

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ИЗУЧЕНИЮ СТУДЕНТАМИ
ВОКАЛИСТАМИ И ПИАНИСТАМИ ЖАНРА
СТАРИННОГО РУССКОГО РОМАНСА**

**RECOMANDĂRILE METODICE LA STUDIAREA DE CĂTRE STUDENȚII VOCALIȘTI
ȘI PIANIȘTI A GENULUI ROMANȚEI RUSE VECHE**

**METHODICAL RECOMMENDATIONS TO THE STUDENTS-VOCALISTS AND PIANISTS
FOR STUDYING THE GENRE OF THE OLD RUSSIAN ART SONG**

ГАЛИНА МУНТЯН,

и. о. профессора,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

В данной статье автор останавливает внимание на специфике жанра старинного русского романса, определяет значение этого жанра в современной музыкальной культуре, а также даёт необходимые студентам вокалистам и пианистам методические рекомендации к изучению и исполнению романсов, проверенные на практике в процессе личной многолетней педагогической деятельности.

Ключевые слова: старинный русский романс, композитор, исполнитель, поэтический текст, звук, фраза, аккомпанемент, дыхание певца.

În prezentul articol autoarea atrage atenția asupra specificului genului romanței ruse vechi, determină semnificația acestui gen în cultura muzicală modernă și, în același timp, propune studenților vocaliști și pianiști recomandări pentru studierea și interpretarea romanțelor, verificate pe parcursul multor ani de activitatea pedagogică.

Cuvinte-cheie: romanța veche rusă, compozitor, interpret, text poetic, sunet, frază, acompaniament, respirație.

In the present article the author pays special attention to the specific features of the old Russian art song (romance), defines the significance of this genre in modern musical culture and gives the necessary methodical recommendations for studying and performing art songs to students-vocalists and pianists — recommendations that were tested in the process of her long personal teaching activity.

Keywords: old Russian art song (romance), composer, performer, poetic text, phrase, accompaniment, singer's breathing.

Жанр старинного русского романса переживает в настоящее время активный ренессанс. Мелодичные и трогательные старинные романсы вызывают огромный интерес исполнителей и слушателей, их часто включают в драматические спектакли и кинофильмы, им посвящают программы радио и телевидения, конкурсы на лучшее исполнение, из старинных романсов целиком составляют концертные программы крупнейшие вокалисты. Кажется удивительным, что этот процесс происходит в эпоху бурного развития науки и техники, электроники, эпоху острой идеологической борьбы и невиданного ускорения темпов жизни. А романс живёт потому, что искренность, сердечность, задушевность, простота и демократичность выразительных средств, свойственные жанру старинного романса, востребованы и близки слушателям, как никогда. Разумеется, что мы имеем ввиду высокохудожественные образцы, а не множество антихудожественных подделок и подражаний в этом жанре. Поэтому перед педагогами встаёт ответственная задача: проявить эстетический вкус при отборе произведений, ориентируясь на высокие репертуарные требования, предъявляемые в процессе вузовского образования.

В крови горит огонь желанья..., Не искушай меня без нужды..., Мой костёр в тумане гаснет, Калитка, Мы только знакомы, На заре ты её не буди, Соловей, Не пой, красавица, при мне.. — этот список можно продолжать бесконечно. Казалось бы, называется всего одна строка, как в тот же момент возникает музыка с последующими словами. Совпадение слова и музыки, логоса и голоса — существенная особенность романса и сокровенное желание композиторов. Жанр старинного романса родился в конце 18-ого столетия и получил своё становление в первой половине 20-ого столетия. Его генезисом можно считать городскую песню, которая, в свою очередь возникла из крестьянской песни, пришедшей в города. В условиях городской жизни и изменившихся бытовых условий народные песни приобретали своеобразные черты. Например, городские песни, как правило, основывались на мажорном и минорном ладах, распространённых в профессиональной музыке, в то время, как большинство крестьянских песен основаны на других, так называемых, народных ладах и попевах. В оборотах мелодии, в сочетании голосов, в характере сопровождения, в своём строении крестьянские и городские песни очень отличались друг от друга: городская песня и впоследствии романс предназначались для одного голоса с сопровождением фортепиано, гитары, а крестьянские песни пелись в основном без сопровождения. Содержание романсов универсально. Его смыслообразующим стержнем является *лирическая исповедь*, рассказ о любви в её извечных вариациях первого свидания, ревности, измены, юношеской робости, гусарской бравады, разлуки, ухода к другому или другой, воспоминание об утраченной любви и юности. Общечеловеческая основа романса предполагает снятие национальных границ, интернационализацию жанра при сохранении национального своеобразия каждого произведения в отдельности. Наиболее крупные поэты, работающие в жанре романсной лирики, активно выходят в иноязычные пространства, в сопредельные культуры. Например, *Пью за здравие Мери...* Пушкина имеет первоисточником стихи Бэрри Корнуэлла; *Горные вершины* Лермонтова так и названы им *Из Гёте*. Необычайно интересна в этом отношении творческая биография *Песни Земфиры (Старый муж, грозный муж)* Пушкина, включённой им в поэму *Цыганы*. Известно, что, находясь в Кишинёве, поэт интересовался молдавским фольклором. С особым вниманием он прислушивался к песне *Arde tã, fraje (Жги меня, режь меня)*. Первоначальный напев песни был записан для Пушкина неизвестным человеком и опубликован с корректурами композитора Верстовского [1, с. 16].

В золотой фонд классического городского старинного романса вписали свои имена композиторы Дубянский, Козловский, Дюбюк, Булахов, Алябьев, Варламов, Гурилёв, Яковлев (близкий друг А.С. Пушкина), братья Титовы, Шереметев, Верстовский, Глинка, Даргомьжский и т.д. Необходимо отметить, что многие композиторы сами были певцами либо опытными педагогами по постановке голоса. Широко известна успешная педагогическая деятельность Глинки и Даргомьжского, а А.Варламов явился автором первой печатной русской *Школы пения*, в которой он

обобщил свой исполнительский и педагогический опыт. П. Булахов получил известность также как оперный певец. Эти композиторы великолепно знали природу певческого голоса. Понимая, что умение брать крайние высокие и крайние низкие звуки певческого диапазона требует профессионального мастерства, которым не всегда могут обладать многочисленные любители пения, они писали свои романсы с расчётом на средний регистр певческого голоса, как наиболее часто встречающийся. Сочинения этих композиторов обладали красивыми и плавными мелодиями, которые легко запоминались. Порой создателями романсов становились композиторы любители, умевшие играть на фортепиано или на самом распространённом и излюбленном инструменте — гитаре. Законченное музыкальное произведение представляет собой замысел композитора, запечатлённый при помощи нотных знаков и авторских указаний в отношении темпа и характера исполнения. Эти указания служат исполнителю лишь ориентиром при разучивании и исполнении романса. Но никакие нотные знаки не могут передать те нужные краски и тончайшие нюансы, из которых складываются образы. Перед исполнителем стоит задача: не только воплотить сочинение в звуках, но ещё и одухотворить его живым художественным воображением, бережно соблюдая при этом авторские указания и не допуская их искажений. Претворяя замысел композитора в художественный образ, исполнитель становится его соавтором.

Певческий голосовой аппарат — необыкновенный инструмент, таящий в себе исключительное богатство красок и различных оттенков. Используя эти краски, выдающиеся представители вокальной школы достигают небывалых творческих высот. Звучание любого музыкального инструмента не может соперничать с красотой и теплотой певческого голоса. Не случайно, когда мы хотим похвалить мастерскую игру на каком-либо инструменте, то сравниваем его звук с пением. Такое сравнение — высшая похвала музыканту, сумевшего наполнить холодное звучание инструмента тёплыми живыми красками человеческого голоса. «Даже в быту люди, говорящие напевно, красивым грудным тембром, вызывают к себе приязнь, сочувствие. В их речи чувствуется лирическая естественная выразительность, душевное тепло. Вот где и начинается оценка интонации, пусть ещё интуитивная, неосознанная», — писал Б. Асафьев [2, с.216]. Используя тембровые краски, опытные певцы превращают процесс пения в высокохудожественный акт. Своим искусством они словно подтверждают, что тончайшие психологические оттенки рождаются не только из слов и фраз данного сочинения, но и из того состояния души, которым вызваны эти слова и фразы.

Блестящим примером является исполнительское искусство великого русского певца Ф. Шаляпина, который раскрывал такие глубины музыкальных сочинений, в том числе, казалось бы, незатейливых романсов, какие, порой, не осознавал и сам композитор. Творческий гений Шаляпина одухотворил многие романсы, с успехом исполнявшиеся и до него, но наиболее ярко прозвучавшие только в шаляпинской трактовке.

Старинные русские романсы занимали видное место в исполнительском творчестве Шаляпина, в концертах он часто исполнял такие романсы, как *Когда б я знал* П. Козлова, *О, если б мог выразить в звуке* Л. Малашкина и популярнейший романс *Очи чёрные*. Достоинно продолжали лучшие традиции вокальной школы в исполнении романсов Н. Обухова и И. Козловский. В их пении обретали новую жизнь многие произведения, исковерканные псевдоцыганским или салонным исполнением и незаслуженно забытые. И. Козловский, например, заново воссоздал романс неизвестного автора на стихи Тютчева *Я встретил вас*. Певцу удалось с подлинным проникновением в образ и романтической взволнованностью передать и лёгкую грусть воспоминаний, и светлую, глубокую, испытанную временем любовь, и радость неожиданной встречи.

Выбирая романс для своего педагогического репертуара, исполнитель должен, в первую очередь, внимательно и не один раз просмотреть всё произведение от начала до конца, чтобы уяснить себе его содержание, определить, от какого лица оно поётся — мужского или женского, обратить внимание на все авторские указания и ремарки. Очень полезно ещё до начала

разучивания романса с аккомпанементом самому проиграть вокальную партию, правильно просчитав длительности нот. Это поможет студенту лучше понять музыкальное строение произведения и чётко определить музыкальные фразы, из которых оно состоит. Как правило, старинные русские романсы написаны на стихотворные тексты, состоящие из строф — четверостиший и двестиший, а их музыкальная форма — куплетная. Поэтому вокалист должен стремиться исполнять каждый куплет по-разному, с учётом его изменившегося содержания. Иногда лежащее в основе стихотворение имеет большое количество строф, что заставляет певца искать дополнительные средства выразительности и затрудняет исполнение. В практике бывают случаи, когда из-за длиннот текста выпускаются некоторые куплеты. Однако, если вокалист решился пойти на сокращение куплетов, ему необходимо проследить, не нарушается ли содержание стихотворения, последовательно развивающееся от строфы к строфе. В подобных случаях следует особенно бережно относиться к стихам, которые принадлежат перу крупнейших поэтов и представляют художественную ценность.

Исполнителей не должен смущать тот факт, что поэтический текст романса иногда имеет некоторые разночтения со своим литературным первоисточником, поскольку в большинстве случаев подобные изменения сделаны самими композиторами для более удобной вокализации того или иного слова или фразы и закреплены в исполнительских традициях.

При внимательном знакомстве с музыкальной архитектурой романсов, можно обнаружить, что развитие музыкальных фраз, как правило, совпадает с развитием поэтического содержания. На эту особенность и должен ориентироваться студент при определении тех мест, где можно брать дыхание. Опытные певцы используют момент вдоха, как средство выразительности, чтобы ярче передать настроение создаваемого образа. Дыхания должно хватить на всю фразу, иначе прервётся её плавное течение. Ни в коем случае нельзя разрывать фразу вне смысла или брать дыхание в середине слова.

Дыхание играет важную роль в формировании певческого звука. Опираясь на дыхание, каждый звук должен плавно переходить в следующий. В этом состоит основа кантиленного пения. Никогда не следует петь в полную силу своего голоса, иначе говоря, форсировать звук или впадать в другую крайность — переходить на проговаривание слов под музыку не опёртым на дыхании звуком. Формирование звука должно быть красивым и естественным, без ненужного напряжения.

Особое внимание следует обращать на высотную точность воспроизведения звука — интонацию. Вокалист не должен также забывать о красоте звучания, о ценнейшем качестве певческого голоса — тембре, о богатстве его выразительных обертоновых красках.

Дикция в пении является одним из мощных средств выразительности, и об этом следует помнить постоянно. Чем яснее пропеты слова, тем легче слушателям вникнуть, о чём поётся в данном романсе. Слова необходимо произносить грамотно, без манерности и вычурности. Ясное и чёткое произношение слов с соблюдением всех требований современного литературного языка помогает сделать музыкальную фразу осмысленной и выразительной. Красивое, естественное пропевание гласных и чёткое произношение согласных рождает упругую вокальную фразу.

Выступление студента-исполнителя перед слушателями всегда связано с волнением, как бы вокалист ни был хорошо подготовлен и уверен в себе. Это вполне естественно. Но исполнитель должен стараться побороть волнение и в какой-то степени управлять своим творческим процессом. Ведь часто случается, что исполнитель, увлекаясь пением, теряет контроль над собой. Например, не считаясь с возможностями голоса, он начинает увеличивать его силу, форсировать. Подобное пение в конечном итоге приводит к перенапряжению голосовых связок и всего голосового аппарата, а иногда и к более тяжёлым последствиям. Если студент накопил достаточную вокальную технику и находится в хорошей форме, если он ясно представляет художественную задачу, то волнение уступит место тому творческому состоянию, которое

определяется высоким словом *вдохновение*. Студенту необходимо помнить, что вдохновение рождается из труда и во время труда.

Преподавателю особо следует предостерегать студентов-вокалистов от подражания тем певцам, которые подменяют простоту и естественность исполнения старинных романсов слезливой чувствительностью, мелодраматизмом, коверканьем слов и прочим наследием псевдоцыганских традиций. Очень полезно преподавателю вместе со студентом прослушать записи лучших певцов данного романса и постараться подробно проанализировать их исполнение. Но в таком случае преподавателю следует предостеречь студента от слепого подражания. Всегда нужно искать свою собственную манеру исполнения.

В старинных русских романсах воплощается вся правда о волнующих жизненных моментах. Малейшая фальшь при воспроизведении сложной гаммы человеческих переживаний приведёт исполнителя к потере тех ценных качеств, за которые слушатели любят старинные русские романсы. При исполнении старинных романсов следует избегать микрофона, так как искусственное увеличение громкости звучания вступает в противоречие с самой природой этих произведений, требующих задушевности, непосредственности и мягкости.

Сопровождение романсов поручается, как правило, фортепиано. Простая незамысловатая фактура аккомпанемента предоставляет полную свободу замыслам исполнителя. Вполне возможны изменения темпов по ощущению певца, но, разумеется, там, где это позволяет характер музыки и поэтическое содержание романса.

Удобство вокальных партий делает многие из старинных романсов прекрасным материалом для обучающихся пению в музыкальных учебных заведениях. В заключение ещё раз подчеркнём, что обаяние и прелесть старинных русских романсов — в их простоте, искренности и сердечности. Вокалисту нужно представить в своём воображении картины и образы, о которых поётся в романсе, и суметь донести их до слушателей. Красиво спетая вокальная партия старинных романсов уже сама по себе производит очень позитивное впечатление, а если исполнителю удастся согреть её своим чувством и обогатить творческой фантазией, то художественно-эстетическая цель будет достигнута.

Библиографические ссылки

1. Рабинович, В. Красивое страдание. Заметки о русском романсе. В: *Русский романс*. Москва: издательство Правда, 1987, с. 7-30.
2. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс, кн. 2 Интонация. Ленинград: Музгиз, 1963.