

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ИСПОЛНЕНИЯ КАМЕРНОГО ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА (РУССКИЕ ПЕСНИ, РОМАНСЫ)

UNELE PARTICULARITĂȚI DE INTERPRETARE A REPERTORIULUI VOCAL-CAMERAL (CÂNTECE RUSEȘTI, ROMANȚE)

SOME PARTICULARITIES OF PERFORMING THE CHAMBER VOCAL REPERTORY (RUSSIAN SONGS, ART SONGS)

ЛЮДМИЛА АГА,

и. о. доцента,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

В статье автор излагает некоторые особенности интерпретации камерно-вокального репертуара – русские песни, романсы – основываясь на сочинениях композиторов П. Чайковский, С. Рахманинов, Н. Римский-Корсаков, М. Глинка, А. Даргомыжский, А. Рубинштейн, а также рассматривает указания преподавателя вокала, который работает с концертмейстром над камерно-вокальным репертуаром. Кроме того, автор трактует некоторые понятия о вокальном стиле, которые необходимы исполнителям. Большое внимание уделяется созданию образа и работе педагога по улучшению вокальной техники, интеллекта и уровня культуры в целом.

Ключевые слова: голос, камерно-вокальный репертуар, исполнитель, искусство, певец-актер, текст, романс.

În articol autoarea prezintă unele particularități de interpretare a repertoriului vocal-cameral – cântece rusești, romanțe – axate pe creațiile compozitorilor P. Ceaikovski, S. Rahmaninov, N. Rimski-Korsakov, M. Glinka, A. Dargomijski, A. Rubinstein, cât și unele indicații ale profesorului de canto cântăreților-actori, care lucrează cu concertmaistru asupra repertoriului vocal-cameral. Autoarea tratează de asemenea unele noțiuni de stil vocal necesare pentru interpreți. Se acordă atenție sporită chipului personajului și lucrului profesorului în scopul îmbunătățirii tehnicii vocale, a intelectului și a nivelului de cultură în general.

Cuvinte-cheie: voce, repertoriu vocal-cameral, interpret, muzică, artă, cântăreț-actor, text, romanță.

In the article the author presents some particularities of interpretation of the vocal-chamber repertory: Russian songs and art songs (romances), works by P.Tchaikovsky, S. Rachmaninov, N. Rimsky-Korsakov, M. Glinka, A. Dargomyzhsky, A. Rubinstein and the music teacher's instructions to the singers-actors when they work with the concertmaster on the chamber music repertory. The author also considers some concepts (notions) of music style that are necessary for interpreters. Much attention is given to the character of the work, to certain subtleties of performing a romance as well as to the teacher's permanent work on the improvement of singing technique, intellect and the level of culture in general.

Keywords: voice, chamber vocal repertory, performer, music, art, singer-actor, text, art song.

По словам А.Терещенко, автора книги *Анатолий Соловьяненко: Творческий портрет*, «почти духовный, эмоциональный мир художника, его чувства, мысли, настроения, ощутить в произведениях наиболее глубокое, человеческое, и суметь рассказать об этом другим – эти задачи возникают каждый раз перед исполнителями камерного репертуара» [1, с. 103].

Человеческий голос – это инструмент с бесконечными возможностями. «Современный певец должен обязательно работать в разных музыкальных жанрах» [2, с. 228], в том числе осваивать камерное пение, этот очень утонченный жанр вокального творчества. На сцене необходимо научиться делать все, чему ты научился в репетиционном классе. Прежде всего, надо уметь владеть собой, обладать прекрасной вокальной техникой, которая является главным художественно-выразительным средством голоса. Исполнителю необходимо обладать также артистическим темпераментом, уверенностью в том, что он делает на сцене. «Творить» надо сознательно и умело, настраивая себя на то или иное исполнение произведения. В искусстве речи и слова непосредственно выражается действенность мысли. Певец же передает в звуках различные «движения» душевных переживаний своих персонажей, которыми наделил их композитор. Выполняя указания автора, исполнитель тем самым подчёркивает стилевую специфику произведения.

Без высокой исполнительской техники невозможно осуществить художественный замысел композитора, который чаще всего концентрируется в мелодике романса. Академик Б. Асафьев утверждает: «Мелодия была и остается самым преимущественным проявлением музыки и самым понятно-выразительным ее элементом... Мелодия потому и «душа музыки», что она есть чуткое отображение главного качества человеческой «голосовой речи» [3, с. 357]. В камерном пении есть свои особенности. Во-первых, певец является главным интерпретатором произведения. Искусство камерного пения требует владения очень утонченными вокальными красками, нюансами, оттенками. Вникать в каждую фразу, интонацию, вкладывая в них часть своей души так, чтобы слушатель пережил вместе с исполнителем всю «гамму чувств», передаваемых звуком, а также отыскать секрет каждого музыкального произведения, понять его смысл и все тонкости его замысла – основные задачи певца.

Естественность и красота звучащего слова были открыты К. Станиславским при помощи музыки. «Сколько новых возможностей откроет нам музыкальная звучащая речь для выявления внутренней жизни на сцене!», – писал он [цит. по 4, с.384]. «В русской музыке текст и мелодия углубляют и дополняют друг друга, и основной задачей является донести через текст и мелодию смысл произведения, его основную мысль и чувство. Это больше проявлялось в песне, в ее наиболее старинных образцах, поэтому текст и музыка создавались вместе одним и тем же автором» [5, с. 90].

Разнообразие интонационных красок в голосе достигается, прежде всего, психологическими средствами, внутренним эмоциональным состоянием, способным адекватно передать переживание в предлагаемых обстоятельствах конкретного романса.

Слово и музыка произведения неразрывно связаны между собой, но музыка часто доминирует, и это надо помнить. Невнимание к музыкальному тексту может привести к смещению акцентов в интерпретации. Нельзя просто акцентировать слово без основания, потому что слово не всегда выражает подлинное настроение музыки и ее смысл. Прежде всего, вокалист должен изучить всю возможную информацию о романсе или песне: о чем музыкальное

произведение и о ком? Ведь в камерном репертуаре каждое произведение имеет свою историю создания. Грамотный певец должен знать все, что написано о произведении, это поможет ему правильно интерпретировать содержание, раскрыть глубину подтекста слов и музыки. Например, в романсах встречаются такие слова, как *безумный* и др. Но это всего лишь эпитеты и не всегда уместно произносить в пении слово *безумный*, изображая безумство, поскольку подобные эпитеты передают в музыке не безумство, а лишь силу страсти.

Камерное пение – это мир разнообразнейших вокальных оттенков и красок. Но это не значит, что камерные сочинения нельзя петь сильным оперным голосом. Конечно, певец должен виртуозно владеть всей палитрой вокальной техники. Эту мысль утверждает великая И. Архипова: «Настоящий певец должен уметь все: крупным мазком нарисовать оперного героя и, в тоже время, тонкими красками передать образ небольшого романса» [6, с. 177]. К тому же у многих композиторов есть произведения, которые можно отнести к числу романсов-арий, где очень уместно мощное оперное звучание и не каждому камерному певцу с небольшим голосом под силу исполнить такие произведения. К таким романсам-ариям можно отнести произведения П. И. Чайковского *Кабы знала я, кабы ведала, Я ли в поле, да не травушка была, День ли царит*; у Н.А. Римского-Корсакова – это *Пророк*, у Г.В. Свиридова – *Всю землю тьмой заволокло* и другие. Не случайно многие романсы Чайковского напоминают интонации его оперных героев: например, основной мотив «мечты Татьяны» из *Евгения Онегина* повторяется в романсе *Не долго нам гулять*. В романсах предонегинского периода прослеживаются не только лирические интонации Татьяны, но и мотивы заключительной сцены. Неудержимая страсть в романсе на слова Фета *Пойми хоть раз* перекликается с темой Онегина *Нет, поминутно видеть Вас*. В этих романсах все внимание композитора выражается в тончайших движениях душевного состояния, которые с трудом передаются словом.

Послеонегинский период отличается по стилю. Музыка романсов поражает открытостью чувства. Романс *То было раннюю весной* на слова А. К. Толстого – это рассказ о первом свидании, о первом чувстве любви. В романсе-арии *День ли царит* мелодика Чайковского интенсивно развивается, поскольку передаёт апофеоз расцветающей природы, чувство гармоничного единения человека с ней. Это выражено уже в большом вступлении и заключении романса, близких к опере по симфоническому развитию. Мотивы романса очень убедительны, где «каждый элемент музыкальной речи предельно выразителен» [7, с. 282]. «Для Чайковского важны не мелкие интонационно-ритмические нормы в произношении отдельных слов, а выразительно-интонационный смысл фразы в целом» [8, с. 12]. В книге Е. Орловой *Романсы Чайковского* отмечается: «Много метких, убедительных характеристик тонкого слияния речевых интонаций с кантиленой в мелодике Чайковского» [цит. по 8, с. 11].

Среди романсов Чайковского особо выделяется шедевр *Средь шумного бала* на слова А. К. Толстого. Романс написан в жанре вальса, но это не просто танец на балу. Есть одинокий герой, который рассказывает о своей тоске, о любви к незнакомке. И бал, скорее, ему видится в мечтах. Герой одинок, музыка грустная, минорная, а значит и романс не веселый, не о танцах на балу. Этот вальс символизирует несбывшиеся надежды, тоску по любви. Романсы *Кабы знала я, кабы ведала* и *Я ли в поле да не травушка была* очень близки по масштабам развитым оперным ариям. В них воплощаются темы женской мечты и девичьих страданий. Они перекликаются также с песнопениями в русских причитаниях, а в кульминациях вдруг появляется эмоциональный взрыв и стон!

К разновидности романса-арии можно отнести и *Благословляю вас леса* и *Серенаду Дон Жуана*, которую сравнивают с арией Роберта из *Иоланты*. «П.И.Чайковский далеко не сразу пришел к своей «осмысленной» мелодии. Создавая параллельно операм свои романсы, он именно в жанре камерно-вокальной лирики нашел путь к слиянию речевой и музыкальной интонации. В романсе, где «сюжет» выражен только в тексте, Чайковский пришел к идеальному отражению деталей речевой интонации» [8, с. 241].

Романсы С.В. Рахманинова, созданные на рубеже XIX-XX веков, продолжали и укрепляли традиции русского классического романса. Они являются вершиной романтического стиля гениального композитора. Рахманинов воспеваает в своих романсах все то, что близко и понятно каждому человеку – трепет любви и признаний, горечь утрат (*Я был у ней, Диссонанс*). Камерно-вокальное творчество Рахманинова закономерно находит подлинный интерес и у вокалистов, и у слушателей. Во многих вокальных миниатюрах Рахманинов продолжает традиции жанра русской песни. Близостью к фольклорным образам отличаются, например, романсы *Полюбила я на печаль свою; Уж, ты нива моя нива*. Романс *В молчаньи ночи тайной* относится к шедеврам лирики Рахманинова. *О, не грусти по мне* можно сравнить с драматизированной элегией. В произведении идет рассказ от имени умершей женщины, любовь которой пережила смерть. Певцу необходимо найти нужную интонацию и окраску звука, чтобы передать безмерную любовь и нежность.

Очень большое внимание уделял сочинению романсов Н. Римский-Корсаков. Им написано около 40 произведений в этом жанре. Выбор текстов к романсам был очень избирательным. Это был небольшой круг авторов: Пушкин, А. Толстой, Майков. В романсах *О чем в тиши ночей, Редеет облаков летучая гряда, Мне грустно* можно услышать оригинальный мелодический стиль и особое отношение композитора к поэтическому тексту. Здесь он подражает стилю Даргомыжского, «следуя за изгибами текста». *Редеет облаков* считается одним из лучших романсов Римского-Корсакова, жемчужиной русской вокальной лирики. Романс покоряет естественностью, глубокой искренностью чувств, воплощая образы первозданной природы. Его мелодия напоминает русский народный напев. Его мягкая и широкая кантилена словно воссоздаёт просторы русских полей. *Не ветер, вея с высоты* представляет тот же пример пейзажной лирики, где образы природы ярко выражены не только вокальной мелодией, но и фортепианной партией.

Воспитание слуха – одна из основ творческой биографии М. Глинки как вокалиста. Он начал писать для голоса лишь только тогда, когда сам изучил в совершенстве всю технику певческого процесса. Глинка не любил резких звуков, хотя сам пел верхние ноты «крикливо». Он любил точность, чистоту интонации, особенно при переходе с пения на «говорок». В глинкинских романсах очень тонко нужно чувствовать разницу между «страстным драматическим пением и «говоренной декламацией», т.е. шепоте» [5, с. 109]. Романсы Глинки отличались красотой мелодии и красотой звучания голоса, органично и естественно слитыми воедино музыкой и поэзией. Глинка отмечал: «В музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произносить на тысячи ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, то строгое выражение. Истинные певцы, довольно редкие, всегда хорошо знают все эти ресурсы» [цит. по 10, с. 136]. В ранней лирике Глинки выделяются такие шедевры вокального творчества, как элегии *Не искушай меня без нужды, Бедный певец*. В романсе *Не искушай меня без нужды* Глинка отразил в музыке не только текст Баратынского, сколько его психологический подтекст. Этот романс до сих пор остается и в наше время очень популярным и востребованным. Опора на песенные мотивы ощущается в романсах *Жаворонок, Что красotka молодая; Ах, ты, ночь ли, ноченька*. Вдохновенный романс *Давно ли роскошно ты розой цвела* – это воплощение красоты, нежной, страстной, чувственной. Глинкинские романсы привлекают и поражают слушателей строгой красотой, глубиной философской мысли, мягкой лирикой и искренностью чувств. Романсы-элегии *Как сладко с тобою мне быть* и *К Молли* пленяют мягким элегичным колоритом, который требует воплощения тончайших нюансов поэтической речи. Жемчужиной Глинки и Пушкина является романс *В крови горит огонь желанья*, в котором страстность в каждой фразе перемежается с чувствами неги и тихого томленья.

В камерном концерте певец – и актер, и сам себе режиссер, и для того, чтобы концерт не был скучен, однообразен, очень серьезно нужно подходить к выбору программы. В концерте

важно показать не только красоту голоса, но и его вокально-технические возможности, тончайшие краски, оттенки, художественный вкус, знание музыкальных стилей. В каждом камерном сочинении всего за несколько минут вокалисту необходимо создать законченный образ романса, передать различные чувства и настроения, увлечь слушателя и заставить сопереживать. Е. Нестеренко пишет: «Проблема стиля – прежде всего проблема точного пения по нотам, точного исполнения всеми музыкантами того, что написано композитором, а также знания эпохи, исторических условий, языка (даже если произведение исполняется не на языке оригинала), инструментов, которые в ту эпоху существовали, знания размеров залов, обычаев, эстетических норм, современных композитору, и, наконец, знание личности композитора» [11, с. 109]. В тоже время нужно иметь в виду, что в пределах творчества каждого композитора мы сталкиваемся с внутренним разнообразием стилей. Ведь как различны у Глинки романсы *Сомнение*, *Ночной смотр* и *Попутная песня*. Певцу всегда нужно стремиться не только к стилистически точному исполнению, но и стилистически-точному учету жанровых особенностей, исполняя произведения каждого композитора.

«Надо выполнять указания автора не в силу дисциплины, а именно потому, что композитор как музыкант, как художник, особенно выдающийся композитор, выше и ярче любого исполнителя» [11, с. 110]. На камерной сцене певец-актер остаётся один на один со слушателями, поэтому надо увлечь публику и проявить не только музыкальные способности, но и артистический талант. Например, в песне А. Даргомыжского *Червяк*, а также в *Песне о блохе* М. Мусоргского очень уместны комические краски голоса и комический актерский талант. Даргомыжский учил своих учеников способности создавать вокальные «характеры, в которых интонации рисуют живого человека, «простоте» против «пафоса» [5 с. 155, 157]. Даргомыжский не признавал элементы иностранной манеры пения и очень ценил и делал все для русского исполнительства.

Многие певцы являются пропагандистами не только классической музыки, но и современной. Честь и хвала таким певцам, которые исполняют на камерной сцене интересную музыку, созданную нашими современниками. Профессионалы должны воспитывать и влиять на вкусы публики, тем самым поднимая их до восприятия серьезной музыки.

Для камерного пения певцу-актеру необходимо найти свой благородный стиль поведения на сцене. Недопустимо до завершения всего музыкального произведения отвлекаться в паузах или в проигрышах концертмейстера, т.е. терять образ, мысль и просто отвлеченно и безучастно стоять на сцене, думая о чем-то своем. На сцене певец и концертмейстер являются одним целым. В музыкальном произведении всегда есть и сольные и ансамблевые моменты, поэтому они оба являются соавторами исполнения произведения. Например, в романсе Рахманинова *Сирень* до вступления голоса концертмейстер создает в фортепианном вступлении возвышенную, нереальную небесную атмосферу. Певцу необходимо найти такие же краски голоса, чтобы не разрушить эту атмосферу грубым солированием. Своим студентам я предпочитаю по возможности подбирать малоизвестные произведения, чтобы избежать подражания или копирования кого-то. Приучаю к самостоятельной работе над произведением, к индивидуальному прочтению без сложившихся традиций, конечно же, при условии выполнения всех авторских указаний. Это приучает студентов внимательно изучать музыкальный материал, самостоятельно работать над ним, мыслить и по-своему, трактовать музыкальное произведение. Вокалист обязан обладать не только музыкальной, но и общей культурой, интеллектом, глубокими знаниями, душевными качествами. И поведение на сцене, и музыкальное исполнение, и одежда должны быть безупречными. Красивый голос без мысли и содержания не производит впечатления. Ценность пения в его художественном содержании.

В любом творчестве всегда есть соперничество. Хорошо, когда это «здоровое» соперничество без зависти. Я стараюсь воспитывать своих студентов и в этом плане. Прежде всего, учу работать над собой, смотреть на лучших своих коллег, как на хороший пример: подумать, по-

чему они лучше? Конечно-же, у каждого свой природный талант, но это не все! Мы знаем много примеров, когда певцы с не большими природными данными достигали мировых высот в творчестве. Все дело в работе над собой и желании достижения результатов. Надо уметь понять, что я сам думаю и чувствую о себе? Что в реальности собой представляю и что могу? Мне всегда нравилось работать на сцене с высокопрофессиональными певцами. Это «подстегивает», вдохновляет, зажигает тебя стремлением достигнуть того же высокого уровня своих лучших партнеров по сцене. Это всегда является стимулом к еще большей активной работе над собой, что приносит хорошие результаты.

Камерный репертуар очень разнообразен и велик. К сожалению, невозможно охватить то богатое музыкальное наследие, которое оставили замечательные и любимые нами композиторы. Еще раз хочется вспомнить о Великом Шаляпине, о котором писали: «На традиции народного исполнительства опирался Шаляпин, пользовавшийся широчайшей палитрой тембровых красок своего голоса, в том числе и имитацией открытого народного звука. Были голоса красивее, но богаче интонационными возможностями не было и нет. И дело тут не в природных качествах его баса, а в сознательном применении реалистического принципа: «Пой, как говоришь» [9, с. 19].

«И как радостен тот миг, который открывает слушателям и самим артистам новые грани произведения и спектакля, с какой силой отзовется в этот миг в душах людей вечно великое, вечно трепетное искусство музыки.

И в этом смысл нашего творчества, вся наша жизнь» [4, с. 548].

Библиографические ссылки

1. ТЕРЕЩЕНКО, А. Соловьяненко Анатолий – Творческий портрет. Киев: Мистетство, 1982.
2. ШЕЙКО, Р. Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги. Москва: Искусство, 1984.
3. АСАФЬЕВ, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн.2. Интонация, Москва, 1947.
4. ПАЗОВСКИЙ, А. М. Записки дирижера. Москва: Музыка, 1966.
5. ЛЬВОВ, М. Из истории вокального искусства. Москва: Музыка, 1964.
6. АРХИПОВА, И. Музы мои. Москва: Молодая Гвардия, 1992.
7. ВАСИНА-ГРОСМАН, В. А. Русский классический романс XIX века. Москва: Изд-во Академия наук СССР, 1956.
8. КРАСИНСКАЯ, Л. Оперная мелодика Чайковского. Ленинград: Музыка, 1986.
9. ДМИТРИЕВ, Л. Б. Вопросы вокальной педагогики, вып. 5. Москва: Музыка, 1976.
10. СЕРОВ, А.Н. Избранные статьи, т. I, СПб, 1985.
11. НЕСТЕРЕНКО, Е. Размышления о профессии. Москва: Искусство, 1985.