. : ВЛАДОС, 2005. — 381, [3] с. : нот.
7. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование / В. Г. Москаленко. — К. : Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.
8. Савицкая О. Музыкальный океан по имени «Валентин Сильвестров» / Ольга Савицкая // День : ежедневная всеукраинская газета. — 2007. — № 174. — 12 октября.
9. Синицын В. Пути развития фортепианной артикуляции в XVIII веке : автореф. дис. на соискание учен. степени. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Синицын Владимир Михайлович. — К., 1989. — 19 с.
10. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / А. В. Сокол. — Одесса : Морьяк, 2007. — 276 с. : нот.
11. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. В. Сокол. — Одесса : ОКФА, 1996. — 207, [1] с.
12. Тарасова О. Артикуляционный комплекс в музыке: теоретический аспект / Тарасова О. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — 2008. — Випуск 1, 2, 3. — С. 124-127.
13. Титов Е. Теоретические основы музыкальной артикуляции: автореф. дис. на соискание учен. степени. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Титов Евгений Сергеевич. — Ростов-на-Дону, 2002. — 23 с.
14. Тукова И. О сонорном пространстве [Электронный ресурс] / Ирина Тукова // [Материалы международной интернет конференции «Музыкальная наука на постсоветском пространстве»]. — Режим доступа: http://www.gnesinstudy.ru/page/tukova_doklad
15. Харнонкорт Н. Музыка як мова звуків : шлях до нового розуміння музики / Ніколаус Харнонкорт ; [пер. з нім. Г. Куркова]. — Суми : Собор, 2002. — 181, [3] с.