

Министерство по делам культуры и спорта Республики Узбекистан
Республиканский методический и информационный центр
Государственная консерватория Узбекистана

Г. Ерошина
Некоторые аспекты работы
над вокальными произведениями
(Р. Штраус, И. Стравинский, «Концертные
вальсы XIX – XX вв.»)

Учебно-методическое пособие
для высших учебных заведений

Ответственный редактор: кандидат искусствоведения, профессор **И.Г. Галущенко**

Рецензенты:

Народный артист Узбекистана, лауреат Государственных премий, профессор, заведующий кафедрой «Академическое пение» Государственной консерватории Узбекистана **К.К. Мухитдинов**

Профессор кафедры «Академическое пение» Государственной консерватории Узбекистана **С.А. Цой**

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Истории музыки» Государственной консерватории Узбекистана **В.З. Плунгян**

Предлагаемое учебно-методическое пособие посвящено вопросам профессионального обучения певцов в классе «Академическое пение» на материале камерно-вокальных и оперных произведений зарубежных композиторов. В работе обобщен педагогический и исполнительский опыт и.о. доцента кафедры «Академическое пение» Государственной консерватории Узбекистана Заслуженного наставника молодежи Узбекистана Ерошиной Г.В.

Пособие предназначено педагогам и студентам музыкальных ВУЗов, преподавателям и учащимся колледжей искусства и культуры, академических лицеев, а также профессиональным концертным исполнителям.

От автора

Формирование гармонично развитого певца немыслимо без освоения современного вокального репертуара, ставящего перед исполнителями ряд сложных проблем. Это обстоятельство обусловило обращение к вокальному творчеству крупнейших композиторов XX века Рихарда Штрауса, Игоря Стравинского и малоизученному жанру концертного вальса, широко представленному в творчестве И. Штрауса, Л. Ружицкого, А. Ардити и других композиторов. Обращение к творчеству Р. Штрауса и И. Стравинского не случайно. Они являются яркими представителями новых направлений в вокальном исполнительском искусстве. Звуковое воплощение произведений композиторов XX века требует хорошей вокальной подготовки, в частности, сочинения Р. Штрауса и И. Стравинского отличаются определенными техническими сложностями голосоведения, изломанностью вокальной мелодии, постоянно меняющимся размером и ритмом, а также сложностью психологических и эмоциональных задач, поставленных перед исполнителями.

Концертный вальс, несмотря на внешнюю легкость, один из труднейших вокальных жанров, который требует определенной вокально-технической подготовки, виртуозности, свободы владения голосовым аппаратом. На примере тщательно отобранных произведений автор, являясь исполнителем многих из них, предпринимает попытку дать вполне конкретные методические советы и рекомендует, какими вокальными средствами, красками, тембром, в каком эмоционально-психологическом состоянии исполнителя, можно создать тот или иной музыкально-поэтический образ.

Таким образом, предлагаемый труд является обобщением многолетнего личного творческого опыта автора, а также педагогической и исполнительской деятельности вокальной кафедры в целом.

Г.В. Ерошина

Раздел 1. ПЕСНИ И РОМАНСЫ РИХАРДА ШТРАУСА В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ

Рихард Штраус написал около 150 песен и романсов для голоса и фортепиано, ряд из которых получил широкое признание и популярность, как на родине композитора, так и за её пределами. Р.Штраус обращался к вокальным жанрам на протяжении всей своей творческой жизни. Его песни и романсы были для композитора своеобразной творческой лабораторией, в которой он экспериментировал в области вокальной музыки. Наряду с этим его песни и романсы были лирическим дневником композитора, отражением его богатой и насыщенной духовной личной жизни.

Песни Р.Штрауса очень разнообразны по содержанию, по неисчерпаемому богатству образов, настроений и чувств в них запечатлённых рукой мастера. Они характеризуются глубоким проникновением композитора в специфику вокала, обстоятельным знанием физиологии и психологии пения. На протяжении всей своей жизни Штраус общался с современными ему оперными и концертно-камерными певцами, в числе которых Карл Буха, Иозеф Гостик, Рауль Вальтер, Рудольф Иегер, Герман Ядловкер, Виорика Урсулеак, Фрида Хемпель, Лотта Леман, Мария Райдль, Элизабет Шуман, Карл Буриан, Мария Иерица, Мария Чеботари и многие другие. Все они были исполнителями заглавных теноровых и сопрановых партий в операх Штрауса. Тесное общение с певцами существенно влияло на вокальный стиль композитора, поэтому вокальное творчество Р. Штрауса в большей степени, чем другие жанры его творчества зависело от требований времени.

Р.Штраус сочинял свои песни и романсы, как правило, для определённых исполнителей, чаще всего для высоких женских голосов, среди которых такие известные немецкие сопрано как Мария Герхардт, Анна Круль, Аннелиза Купер, Маргарет Вимс, Минни Наст. Особенно красивые песни писал Штраус для своей жены – Паулины Штраус (урождённой де Ана), известной немецкой певицы, обладательницы драматического сопрано. Изумительный венок из 28 песен композитор сочинил ко дню своей свадьбы, посвятив их «моей любимой Паулине». В этот цикл вошли такие шедевры как знаменитая "Серенада" – страстное и бурное признание в любви, "Цецилия" – возвышенное обращение к легендарной

покровительнице музыкального искусства.

Песни Р. Штрауса находятся в русле развития немецкой вокальной лирики первой половины XX столетия, представленной сочинениями Г. Пфицнера, М. Регера, И. Хааза, П. Хиндемита, связанными с основными тенденциями развития немецкой поэзии в данный период времени. На рубеже XIX-XX веков, к которому относятся первые вокальные опусы, в частности Восемь песен из "Последних страниц" Германа фон Гильма, посвящённых тенору Генриху Фоглю. В немецкой поэзии обозначились новые тенденции, возникшие под влиянием философии Ф. Ницше, отстаивающего идею чистого, аристократически утончённого искусства, которое должно было вытеснить грубое плебейское искусство, изображавшее людей низших классов. Аналогичные эстетические течения в эти годы характерны и для других поэтических школ, например, для творчества английских поэтов, О. Уальда, французских символистов, П. Верлена, русских поэтов – представителей чистого искусства А. Фета, Л. Майкова, Ф. Тютчева.

Особенно родственной устремлениям Р.Штрауса была творческая деятельность поэтической группы Стефана Георге, объединившейся в 1892 году вокруг журнала "Листки искусства" и решительно отстаивавшей идеи "искусства для искусства". Композитора привлекали новые направления в искусстве и литературе. Он изучал философию Ф. Ницше, драматургию О. Уальда, много лет сотрудничал с австрийским поэтом символистом Гуго фон Гофмансталем, вёл переписку с Р. Ролланом и С. Цвейгом.

В вокальном творчестве Р. Штрауса ощутимо воздействие стиля югенд, художественного направления в немецком искусстве конца XIX – начала XX века. Название это произошло от названия журнала "Югенд" ("Молодость"), выходившего в Мюнхене в 1896 году и ставившего своей целью внедрение искусства в повседневную жизнь. Присущие стилю югенд витализм, яркая декоративность, полнокровность жизнеощущения характерны для многих песен Р.Штрауса, глубокими корнями связанных с немецкими национальными традициями, фольклором, покоряющих жизнеутверждающей силой, дерзким юмором, жанровой характерностью музыкальных образов.

Музыка Р.Штрауса воздействует на слушателя прежде всего полнокровной силой, энергичным движением, здоровой и откровенной чувственностью. В

произведениях Штрауса, особенно в ранних, господствует четкость и пластиность мелодических построений, порой считавшихся слишком "банальными". Композитор изобретательно использует ресурсы системы мажоро – минора, лишь усложняя её контрапунктическими сплетениями свободно движущихся мелодических линий. Наряду с этим у Р. Штрауса по мере эволюции его вокального стиля наблюдается всё большее тяготение к мозаичности ткани, к пестроте тематических изложений, к замене широких мелодических пластов краткими мотивами – формулами. При этом на всём протяжении творчества песням и романсам Р. Штрауса свойственна яркая театрализация вокальных жанров, обусловленная стремлением передать в звуках предельную конкретность событий и действий, выраженных в поэтическом тексте.

Круг поэтов, с которыми были связаны художественные интересы композитора, поражает своей широтой. Среди них Микеланджело, Шекспир, Гёте, Шиллер, немецкие романтики – Уланд, Брентано, Эйхендорф, Рюккерт, Гейне. Особенно привлекали Штрауса его современники, поэты Бирбаум, Бодман, Дан, Демель, Хенкель, Лилиенкrona, Маккеи, Гессе и другие. С большинством из них Р.Штраус поддерживал личные отношения. Многие из имен вошли в историю благодаря величественной фигуре Р. Штрауса, олицетворявшей собой авангард немецкой музыки XX века. Стихотворения Гильма, Лилиенкrona, Бодмана, Шака, положенные Штраусом на музыку, обретали высокохудожественную форму, красоту и эстетическую ценность. Преследуемая этими поэтами цель – возвысить действительность до идеала, достигала в песнях Штрауса вдохновенных вершин художественного творчества. Штраус был всегда в курсе новых направлений и течений в современной ему немецкой поэзии. Он зачастую бывал в литературных салонах Мюнхена – Швабига, что позволяло ему свободно ориентироваться в выборе поэтических источников для своих композиторских замыслов.

Наиболее близки ему были представители молодой немецкой лирики – Рихард Демель, Карл Хенкель и Отто Юлиус Бирбаум, вдохновенно и неповторимо поэтично воплотившие в своих произведениях художественные настроения уходящего века и общественной жизни того времени.

Несомненно, что общение с поэтами оказало значительное влияние на художественную индивидуальность композитора. Об этом очень хорошо написал

Ромен Роллан: «Рихард Штраус одновременно и поэт и музыкант. Эти обе натуры в нем сосуществуют, и каждая из них стремится к господству. Равновесие часто нарушается, но когда воле удаётся поддержать его, соединение этих двух сил, направленных к одной и той же цели, приводит к результату такой интенсивности, какой мы не знали со времени Вагнера»¹. При этом Р. Штраус, несомненно, выступает непосредственным продолжателем австронемецкой вокальной лирики, многогранно представленной творчеством Шуберта, Лёве, Мендельсона, Шумана, Брамса и других композиторов – романтиков. Ему очень близки традиции камерной вокальной лирики XIX века, представителями которых являются традиции Шуберта, Брамса, Вагнера, Вольфа, Листа.

Шубертовское начало даёт о себе знать в песнях Штрауса в эмоционально – искреннем тонусе высказываний, в глубоких связях с национальной бытовой музыкой, в простой напевности, в широте мелодического дыхания. Как и Шуберт, Штраус мог силой своего гения вдохнуть жизнь в стихотворения второстепенных поэтов, таких как Феликс Дан, Густав Реннер, Эммануэль фон Бодман, Детлев фон Лилиенкрон, Антон Линдер и другие. От Шумана Р.Штраус унаследовал утончённость, психологизм, умение передать в мелодии непосредственную выразительность поэтического слова. С Листом его сближает интенсивность тематической работы, привнесение в песню элементов поэмности, красочного гармонического языка и ладотональных планов.

Своеобразное преломление получили в вокальном творчестве Штрауса традиции Вагнера, которого он боготворил, особенно в раннем периоде своего творчества. Достаточно вспомнить оперу "Гунтрам". Р. Штрауса привлекала выразительность поэтического начала, воплощённого в вокальной лирике Вагнера, с присущей ей возрастающей ролью инструментального фактора. В вокальном стиле Вагнера мелодия радикально преобразуясь, насыщается необычной интерваликой, динамической энергией, приобретая элементы разработочности в буквальном смысле данного понятия. Вслед за Вагнером, Р. Штраус включил в вокальную мелодику мощный пласт интонаций, которые сразу же начали воздействовать на закономерности музыкального развития. Вместе с тем вокальная мелодика Р.

¹Роллан Р., Музыкально-историческое наследие, выпуск 4 М., 1989, с.103

Штрауса отличается от вагнеровской значительно большей степенью песенно-ариозного начала. Ориентация на распевность ариозного типа характерна для вокальных сочинений Р. Штрауса. Песенное начало, песенная ариозность и инструментальность в вокальных партиях песен и романсов Р. Штрауса то сближается, то синтезируются, то, резко обособляясь, контрастируют как грани внутренне противоречивой формы выражения разнообразных эмоций, психологических состояний.

Песенное творчество Р. Штрауса и по разнообразному строю, и по стилю находится в тесном родстве с другими жанрами его творчества. Ряд его песен и романсов явился своеобразной творческой лабораторией, экспериментальной базой в выработке оперного стиля песен. Этим, очевидно, объясняется сложная природа вокального стиля песен и романсов композитора. Исследователь творчества немецкого мастера А. Ступель отмечал: «Романсы Р. Штрауса метко назывались операми в миниатюре. Они полны театрального пафоса, живости, движения, их фортепьянные партии, а в некоторых случаях оркестровое сопровождение блистают великолепными красками, но им недостает идущей от сердца к сердцу теплоты, которую излучает простая песенка Шуберта»¹.

Отталкиваясь от песенно-строфических структур, Р. Штраус тщательно разрабатывал в вокальных сочинениях речитативные элементы, сближая песеннуюность с ариозным пением. В этом жанре он нередко преодолевал камерность, воплощая в песенной форме широкий спектр лирических чувств и настроений. Исследователь штраусовского творчества Эрнст Краузе отмечал: «Прежде чем настоящая «мелодическая песня» оказалась вытесненной новыми формами музыкальной декламации, различными по степени убедительности, она ещё раз нашла в Штраусе воодушевлённого, подлинно мелодического выразителя. Какое мелодическое богатство заключено в этом мире поэтических малых форм! Какое чувство формы, какая склонность к возвышенным душевным эмоциям! Что за живость фантазии, что за стремление к картинной наглядности и полноте чувств»²

Песня в творчестве Штрауса приобретает черты концертности, яркой

¹Ступель А. Рихард Штраус. Л., 1972, с.89.

²Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество. М., 1961, с.290.

театральности. Вокальная партия характеризуется эффектностью, полнозвучностью, широким использованием большого диапазона и особенно верхнего регистра. В сочетании с изобретательно разработанной фортепианной партией песни Штрауса являются очень выигрышными концертными сочинениями. "Песни Штрауса, – подчёркивал Э. Краузе, – это мир музыкального драматурга в миниатюре". Создавая свои песни и романсы, композитор строго придерживался принципа соответствия музыки смыслу слов. Он следовал за каждым словом, за каждым порывом и движением поэтической мысли, не допуская, чтобы пение полностью превращалось в декламацию. Мелодическая линия голоса, модуляции, смена тональностей чутко отражают поэтический текст, который являлся для Штрауса источником колорита и настроения. Стих рождал вокальную мелодию, а фортепиано углубляло и усиливало содержание произведения. Песня Штрауса – это единое музыкально-поэтическое целое.

Р.Штраус относился к созданию песен с большой ответственностью: " Я не знаю большего счастья для композитора, – говорил он, - чем написать простую песню, которая через пятьдесят лет станет народной, а имя её творца между тем будет позабыто... "¹.

Композитор творчески подходил к использованию ресурсов музыкального фольклора. Опираясь на интонации народных песен и популярных мелодий, Штраус развивал их по – своему, превращая в индивидуализированные, нередко довольно сложные структуры. "Из первых же двух тактов какой – нибудь чудесной народной песней я развиваю на свой собственный лад обширные картины "², - признавался Р. Штраус немецкому композитору Максу Маршальку. В этом нашел отражение творческий процесс живого взаимного обмена всевозможных национальных мелодий, который стал типичным явлением в музыкальном творчестве XX века, Вообще Штраус прибегает к запоминающимся и диатонически ясным мелодиям в народном духе тогда, когда желает передать сердечные, гуманные чувства."В песенном творчестве Р.Штрауса отмечал Э.Краузе, - народная песня словно завуалирована артистической выдумкой"³.

¹Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество. М., 1961, с.122.

²Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество. М., 1961, с.122-123.

³Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество. М., 1961, с.123.

Песенное творчество Штрауса стилистически делится на несколько групп. К первой, наиболее значительной относятся песни, которые своим эмоциональным содержанием обязаны сочетанию лирическом мелодики и красочного фортепианного сопровождения. Это песни любовно – лирические, отмеченные характерной для них трепетной эмоциональностью. Такого рода песни, в которых голос и фортепиано образуют музыку к лирическому стихотворению, исполнены утончённого психологизма. Таковы его "Грёзы в сумерках", "Я лелею мою любовь", "Будь спокойна, моя душа", "Когда взор твой", "Баркарола", "Ты – свет очей", "На берегу", "Парю".

Вторая группа песен отражает мир природы, пасторальные картины и пейзажные зарисовки, воплощает образы поэтической лирики, воспевающей поля, луга, ощущение красот природы. В песнях такого рода встречающихся в циклах «Простые напевы», «Чудесный рог мальчика», «Девушки-цветы», преобладают романтические яркие краски. Песни на слова Брентано содержат несколько жемчужин этого жанра: нежная - «Шелести, милая мирта», наивная – «Я хотел бы сплести веночек», лёгкая, как щебетание птиц – «Любовь».

Третью группу песен образуют произведения, полные жизнерадостности и чувственности, исполненные полноты жизнеощущения, богатства эмоциональных проявлений. Им присущ элемент гедонизма, открыто выраженной страсти, бурно выливающейся в порыве эмоциональных излияний. К данной категории песен следует отнести такие шедевры как "Гимн любви", "Свадебная песнь", "Моя любовь от радости нема" с присущей им яркой экзальтацией чувств. В песнях данной группы особенно ярко проявились черты концертности, аффектированного, приподнятого театрального стиля. По остроумному выражению Э. Краузе, Штраус «одел песню в концертный фрак».

Ярким образцом концертной лирики Штрауса является песня "Тайный призыв". Она весьма типична для вокального стиля Штрауса, для его манеры начинать произведение эффектной, броской фразой, сразу же приковывающей внимание слушателя. Такого рода песни характеризуются развернутыми масштабами, приближаясь к оперной арии. Оперность, свойственна и многим другим песням, например, "Цецилии" или "Серенаде".

Особую группу в песенном творчестве композитора составляют произведения, посвящённые образам востока. Их отличают изысканность стиля, миниатюризм и символическая многозначность. Таковы его «Пять Песен Востока» на тексты китайских поэтов в переводе Г. Бетге «Китайская флейта», цикл «Лепестки розы» на слова А. Ф. Шака. Они предвосхищают стиль последних песен Штрауса, предназначенных для высокого голоса в сопровождении оркестра. Это «Вечерняя заря» на стихи Эйхендорфа и «Три песни» на стихи Гессе. В этих сочинениях тема человека и природы связана с философскими размышлениями, сущности жизни и смерти, с настроениями умиротворённой печали и отрешённости.

Сатирическое дарование Штрауса раскрылось в цикле "Зеркало торгаша" на слова Альфреда Керра. В 12 песнях, составляющих этот оригинальный цикл, довольно острый памфлет против дельцов, пристроившихся вокруг искусства, и яркие комические зарисовки. Одна из песен так и называется – "Искусству угрожают торгashi". Тема социальной несправедливости затронута в "Песне каменщика", в песне "Ах, тяжко, бедному мне жить" на слова Ф.Дана, в которых композитор нашёл психологически оправданные музыкальные решения.

Наиболее распространённые из песен Штрауса - "Посвящение", "Сerenада", "Утро", "Тайный призыв"; "Цецилия" и другие заняли достойное место в репертуаре певцов. Вместе с тем заслуживают внимание и многие другие песни. На некоторые из них хотелось бы обратить внимание наших молодых вокалистов. Необходимо отметить, что песни Р. Штрауса ставят перед исполнителями целый ряд творческих задач. Они требуют от певцов совершенного владения голосовым аппаратом, утонченных изысканных средств выразительности, сочетания принципов оперного и концертно – камерного пения, артистизма и психологизма. Поэтому работа над песнями Штрауса очень полезна для молодых вокалистов, способствуя их комплексному музыкальному и вокальному развитию артиста. Обратимся к песне "Безвременник" оп. 10 №7 на слова австрийского поэта Германа фон Гильма. В этом первом обращении композитора к вокальному жанру обнаруживается интонационное мастерство и безграничная изобретательность мастера, умеющего создать выпуклый музыкальный образ из коротких интонаций – зёрен. Для музыкального воплощения лирико – философского стихотворения Гильма

композитор избрал форму периода. Песня представляет собой миниатюру, занимающую всего лишь 27 тактов. Это произведение, казалось бы, не содержит в себе интонационных, метроритмических или технических трудностей. Главная задача заключается в создании музыкально – поэтического образа.

Исполнение "Безвременника" требует тончайших выразительных вокальных средств, с помощью которых необходимо передать оттенки одного тона, одного психологического состояния. Произведение напоено ощущением глубокого, точнее, вечного покоя, (темп *Andante*, нюансы в пределах *p* и *pp*), мелодия течёт то чуть – чуть поднимаясь, то чуть – чуть опускаясь в рамках этого хрупкого настроения. Никаких кричащих красок, никаких резких колористических контрастов. Предельная сосредоточенность и скрытый драматизм, прорывающийся в 23 такте песни.

Обратим внимание исполнителей на тональный план песни, чутко отражающий его психологический план: соль мажор – соль минор. Вокальная партия начального восьмитактового построения в соль мажоре строится на двухтактовых мелодических фразах, отличающихся выразительностью мелодических линий, их закруглённостью, мягкостью изгибов мелодии:

Andante

Голос
Ф.-п.

Взгля_ни, рас_двел без_ вре_ мен_ ник, при_ пав к стерне о _ сен_ней,
Auf frisch gemäh tem Weide-platz steht ein sam die Zeit - lo - se,

по_ добен телом ли_ли_и и краска_ми си_ре_ ни; но бе_ре_ гись,
den Leib von ei_ner Li - li - e, die Farb' von ei_ner Ro - se; doch es ist Gift,

Начинаясь с паузы, каждая фраза имеет закруглённую форму: восходящее

движение уравновешивается нисходящим ходом, словно в этой закруглённости символически выражено направление человеческой жизни, связанной с колесом фортуны. Развитие в песне идёт волнообразными кругами, приводя к первой кульминационной вершине в 8 такте, где на слове "сирени" в фортепианной партии появляется новый синкопированный ритм, вносящий ощущение скрытой тревоги и некой настороженности. Он подготавливает смену лада: мажора на одноимённый минор, утверждающийся с 9 такта и сохраняющийся до конца песни. С появлением в 13 такте слова "смерть" ритмическое движение в вокальной партии становится остинатным до конца фразы. В мелодии появляются уверенные широкие ходы по звукам ми-бемоль мажора, сопровождающиеся синкопированной остинатной пульсацией у фортепиано. Фраза "Он как любовь на склоне дней, плениителен и страшен" требует от исполнительницы предельного выражения её душевных сил. Она произносится на pp, предельно чётко и ясно. Следует слушать аккорды фортепиано, дающие импульс вокальным фразам. В словах "и страшен" необходимо сделать акцент на звуке до-диез первой октавы. Эти слова должны звучать с особой значительно, как неумолимый приговор.

Необходимо дослушать фортепианную постлюдию, продолжая пребывать в созданном образе. Штраус широко пользуется способностью музыки договаривать невысказанное или скрываемое словом содержание. Благодаря музыкальному подтексту слово и выраженная в нём драматическая ситуация приобретают психологическую амбивалентность. Фортепианное заключение, в которое Штраус символически вписал тему судьбы, её неумолимый ритм, делает конец песни магическим, музыка в нём словно истаивает, переходя в вечное безмолвие.

Песня "Безвременник" – это музыка тишины и покоя, внутренней сосредоточенности и печали. В исполнении песни не должно быть никакой спешки. Времени, которое измеряется стрелками часов, здесь не существует. Исполнительница погружается в тишину, в состояние строгого отрешённого самоконтроля. Дыхание следует брать неслышно, не шевеля губами. Любое движение лица нарушит состояние сосредоточенности, очарования завораживающей красоты цветка, захватывающие певицу в самом начале песни и сохраняющееся на протяжении всего произведения вплоть до последних тактов фортепианного заключения. Р.Штраус широко пользуется способностью музыки договаривать

невысказанное или скрываемое словом содержание. Благодаря музыкальному подтексту слово и выражаемая в нём психологическая ситуация приобретают смысловую многозначность.

"Гимн любви" оп.32 № 3 на слова Карла Хенкеля - возвышенный дифирамб, полный широкого и искреннего выражения любовных чувств героя песни. Произведение дышит упоением нежности и проникновенности, переполняющих душу влюблённого человека. Стrophicеская структура благодаря музыкальному развитию приобретает свободную сквозную форму. Следя шаг за шагом за каждым словом, за каждым движением поэтической мысли, Р.Штраус сумел очень тонко передать в музыке психологические детали текста, добиться органического слияния в мелодии песенности и декламационности. Полная романтического пафоса и искренности чувств эта миниатюра – одна из вершин камерной лирики композитора.

Вначале чувство героя очень сдержанно, первая строфа звучит плавно и текуче. Чуть приоткрытый верхний регистр, тёплый и проникновенный – предмет особых забот певца. Требуется найти богатый, насыщенный красками тембр, психологически наполненный и задушевный, исключительно мягкий и нежный. Остинатная фактура фортепианного сопровождения в правой руке подчёркивает уверенность героя в своём чувстве, лёгкие аккорды сменой гармонических красок оттеняют грани лирического высказывания, а сексты в левой руке фортепиано дублируя вокальную партию, усиливают её эмоциональную выразительность.

Вторая строфа начинается как будто так же, но прорывающаяся наружу эмоция динамизирует музыкальное развитие. Тесситура повышается, мелодия приобретает декламационный характер, звучание становится более насыщенным, напряженным. Какая здесь яркая выразительность! Модуляция из ре-бемоль мажора в ми-мажор, хроматизированные гармонии поддерживают тонус эмоционального напряжения. Выразительные фразы поднимают мелодию к высокой кульминации, в которой выражение любовного чувства достигает своего апогея. Особая выразительная роль здесь принадлежит гармонии. Своей напряжённостью она выдаёт тайные, скрываемые чувства, способствуя их выплёскиванию наружу. Когда чувство героя изливается с наибольшей полнотой, гармония способствует экстатическому звучанию.

Getragen [Сдержанно]

Бла - го_словен tot день чу - дес - ный, час тот, когда у -
Heil je - nem Tag, der dich ge - bo - ren, Heil ihm, da ich zu -

p *sf espress.*

con Pedale

* * * * *

- знал те - бя! За - те_рян в блеске глаз не - бес - ных, bla_жен - ным
erst dich sah! In dei_ner Au_gen Glanz ver - lo - ren steh ich ein

* * * * *

Слова "Помедли! Сон мой не спугни" должны прозвучать особенно впечатляющие. Р. Штраус подчёркивает их широкими нисходящими секстовыми ходами и выделяет их ритмически половинными длительностями, чутко следя за поэтическим текстом. Изысканное, наполненное глубоким настроением, вниманием к мельчайшим деталям нотного текста, прочтение песни поможет певцу донести до слушателя её содержание, полное светлого любовного чувства.

Песня "Люблю тебя" оп. 37 №2 на слова Детлева фон Лилиенкрона – восторженный апофеоз любви. Как и "Гимн любви", она очень выразительна и тесно связана с текстом, отражая в музыке все нюансы страстного любовного излияния. Три строфы песни – это три фазы эмоционального нарастания выражения любовных чувств героя, оттеняемые ладотональным развитием песни: ми-бемоль мажор – ми-бемоль минор, си минор – ми бемоль мажор. Произведение очень сложно в вокальном отношении и требует от певца поиска нужных ощущений. Огромный диапазон, охватывающий практически все регистры, и в особенности верхний, ставит вокалиста перед необходимостью прекрасного владения голосом, ровным во всех регистрах.

Необходимо обратить внимание на начало песни, звучащее без сопровождения. Фортепиано вступает в середине второго такта яркими фанфарными интонациями и

аккордами, поддерживая энергичный характер вокальной партии, настойчиво устремляющейся вверх:

Lebhaft und feurig [оживленно, с огнем]

Певец должен применять здесь мягкое, свободное, ненапряжённое звучание голоса, избегая форсирования. Слишком сильное, форсированное звучание центра всегда затрудняет переход к верхним звукам. Поэтому полезны умеренная сила, мягкость атаки, легатность мягкого звучания, плавное, без толчков, дыхание, хорошее устойчивое чувство опоры.

В музыкальном языке песни важное место принадлежит фанфарному элементу, подготавливающему вступление певца и пронизывающему всю ткань аккордового синкопированного ритма; напряжённо пульсирующие аккорды образуют своего рода музыкальный подтекст, усиливающий психологический тонус песни. Напряжение нарастает в середине песни, где певец повествует о жизненных трудностях и препятствиях, встречающихся на перипетиях судьбы, а последующее успокоение в разделе си - минор обманчиво: это затаённая опасность новых жизненных испытаний, приводящая к ещё более напряжённому эмоциональному подъёму и кульминационной вершине, завершающей песню. Фортепианная

постлюдия звучит как жизнеутверждающий гимн любви, вечной верности, преодолевающей даже смерть,

Продумывая исполнительский план песни "Люблю тебя", очень важно наметить фразы эмоционального напряжения, подъёмы и спады эмоции, переходы состояния из внешнего во внутреннее и наоборот, а также агогические моменты. Хотелось бы предостеречь молодых певцов от стремления обострить психологическое состояние, от крайней гипертрофии эмоционального начала, столь присущего музыкальному стилю Р. Штрауса. Предельное усиление музыкальной экспрессии, погоня за излишней яркостью, зычностью звучания может повредить естественному прикрытию звука.

«Ты – свет очей» оп. 37 № 4 на стихи Рихарда Демеля – один из самых вдохновенных романсов, вершина штраусовской лирики. Музыка произведения пронизана внутренним светом, предельной экспрессией чувств. Своебразна композиция романса, в трёхчастном строении крайние части основываются на двух элементах: широкопесенном и декламационном, которые взаимодействуют между собой, образуют гибкую и плавную вокальную мелодию, довольно сложно ритмически организованную.

В первом разделе романса фортепиано дублирует звучание вокальной партии, усиливая тем самым её психологически выразительный смысл. Середина произведения строится на развитии песенных и декламационных интонаций. В репризе у фортепиано звучит первоначальная мелодия, на которую накладывается вокальная декламационная фраза "Ты - свет очей, ты!", завершающаяся певучей, плавной нотой фа второй октавы и утвердительно звучащей широкораспевной фразой у фортепиано.

Начало романса требует мягкой атаки звука, обеспечивающей интонационную точность и спокойное, плавное, без толчка или придыхания пение, и его природный тембр. Широкохватный диапазон вокальной мелодии является здесь воплощением масштаба любовного чувства, переполняющего влюблённого:



Тонкая детализация вокальной партии составляет предел особого внимания певца. Эмоциональные нюансы очень чутко оттенены полутоновыми сдвигами в гармонии – игрой тональных красок фа - мажора, фа-диез минора и фа-диез мажора, соответственно создающей ряд интоационных трудностей. Освоение интоационной природы романса неотделимо от осмысления вокалистом логики тонального и гармонического развития, облегчающего восприятие музыки.

Сложные исполнительские задачи ставит перед певцом динамический план романса, требующий утончённых звуковых и тембровых красок. Особую трудность представляет исполнение в нюансе *pp* в высоком регистре. Такова, в частности, кульминационная вершина на звуке ля-диез второй октавы в 25 такте, переходящем в звук ля-бекар второй октавы в такте 26, от которого начинается усиление звучности от *pp* к *f* в 27 такте. Здесь очень важны резонаторные ощущения и, прежде всего, головное резонирование, вместе с тем увлечение головным резонированием, при всей его важности, может привести к зажатию голоса, к «зауженному» звучанию, к потере органичности. Не следует допускать пения "только верхушкой". Звук в этом случае становится неполноценным и пение затрудняется.

Хотелось бы также обратить внимание в данном романсе на ритмическое расширение вокальной мелодии в кульминационной фазе развития – приём, типичный для вокального стиля Р. Штрауса. Кульминация органично переходит в репризу, уравновешивающую форму целого. Каждая фраза исполняется певцом очень значительно и распевно, раскрывая красоту причудливой мелодии, свидетельствующей о неистощимой фантазии композитора.

"Свадебная песнь" оп. 37 № 6 на стихи Антона Линднера - это романтическая

поэма любви и блаженства, упоения счастьем и душевным покоем. Музыка песни очень мечтательная, нежная, утонченная и несколько идиллическая. Своебразна композиция произведения, рождающаяся из самого развития текста. В начале дана тема-тезис, а затем ряд свободных вариаций на неё. И это очень верно - герой говорит в общем-то об одном и том же, но по-разному. Развитие следует за движением чувства, преодолевая расчленённость.

Четырёхтактовое фортепианное вступление вводит в атмосферу песни, настраивает певца на мечтательный, лирический лад. Р.Штраус любит эффектное, натуралистическое звукоподражание: в данном случае это нежный, еле уловимый, шелест листвы, лёгкое порхание ночных бабочек и светлячков. Слушая фортепианное вступление, певец мысленно представляет себе романтический ночной пейзаж, сад благоухающих роз, светлое сияние луны и светлячков, пение цикад в ночной тиши. Вокальная речь вступает на нежно шелестящем фоне фортепианного сопровождения очень тихо, но с большой экспрессией. Сразу же певец сталкивается с интонационными и ритмическими трудностями, тем более, что в фортепианном аккомпанементе он почти не находит поддержки, ориентиром здесь могут служить устойчивые басовые ноты и мелодические ходы в среднем голосе

Ad.

*Durchweg leise, doch sehr leidenschaftlich im Vortrag.
[Всё время тихо, но с большой экспрессией]*

Re. *

Психологически-тонкое произнесение текста в вокальной мелодии требует мастерства певца. Музыкальная декламация следует за всеми изгибами эмоций и мысли стиха и раскрывает их в выразительнейших интонациях и распевах – многозвучных вокализациях. Интонационный круг этой масштабной эпигаламы очень широк и многогранен. Он рожден музыкой человеческой речи: возгласами и бессильными падениями голоса, спокойным ровным движением и выразительными паузами, репликами. Все это органически сочетается с песенными элементами. С точки зрения новаторства декламации и ее тончайшей и широкой разработки, «Свадебная песнь» занимает важнейшее место в вокальной лирике Р. Штрауса. Внимание композитора сосредоточено на поисках речитативно – декламационных элементов в их психологической выразительности.

Гармонический строй песни, так же, как и интонационный, подсказан психологическими нюансами текста. Произведение отмечено многообразием гармонических средств: Р. Штраус развивает альтерационные возможности аккордов, использует линеарные возможности гармонии в частности, хроматическое скольжение. В середине песни вокальная речь становится беспокойной, смятенной и взволнованной. Особенно показательна кульминация, требующая исполнения с большой силой звучности, яркого выражения страсти, устремлённости в романтическую обитель грёз. В последующей фазе музыкального развития наступает успокоение, замедление темпа. Штраус использует в заключении произведения укрупнение ритма в вокальной партии. Половинные ноты служат выражением упоения любовным чувством, уводящим героя в поэтический мир мечтаний. Исполнение последних тактов "Свадебной песни" требует особенно нежных красок, волнующего тембра и правильного распределения дыхания.

Песня "Парю... " оп.48 №2 на слова Карла Хенкеля выдержана в характере нежного взволнованного лирического вальса. Известно, что Р.Штраус наряду с довольно сложной музыкальной стилистикой обращался в своих произведениях в жанрам бытовой музыки, как, например, к венскому вальсу в опере "Кавалер роз". Песня "Парю..." также является данью композитора эпикурейскому духу старой Вены, и, естественно, своему предшественнику и однофамильцу – королю вальса Иоганну Штраусу.

Музыка песни характеризуется преобладанием диатоничности, кристально прозрачной фактурой и несложной, по сравнению с другими вокальными опусами Штрауса, вокальной мелодикой. Плавное вальсовое кружение составляет основу мелодического строения мотивов и фраз. Произведение требует от певца погружения в мир мечты, высокого, почти космического парения среди небесных светил и хрустального звона нежной мелодии. Звучание голоса должно быть очень лёгким, воздушным;

The musical score consists of two staves. The top staff is for voice (Soprano) and the bottom staff is for piano. The vocal line starts with a melodic phrase: "Парю, мечтатель бес - пе -" (Ich schwe - be wie auf En - gels -). The piano accompaniment features sustained chords and rhythmic patterns. The lyrics continue with "чаль - ный, спре - ди све - тил, над всем зем -" (schwin - gen, die Er de kait be - rührt mei n). The vocal line is supported by the piano's harmonic foundation.

Тем не менее необходимо хорошее чувство опоры, которое позволяет певцу свободно управлять голосом и не уставать на протяжении исполнения всей песни. Ощущая работу дыхательных мышц, вокалист одновременно должен чувствовать легкость голосообразования.

В сквозной, свободно развивающейся форме песни важно показать смену эмоциональных оттенков, психологических состояний героя. «Парю...» пленяет патриархальной наивностью песенных тем, простодушием. Певцу необходимо найти интимность, доверительность тона высказывания, предельную простоту естественного выражения чувств. В середине песни в душу героя – «пленника грез» закрадываются первые сомнения, набегают, пока еще мимолетные, облачка грусти.

Р. Штраус очень хорошо показывает это в музыке более подвижным темпом, усилением выразительности исполнения и отклонением в тональность фа – диез мажор.

Следует рельефно показать подход к кульминации во фразе «улыбаясь, безвозвратно», которую композитор выделяет отклонением в тональность до-мажор, темп немного сдерживается. А после подъема интонации на звук ля-диез второй октавы в момент кульминационной вершины, исполняемой в нюансе pp, темп вновь постепенно оживляется. В своеобразной тихой кульминации слышится и нежность, и томность, и легкая безотчетная грусть. Песня таит в себе множество эмоциональных и психологических нюансов, деталей, которые певец может найти, работая над этим поистине изумительным произведением.

Очень интересна песня «Пой!» оп. 48 № 3 на слова Карла Хенкеля, пленяющая искренностью чувств, духовной красотой и полнокровностью эмоционального выражения душевного обновления. Ярко раскрывается эмоциональное содержание произведения в вокальной мелодии. Пластичная и гибкая, она в то же время декламационно – выразительная в каждой своей отдельной ячейке. Чутко следя за оттенками эмоций, она то льется широкими певучими волнами, то сжимается, словно застывает в узком диапазоне, то звенит радостным кличем, то нежно замирает. Выразительные форшлаги посреди фраз, придающие мелодии особую праздничность и возвышенность, являются не только украшениями, но и выражением самой сущности жизнеутверждающего пафоса песни. Вокальная партия, пленительная в своей утонченной красоте. Развивается активно и устремлённо. В каждом мелодическом повороте бьётся живое чувство. Сквозное развитие песни объединяется ключевым словом "Пой!", пронизывающим всё произведение, открывающим и завершающим его, вторгающимся в середину фраз, раздельность и единство в этом сочинении неразрывно сочетаются с тонкостью деталей и оттенков.

Очень ярко и динамично начало песни, звучащее как пламенный призыв, живо и с блеском:

The musical score consists of two staves. The top staff is for voice (Soprano) and piano, and the bottom staff is for piano. The vocal line starts with 'Пой! Kling!...' followed by lyrics in Russian, German, and English. The piano part features dynamic markings like 'f' and 'p'. The score is set in 2/4 time.

Вокальная мелодика песни концентрируется в основном в верхнем участке диапазона. Необходимо обратить внимание на мягкость и активность атаки, на хорошую поддержку звука спокойным дыханием, на свободное, полное произношение гласных звуков. На слове "Скорбь" в 24 такте необходимо сосредоточить внимание на нюансе *p*, подчёркиваемом в фортепианной партии сопоставлением красочных гармоний до-мажора и ми-мажора. Ослабление звучности здесь необходимо для подхода к звуковысотной кульминационной вершине песни на звуке до третьей октавы в 32 такте. Женским голосам здесь рекомендуется овладеть округлением звука, созданием большей полости в глотке, для того чтобы достигнуть нужного импеданса и облегчить для себя те максимальные усилия, с которыми связано пение на предельном верхнем участке диапазона. Песня «Пой!» завершается на яркой эмоциональной вершине гимническим апофеозом возрождённой души.

В завершение анализа песен и романсов Р.Штрауса следует сделать несколько обобщений, касающихся некоторых принципов работы вокалиста над сочинениями этого композитора. Прежде всего, это постижение образного мира, музыкального языка песен и романсов, взаимодействия слова и музыки. Именно музыка должна стать для исполнителя живым языком, который говорит ему о чувствах, переживаемых образах действительности.

Если музыка не вызовет у слушателей определённых образных ассоциаций, представлений, она как для самого певца, так и для слушателей будет непонятной и

не затронет их сердца. Понимание содержания исполняемой музыки, и осмысление выразительных средств являются основополагающими задачами вокалиста.

Песни и романсы Р. Штрауса предназначены для певцов, владеющих весьма широким диапазоном голоса. Поэтому одной из главных трудностей, возникающих у вокалистов в процессе работы над его сочинениями, является достижение регистровой ровности, выработка ровности звучания голоса в разных регистрах, настойчивый творческий поиск и развитие специальной координации в работе голосового аппарата, особенно, в формировании верхнего участка диапазона голоса. Известный принцип "чем выше идёшь, темтише пой" в работе над вокальными сочинениями Р. Штрауса себя оправдывает. Для получения насыщенного, полноценного характера в формировании верхних звуков диапазона желательно использование микстования. Как и во всех других случаях, для выравнивания диапазона требуется нахождение верной работы голосового аппарата на центре, хорошая опора звука, верная динамика, умение распоряжаться голосом и дыханием.

Песни и романсы Штрауса богаты градациями различных оттенков чувств и настроений. Оттенки психологической наполненности, разнообразных эмоций выражены множеством исполнительских указаний, сменой темпов и динамики. В песнях Штрауса изобилует богатое, насыщенное красками *piano*, составляющее, как и эффект филирования, сущность штраусовской вокальной мелодики. Слово, его мельчайшие интонации и тембр как бы внутри бесконечного *piano* составляют одну из основ вокального письма Р. Штрауса.

Особого внимания требует и работа над артикуляцией, выразительным донесением речевого текста до слушателя. Сам Р. Штраус придавал этому фактору очень большое значение. В своих "Золотых правилах" он подчеркивал: "Недостаточно, если ты слышишь текст, который поют певцы; ты помнишь его на память! Важно, чтобы публика могла без труда следовать за ним. Если она не слышит слова, то начинает засыпать."¹

Таким образом, перед певцом ставится задача не только формирования красивого музыкального тона, умения владеть им на всём диапазоне, но и

¹Дирижёрское исполнительство, М., 1975, с. 397.

одновременно ясного и чёткого донесения до слушателя смысла поэтического текста. Сочетание в песнях Штрауса песенности и декламационности является трудной задачей для вокалиста. Достижение чистоты и естественности произнесения слова, его речевой выразительности при сохранении вокальных качеств голоса требует большой и кропотливой работы.

Естественно, что произведения Р.Штрауса, как, впрочем, и другого какого-либо композитора, требуют не только вокального, но и актёрского, даже режиссёрского мастерства, чтобы удержать внимание слушателя на протяжении всей песни или романса. К решению этой нелегкой задачи следует относиться очень серьёзно и ответственно, продумывая исполнительский план произведения в целом. После тщательной и кропотливой работы над деталями текста необходимо представить себе исполняемое сочинение в целом со всеми его эмоциональными и психологическими оттенками, подъёмами и спадами чувств, кульминациями. Не следует переступать границ подлинного вкуса, увлекаться форсированием звука, внешними эффектами, к которым так располагает нередко вокальная музыка Р.Штрауса. Хотелось бы предостеречь певцов от такого поверхностного, легкомысленного отношения в вокальной лирике композитора с присущей ей романтической экзальтацией чувств. Камерное мастерство – изысканное, наполненное глубоким настроением и вниманием к мельчайшим деталям, окрашенное психологизмом прочтение песен и романсов Р. Штрауса, – основа успеха работы вокалиста, которой нет предела.

Раздел 2. ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО И. СТРАВИНСКОГО.

Вокальное творчество И. Стравинского охватывает все жанры и формы; оперу, ораторию, канту, балет с пением, хоры без сопровождения и с оркестром, камерную вокальную музыку. С начала XX века до конца 60-х годов композитором было написано всего около 30 романсов и песен. Вокальные сочинения оказались началом и концом хронологического списка произведений Стравинского: первой законченной его композицией является романс «Туча» на слова А. Пушкина, созданный в 1902 году, последней - песня «Сова и кошечка» написанная на слова английского поэта Эдварда Лира в 1996 году, после которой Стравинский успел сделать только инструментовку двух духовных песен Г. Вольфа.

Интерес к вокальной музыке на протяжении всего творческого пути у Стравинского был не одинаковым. Большинство вокальных сочинений было создано в русский и швейцарский периоды, в основном до 1918 года и связаны преимущественно с текстами на русском языке. Исключение составляют песни на слова П. Верлена, написанные на французский текст. После 1918 года Стравинский не обращался к камерной вокальной музыке, что по всей вероятности связано с разлукой с Россией и отсутствием возможности писать на русские тексты. Интерес к вокальной музыке возрождается только в начале 50-х годов в поздний период творчества. Это обстоятельство позволяет назвать этот последний период творчества Стравинского вокальным периодом. Композитор обращается к английским и латинским текстам, преимущественно духовного содержания. Опера «Похождения повесы» на английское либретто У. Одена и Ч. Колмена, кантата для солистов, женского хора и оркестра на староанглийские тексты. Три песни на стихи Шекспира для голоса, флейты, кларнета и альта, «Памяти Дайлана Томаса» для голоса, струнного квартета и четырёх тромбонов характеризуют вокальный стиль позднего Стравинского.

Камерные вокальные сочинения композитора нередко образуют стилистическую параллель его другим более крупным вокальным и инструментальным композициям. Так, «Три японских стихотворения» близки по духу опере «Соловей», «Колыбельная кота» - «Байки про Лису, Петуха, Кота, да Барана», «Весна монастырская» родственна «Петрушке», «Прибаутки» близки «Свадебке». В поисках текста своих вокальных сочинений Стравинский обращался

к поэзии А.Пушкина, Козьмы Пруткова, С. Городецкого, П. Верлена, К.Бальмонта, У.Шекспира, Э.Лира, к средневековой японской поэзии, к духовным текстам. Композитор собирал и использовал в своём творчестве русские народные тексты. Поэтические источники не всегда были безупречными в художественном отношении. На наш взгляд, И. Стравинский не стремился выбирать текст, обладающий бесспорными достоинствами. Так, в «Диалогах» он пишет о кантате на стихи К. Бальмонта: «Бальмонтовский «Звездоликий» невразумителен в отношении поэзии и мистицизма, но слова хороши, слова - отнюдь не их смысл - это всё, что мне нужно. Даже сейчас я не мог бы сказать, о чём именно повествовала эта поэма»¹.

Данное рассуждение Стравинского важно для понимания эстетико-художественного смысла его вокального творчества, в котором огромное внимание уделялось фонической стороне текста, выбирая который композитор, скорее всего, следовал моде того времени, хотя и находил в этих стихахозвучные себе мысли настроения. Создавая музыку, Стравинский не просто следовал за поэтической мыслью, а обогащал образы текста, придавая им новый смысл и окраску. Иногда стихотворный текст служил ему только отправной точкой, отталкиваясь от него, композитор создал яркий, выпуклый музыкальный образ. В поэтическом тексте для него важен был не столько смысл, сколько звучание слов, их красочность и выразительность.

Сочинять песни Стравинский начал ещё в университетские годы. Ранние его сочинения носили в основном комический характер. Особенно много песен было написано на слова Козьмы Пруткова. К сожалению, ни одна из них не сохранилась. Исполнялись вокальные сочинения Стравинского обычно в доме Н. Римского-Корсакова. Так, в воспоминаниях В. Ястребцева, например, упоминается, что на одной из «музыкальных сред» Римского-Корсакова была исполнена музыкальная басня «Кондуктор и Тарантул» Стравинского на слова Козьмы Пруткова. В 1902 году композитор сочинил на слова Пушкина романс «Туча», который не был опубликован. В списке сочинений Стравинского этот романс стоит под номером один. В музыке этого раннего опуса намечаются черты стиля будущего

¹Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, с. 34.

Стравинского. Ярко выраженные здесь интонации бытового сентиментального романса в последствии будут пародийно и стилизованно использованы в опере «Мавра». Первым опубликованным произведением является вокализ «Пастораль» для голоса и фортепиано, сочинённый в 1907 году и посвященный Надежде Римской-Корсаковой. Впоследствии Стравинский переработал его для скрипки и четырёх инструментов.

Формирование Стравинского как композитора было быстрым и интенсивным и если вышеперечисленные произведения не были вполне зрелыми и характерными для него, то созданный в 1908 году цикл на слова Сергея Городецкого («Весна монастырская» и «Росянка хлыстовская») существенно от них отличается. Здесь впервые проявилась тяга Стравинского к русской старине, к картинному изображению церковных обычаяев и обрядов. В этих романсах очень сильна колокольность - впоследствии частый приём многих сочинений Стравинского.

Услышав эти романсы, Римский-Корсаков сказал с сожалением: «В новых романсах Игорь Фёдорович излишне рьяно ударился в модернизм»¹. И действительно, именно это время Стравинский стал отходить от непосредственного влияния своего учителя и увлёкся модернистскими идеями. Стихи С. Городецкого как нельзя лучше соответствовали увлечениям Стравинского. «С. Городецкий принадлежал к плеяде тех авторов, которым было суждено своим талантом и свежестью дарования обновить нашу несколько застоявшуюся поэзию»². Молодой, в то время, С. Городецкий смело и свежо стилизовал, чем сразу обратил на себя внимание и поэтов-символистов и отошедшего от них А. Блока. Этот цикл оказался очень важным для дальнейшего творчества Стравинского. Он словно предопределил его дальнейшую заинтересованность русской архаикой. От него - прямой путь к «Весне священной». Кроме того, здесь сильно ощущается влияние французского импрессионизма, что сказалось в этом цикле в обогащении звукового колорита, в применении новой гармонии, освобождённой от функциональных тяготений.

Особенно интересна первая песня «Весна монастырская», в которой впервые в творчестве И. Стравинского проявилась колокольность, ставшая впоследствии органичной чертой его стиля. Она найдёт своё продолжение в «Прибаутках».

¹Ярушевский Б. Игорь Стравинский. М., 1982, с. 23

²Стравинский И. Хроника моей жизни. М., 1963, с.62.

Использование пиццикато как ударной ударной трезвонной интонации, в «Трёх детских историях» («Тилим-бом»), в «Четырёх русских песнях» («Сектантская»). «Весна монастырская» - романтическая баллада о дочке звонаря, тоскующей о любви. Яркая изобразительность музыки тесно связана с поэтическим образом песни. Сочинение отличается композиционной стройностью развёрнутой трёхчастной композиции. Единство произведения обусловлено размеренной ритмической пульсацией, имитирующей колокольную звучность и подчёркивающий жанровый характер музыки. Приёмы колокольности, несомненно, восходят к Мусоргскому. Особенно это ощущается в гармоническом языке песни. Фортепианная партия на протяжении всего сочинения передаёт различные оттенки колокольности, что усиливает эмоциональное воздействие на слушателя.

«Весну монастырскую» следует петь полным глубоким звуком на крепкой опоре подобно звучанию колокола, ритмически размеренно чеканя разы. Важной задачей для певицы является осмысление интонационного строя вокальных сочинений Стравинского, их природы. Вслушивание в интонационные обороты поможет более точному интонированию сложных мелодических ходов. В среднем разделе песни слова «Ах ты поле, моя воля, ах, дорога, дорога!» следует петь очень спокойно распевно. Затем следует петь, постепенно воодушевляясь и усиливая звучность голоса к кульминационной фазе. Здесь от певицы требуется тонкое владение нюансами, оттеняющими смены эмоциональных красок, гибкое владение сменами темпа и силы звучности. Рулады - вокализации в каденции должны звучать очень свободно, красиво и завораживающе, с ощущением интонационных переходов. В репризе звучание голоса должно быть ещё более полным и насыщенным, чем в первой части песни. Фразу «Мать Игуменья велела...» следует исполнять очень значительно, с чувством важности и в то же время с оттенком многозначности.

Романсы на слова П.Верлена, написанные в 1910 году, характеризуются новыми стилистическими чертами. Они явились первой попыткой сочинить музыку на французский текст. Следующим обращением к французскому тексту стала мелодрама «Персефона». Завороженный на вечерах современной музыки звуковыми феериями Дебюсси и Равеля Стравинский преломил их влияние в данном сочинении. Наряду с влиянием импрессионистов в двух песнях на слова П.Верлена

ощутимо также воздействие музыки М.Мусоргского, в частности, его вокального цикла «Без солнца», который Стравинский очень хорошо знал и любил. Партия фортепиано, хотя и обогащена достижениями импрессионизма, линиарностью аккордового голосоведения, всё же не лишена русской диатоники. Вокальная партия в этих романсах носит преимущественно речитативно-декламационный характер, и певец должен передать своеобразие французской рапсодии, утончённость интонационных нюансов вокальной речи.

В 1911 году появляются два стихотворения К.Бальмонта - хрупкие рафинированные миниатюры, удивительно частые в своих светлых красках. Музыкальный язык в романсах на слова К.Бальмонта усложняются по сравнению с предыдущими романсами и песнями. Вокальная партия предельно сложна в интонационном и ритмическом отношениях, партия фортепиано хроматически изломана, она требует утончённых исполнительских приёмов и штрихов. Сложен ладо-тональный язык сочинения.

Три стихотворения из японской лирики в переводе А.Брандта примечательны тем, что здесь Стравинский впервые вводит в качестве сопровождения камерный ансамбль. В этом проявилась свойственная композитору тенденция к синтезу жанров вокальной миниатюры и инструментальной пьесы. Многие последующие сочинения композитора для голоса создавались с различными составителями. Так, «Прибаутки» были написаны для голоса и восьми инструментов, «Кошачьи колыбельные песни» для голоса и трёх кларнетов, песни на слова У. Шекспира для голоса, флейты, кларнета и альта. Летом 1912 года Стравинский прочёл небольшой сборник японской лирики со стихотворениями старинных авторов, написанных в традиционных японских поэтических формах хокку и танка, состоящие всего из нескольких строк.

О японском цикле композитор писал: «Впечатление, произведённое ими, до странности напомнило мне то, которое когда-то произвела на меня японская гравюра. Графическое разрешение проблем перспективы и объёма, которое мы видим у японцев, возбудило во мне желание найти что-либо подобное и в музыке»¹. Премьера цикла состоялась на одном из вечеров современной музыки в Москве.

¹Стравинский И. Хроника моей жизни, с. 89.

Исполнение этого предельно лаконичного цикла никого не оставило равнодушным. Произведение Стравинского поразило слушателей новизной и необычностью выразительных средств. Во время пребывания в Кларане Стравинский показал своё сочинение М. Равелю, которому он посвятил одно из своих стихотворений. В связи с этим Стравинский писал в «Диалогах», что во время пребывания в Кларане он сыграл ему свои «Японские стихотворения». Лакомый до ювелирной инструментовки и чуткий к тонкостям письма, он сразу же увлёкся ими и решил создать что-либо аналогичное. Вскоре он сыграл мне свои очаровательные «Стихи Малларме».

Следует отметить, что на произведение Стравинского повлиял появившийся в 1912 году «Лунный Пьеро» А.Шёнберга, прежде всего это влияние сказалось на выборе инструментального состава цикла. Как и «Лунный Пьеро» «Три стихотворения из японской лирики» написаны для девяти инструментов: две флейты, два кларнета, фортепиано, струнный квартет и голоса. Для своего сочинения Стравинский выбрал из сборника три стихотворения следующих стариных японских поэтов: Акахито (VII-VIII век), Мацасуми (VIII век), Сараюки (IX-X век). Все три стихотворения написаны в традиционном поэтическом японском жанре хокку. Хокку - это трёхстишие лирического содержания, состоящее из двух пятисложных стихов по краям и одного семисложного посередине: 5+7+5. Трёхстишия Акахито, Мацасуми и Сараюки - это образцы пейзажной лирики. Их объединяет единое приподнятое настроение, образ весны.

В данном цикле мы сталкиваемся с необычным подходом композитора к словесному тексту. В «Трёх стихотворениях» все ударяемые слоги русского текста падают на слабые неакцентированные доли музыкального метра. Этим приёмом Стравинский хотел усилить экзотический характер музыки, подчеркнуть восточную природу художественного образа. Думается, что эта тенденция ведёт своё начало от учителя композитора Н. Римского-Корсакова, и, в частности, от лирического ариозо Мизгирия «На тёплом синем море» из III действия оперы «Снегурочка». Исследователь современной музыки Ю. Кон полагает, что в «Трёх стихотворениях» не имеется ярко выраженного ориентализма: «В музыке этих трёх миниатюр нет почти ничего специфически японского, а если и есть, то это скорее совпадение, чем сознательное использование свойств японской музыки, эти три пьесы - продукт

европейского музыкального мышления. И всё же в них есть нечто такое, что позволяет говорить о проникновении в мир другой культуры, в сказавшемся не во внешних приёмах письма, а заключавшейся в общей «атмосфере»¹. Обновление выразительных возможностей музыкального языка коснулось прежде всего области метра и ритма, а также ладовой сферы и её вариантности. Эти выразительные средства играют в цикле не менее важную роль, чем сдвиг музыкального метра по отношению к метру стихотворному - сдвиг, приведший к систематическому нарушению ударений в словах русского языка. Именно этот приём вызвал у многих слушателей «Вечеров современной музыки» недоумение: «Создалось впечатление, что вокальная партия японских песен нарочито опережает сопровождение на 1/4 такта»². Однако, протесты слушателей не расстроили Стравинского, в связи с чем он написал В.Держановскому: «Что касается дикости впечатлений о этой декламации, то я этим нисколько не смущаюсь; это лежит в планах условностей, которые подлежат в конце концов регламентации привычки»³. Необычность вокальной декламации в «Японских стихотворениях» - не случайность. Стравинский утверждал, что музыка по всей сущности не что бы то ни было выражать (чувство, положение, психологическое состояние, явление природы и т.д.) «Если нам кажется, что музыка что-либо выражает, это лишь иллюзия, а не реальность»⁴. В «Диалогах» Стравинский формулирует эту идею следующим образом: «Музыка выражает самое себя»⁵. Слово, как кажется Стравинскому, непомерно притязает выражать смысл музыки, идея о самоценной музыкальной выразительности является центральной идеей Стравинского. Именно она заставляет его так категорично относиться к непомерным притязаниям слова выражать смысл музыки. «Пение, всё более и более связанное со словами, - пишет он в «Музыкальной поэтике», - стало, в конце концов, частью вставного материала, доказывая этим свой упадок. С тех пор как оно взяло на себя миссию выражения смысла слов, оно покидает приделы музыки и не имеет с ней более ничего общего»⁶. Таким образом, музыка для Стравинского - это

¹Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. Л., 1982, с. 87.

²Кон Ю. М., Вопросы анализа современной музыки. Л., 1982, с. 88.

³Ярустовский И. Игорь Стравинский. М., 1982, с. 42.

⁴Стравинский И. Хроника моей жизни. М., 1963, с. 99.

⁵Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, с. 215.

⁶Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. М., 1975, с. 54-55.

самостоятельный замкнутый мир, управляемый своими закономерностями. Он никогда не стремится к воплощению в музыке слова как понятия. Текст становится для композитора материалом чисто фоническим. «Когда я работаю над словом в музыке, мои музыкальные слюнные железы возбуждаются звучаниями и ритмами слов»¹.

Изысканная японская лирика с её специфической поэтикой своеобразно отражена в музыке цикла. Даже не зная в достаточной мере особенностей японской музыки, Стравинский интуитивно применяет большие терции и тритоны, которые, как отмечается исследователями японской музыки, входят в японскую пентатонику, состоящую из малых секунд и больших терций. В первой песне все средства выразительности направлены на передачу настроения созерцательности, присущее трёхстишию Акахито. В основу миниатюры положена шестизвучная формула, которая проводится в инструментальной партии с начала до конца остинato. Благодаря сложной ладовой природе на первый план выдвигается сонорное звучание комплексов, причём ни один из них не складывается в консонирующие созвучия. Гармония представляет собой цепь диссонирующих созвучий, не получающих разрешения. Вокальная партия органично связана с сопровождением, но в то же время имеет свою линию развития. В ней отсутствуют распевы, на каждый слог текста приходится по одной ноте. В первой половине текста вокальная партия представляет собой два варианта основной шестизвучной формулы:

¹Стравинский И. Диалоги, Л. 1971, с.177

Отметим, что как вариантность, так и остинатность, являются характерными признаками восточной музыки.

Во второй половине вокальной партии появляются новые ладовые элементы, позволяющие говорить об искусственном ладе тон - полутон - полутон - тон, состоящем из пяти звуков с дополнительной терцией:

The musical score consists of three staves of music for piano and voice. The top staff is for the voice (Soprano), the middle staff is for the piano, and the bottom staff is for the voice (Alto). The music is in 2/4 time, with a key signature of four flats. The vocal parts are mostly sustained notes or simple melodic lines, while the piano part provides harmonic support with chords. The lyrics are written in both Russian and French, appearing below the corresponding musical lines. The score is dated (1912 г.) at the bottom right.

Ho снег по - шел...
La neige tom - be...

He па - зо - брать, где снег
Tout est - il fleurs i - ci,

и где цве - ты!
он neige blan - che?

(1912 г.)

5823

В качестве основных сохраняются две интонационные ячейки с-е и г-е, и таким образом большое значение в данной песне приобретают интервалы большая и малая терции. Во второй миниатюре Стравинский все музыкальные средства подчиняет созданию зыбкой неуловимой атмосферы пробуждения японской весенней природы. Если в первой песне вокальная партия развивалась на фоне остинатного сопровождения, то здесь используются совершенно иные выразительные приёмы. Неизменным остаётся лишь отношение к слову. Всё также на сильные доли такта падают неударяемые слоги поэтического текста. Меняется темп. Созданию «томного, оранжерейно-душного характера музыки»¹ способствуют частая смена размеров, чуть ли не на каждом такте, в отличие от первого стихотворения, где размер остается неизменным на протяжении всей миниатюры - 3/4. Инструментальная партия характеризуется ритмическим многообразием, изысканностью фактуры, создающими особое приподнятое весеннее настроение. Вокальная партия, напротив, ритмически проста и выдержана в четвертных и восьмых длительностях. Что касается ладового строения данной песни, то здесь материалом для построения музыкальных звукокомплексов служит искусственный лад тон - полутон, а также элементы диатоники. В вокальной партии используются почти все хроматические звуки в диапазоне от ля¹ до ля².

В третьей миниатюре сразу же обращает на себя внимание полифоническая фактура партии ансамбля, не применяющаяся в предыдущих стихотворениях. Здесь ярко проявляется линиарное мышление композитора. Строительным материалом песни служат диссонирующие интервалы. Следует отметить, что у Стравинского всегда было своё отношение к интервалу. «Сочиняя интервал я осознаю его как предмет», - утверждал композитор в своих «Диалогах»². Прежде чем использовать тот или иной интервал, Стравинский долго размышлял. Нередко нужный интервал являлся к нему во сне, и, проснувшись Стравинский, не сомневаясь более, записывал, уверенный в том, что это единственно верное решение. Микроинтервальная «раздробленная» фактура этой песни обнаруживает черты общности с вокальными сочинениями А. Веберна, с творчеством которого Стравинский познакомился лишь в 50-е годы. Необходимо обратить внимание на

¹Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977, с. 77.

²Стравинский И. Диалоги, Л. 1971, с.226.

диалогический характер миниатюры как внутри самой инструментальной партии, так и в соотношении вокальной и инструментальной партий:

The musical score consists of two staves of music. The top staff is for voice and piano, with the piano part in the bass clef. The bottom staff is for piano. The music is in 2/4 time. The vocal line starts with a melodic line, followed by lyrics in Russian and French: 'Что э - Qu'a-per -' and 'то бе_ло_е вда_ли?' / '-çoit - on si blanc au loin?'. The piano accompaniment features various chords and arpeggiated patterns.

Утончённость музыкального письма и его изысканная графичность составляют особое качество этой удивительной по своему лирическому настроению песни.

Во всём цикле заметно влияние К. Дебюсси, музыка которого поражала воображение молодого Стравинского. Мелодия в сочинениях Стравинского, так же как и у Дебюсси, рождается из сплетения арабесок. «Ступенчатость подъёmov и разорванность ломких и хрупких линий характерна для зыбкой мелодики «Трёх японских стихотворений»¹. Об увлечённости Стравинского музыкой Дебюсси свидетельствует импрессионистичность фактуры, применение новой гармонии, где на первый план выдвигается фоническое начало. Несмотря на влияние импрессионизма, «Три стихотворения» обладают ярко выраженным чертами своеобразия стиля Стравинского. Индивидуальность композитора проявляется в применении камерного ансамбля в качестве сопровождения песен, в необычном подходе к тексту, когда сдвиг музыкального метра по отношению к метру стиха

¹Асафьев Б. Книга о Стравинском, Л., 1977, с. 77.

привёл к систематическому нарушению ударений в словах русского языка, в изысканном выборе средств музыкальной выразительности, в своеобразной трактовке лада на основе вариантности диатонических ладов и искусственного лада тон - полутон.

Всё это необходимо осмыслить певице, взявшей на себя труднейшую задачу исполнения «Трёх стихотворений». Главной из которых является освоение музыкального языка, интонационной природы музыки Стравинского. Наряду с этим требуется раскрытие образного мира, психологического содержания миниатюр. Песни следует исполнять свободно, на лёгком дыхании. Это позволит лучше усвоить сложные интонационные ходы в вокальной партии. Особое внимание необходимо уделять закруглённости каждой фразы. Вокальная мелодия должна свободно развиваться на фоне инstrumentального сопровождения, передавая содержание поэтического текста, в выразительной декламации.

Сложнейшие исполнительские задачи ставит «Песня соловья» из оперы «Соловей», в первом оперном сочинении композитора. В опере нашли отражение многообразные художественные впечатления Стравинского. Как и «Три стихотворения» она связана с миром востока, на этот раз китайского. «Именно образы Востока, увиденные Стравинским сквозь призму восточной поэзии, живописи, прикладного искусства, создают определённую атмосферу оперы и диктуют основные принципы музыкальной организации. Одна из граней условности выбранной Стравинским модели - её живопись»¹. Именно этими чертами характеризуется «Песня Соловья» из II действия оперы. В основу структурной организации «Песни Соловья» положен принцип симметрии: равновесие между восходящим и низходящим движением. Принцип зеркальности действует как внутри фраз, так и между ними, а также и на уровне композиции песни в целом (виртуозные каденции, обрамляющие песню). Постоянная смена метра, варьирование мотивов и фраз, которые постоянно видоизменяются динамицируют развитие в песне. Вокальный стиль песни представляет собой орнаментальную разработку мелодических элементов. Партия «Соловья» представляет собой бесконечную мелодию, продолжающуюся в непрерывном обновлении

¹Баева А. Тенденция к живописно-картинной организации материала в опере «Соловей» И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания М., 1985, с. 178.

тематического материала. Непрерывность и текучесть интонационного процесса составляют особую трудность для исполнения. «Принцип строения вокальной партии «Соловья» также напоминает «рисунок по клеточкам» - это сплетение оборотов, внутренне четко расчлененных, основанных на сложном «опевающем» движении, замыкаемых остановкой на устое»¹. Работая над «Песней Соловья», важно раскрыть песенно-ариозное начало, подчинить деталь живописного орнамента и глиссандирующие фразы одухотворенности интонирования. Диапазон мелодической фразы Соловья ограничен пределом тритона:



Сложный интонационный язык, его инструментализация требуют особого внимания к чистоте интонации. Работая над «Песней Соловья», очень полезно в медленном темпе пропевать каждую интонацию, вслушиваясь в неё, постепенно объединяя короткие мотивы в более крупные построения, подчиняя их единой непрерывной линии музыкального развития.

Циклы песен, созданные в 1914-1919 годах на русские народные тексты - это маленькие шедевры, колоритные зарисовки народного быта. Хотя народные мелодии в песнях не цитируются, возникает впечатление подлинности глубины проникновения в дух и стиль народной музыки, в обращении И.Стравинского к областям детской музыки, несомненно, ощутимо влияние М. Мусоргского и его «Детской». Так же как и у Мусоргского, эти сочинения нельзя считать произведениями, предназначенными для детей. Это музыка о детях для взрослых: тексты прибауток, считалок, присказок служат только импульсом для воссоздания игры, действия. Детские вокальные циклы И. Стравинского характеризуются

¹Баева А. Тенденция к живописно-картинной организации материала в опере «Соловей» И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания М., 1985, с. 188.

предельным сжатием диапазона вокальной партии, которая строится на сцеплениях и трансформациях двух-трёх мелодических оборотов - попевок. Зато ритмическая свобода достигает исключительной силы. Прихотливая метро-ритмическая игра неожиданными акцентами, синкопами в инструментальном сопровождении создаёт атмосферу естественности, проникновения в мир архаики и быта старинного крестьянского фольклора.

Исполнение детских песен И. Стравинского требует особого артистизма, игрового начала. Каждая миниатюра должна быть яркой жанровой сценкой, зарисовкой народного быта. Песни следует петь свободно, непринуждённо. Они требуют чёткого, отчётливого произнесения слов и скороговорок, близких к речитативу, к речевому интонированию, вокальному стилю *parlando*.

Девичья песня из оперы «Мавра» - замечательный образец зрелого русского стиля композитора. Б. Асафьев справедливо называет «Мавру» «русской бытовой оперой – водевилем», и эта её стилевая особенность очень ярко проявляется в сольных формах – песне Параси, романс Гусара. Песня Параси, звучавшая в самом начале оперы, является экспозицией героини этого острогротескового комедийного спектакля. Песня имеет трёхчастное строение. Это, в сущности, портрет провинциальной девицы, томящейся от безделья и скуки, ожидающей свидания с кавалером. Стравинский опирается здесь на русский сентиментальный романс и элементы цыганской песни. Интересна ладовая организация песни – мелодический *b-moll*, оттеняющий повышенную эмоциональную сферу музыкального высказывания. Эффект музыкального гROTеска достигается в песне Параси благодаря многочисленным приёмам, искажениям традиционного оперного материала. Прежде всего, нарочито не совпадают мелодия и аккомпанемент. Жесткий вокальный распев и гитарные аккорды сопровождения с элементарными гармоническими функциями. «При всей своей банальности, - отмечает Б. Ярустовский, - и мелодия, и аккомпанемент поразительно не совпадают: тонические звуки мелодии попадают ни доминанту, доминантовые - на тонику». Аналогичный приём пародирования мы обнаруживаем в фокстроте из оперы «Дитя и волшебство» М. Равеля, возможно, найденный не без влияния Стравинского.

Девичья песня ставит перед певицей ряд исполнительских задач. Это освоение интонационного и ритмического своеобразия вокальной мелодики, тщательное

распределение дыхания, интонирование внутрислоговых распевов. Песню следует исполнять полным, глубоким звуком на хорошей опоре. В создании сценического образа в песне Параси следует подчеркнуть предельную приземлённость, подчёркивая это интонациями повседневной речи. Вместе с тем не следует слишком утрировать любвеобильность героини, преувеличенная патетика любовных чувств должна уравновешиваться отстранением воплощения образа, благодаря которому ярче будут высвечены черты гротеска условности театрального представления. «Арсенал гротесковых средств оказывается достаточно обширным в разоблачении бытовой приземлённости или чрезмерной экспансивности образов»¹. В сущности, Параша - простодушная и чувствительная девица, непритязательная в своих мечтах о смелом и дерзком гусаре.

Прекрасным образцом вокального стиля И. Стравинского является его опера «Похождение повесы» по мотивам картин Дж. Хогарта завершенная в 1951 году. В ней композитор возрождает тип номерной оперы с ариями, речитативами, ансамблями и хорами. Рассказывая о процессе создания этого сочинения, Стравинский отмечает: «Её музыкальная структура, использование оперных форм, даже чёткая опора на тональность - всё это связывает «Похождение повесы» с классическими традициями». Опираясь на классический тип оперного спектакля и в частности, на оперу «Так поступают все» В.А.Моцарта, Стравинский создал интереснейший спектакль с удивительными находками в музыкальной драматургии и в музыкальной образности. «Не ограничивая себя заданными рамками buffa, композитор модулирует здесь приемы современной драматургии. В неожиданности поворотов сценического и музыкального развития можно заметить влияние монтажного принципа: краткость различных сцен, мгновенные образно-стилистические переключения рождают ощущение мелькания кадров»². Превосходно воплощены композитором чисто вокальные приёмы, как в соло, так и в ансамблях. В "Похождениях повесы", - отметил Д. Шостакович, - очень глубокой и современной опере - Стравинский проявил поразительное вокальное мастерство"³. Опера Стравинского характеризуется драматургической подвижностью, жанровой

¹Стравинский И. - Собеседник и публицист. М., 1988, с. 157-158.

²Баева Н. Опера «Похождения повесы» и некоторые вопросы оперной эстетики. И. Стравинский. Из истории форм и жанров вокальной музыки. М., 1982. с. 107.

мобильностью. Образы спектакля постоянно находятся в движении. Условность образа - идеи в процессе развития сменяется условностью образа-маски. Трактовка сюжета в духе оперы - *buffa* повлияла на создание определенных оперных типов: Шедоу - демон-искуситель, Том и Энн - любовная пара. Для воплощения основной линии Стравинский обращается в музыке, связанной с теорией аффектов, получившей развитие в опере *seria*. Таким образом, композитор решает проблему полижанровости современной оперы.

Одним из самых притягательных в опере является образ Энн. Героине оперы Стравинский посвящает моносцены - третью картину первого действия. Моносцена Энн включает речитатив и арию, речитатив и кабалетту. Здесь героиня грустит в своём деревенском уединении. От Тома нет никаких известий. Девушка решается отправиться в Лондон. Ей кажется, что Том в беде, и она готова броситься ему на помощь. В речитативе и арии ощутимо влияние итальянского мелоса. Стравинский использует в арии характерные приёмы мелодического развития, распевы вокализации. Опора композитора на выразительную кантилену бельканто способствует созданию состояния глубокой печали, любовной тоски. Творчески переосмысливая оперные стили итальянских мастеров бельканто Доницетти, Верди, Пучинни, Стравинский создаёт свой собственный стиль, характеризующийся высокой простотой, мелодичностью, гибкостью вокальной партии. Арию следует петь красивым глубоким звуком на хорошей опоре. Речитатив и кабалетта переключают совершенно в иную сферу эмоционального состояния. В кабалетте Стравинский воспроизводит типичные для данного жанра черты - простую песенную мелодику, чёткие, постоянно возвращающиеся ритмоформулы. Кабалетта Энн близка ранним образцам данного жанра - кабалетте из оперы Глюка «Парис и Елена». В то же время здесь возникают аналогии с ариями из опер спасения с характерным для них комплексов героических, волевых интонаций. В основе кабалетты Энн лежит побетховенски устремлённый мотив, повторяющийся затем неоднократно:

Anne

194

Да, я и - ду к не - му.
I go to him.

marc.

195

Лю - бовь - не - бро - сит - е -
Love can - not fal - ter, can -

Развёрнутая мелодика с широкими ходами, движением по звукам тонического трехзвучиях, тональность C-dur символизируют нравственную чистоту Энн. В этих выразительных средствах музыкальных характеристик Энн обнаруживаются черты общности с бетховенской Леонорой, героиней оперы «Фиделио». Ария и кабалетта написаны в трёхчастной форме, и репризы в них динамизированы, эмоционально усилены за счёт повышения вокализации, распевов. Исполняя кабалетту, важно передать героический порыв, решительность Энн, поэтому здесь требуется активизация дыхания, ощущение хорошей опоры. Кабалетту следует петь красивым полным звуком. Широкохватная мелодия требует тщательного распределения сил певицы. Завершить кабалетту следует на кульминационной вершине. В звуке До³ должны прозвучать весь пафос, вся страсть и сила любви героини.

Небольшое лирическое ариозо Энн, открывающее вторую картину второго действия, в сущности, представляет собой несколько эпизодов, передающих сложное психологическое состояние героини, ощущение неизбывного страха, преследующего её. В вечерних сумерках перед домом Тома Энн надеется на встречу с ним. Она хочет постучать, но боится слуги. Исполнение ариозо требует способности певицы быстро переключаться из одного эмоционального состояния в

другое: страх сменяется отчаянием, отчаяние чувством решимости, тревожное волнение лирическим разливом чувств. Вокальная партия очень сложна и разнообразна. Нисходящие фразы, распевы и вокализации, интонационные изгибы мелодической линии требуют большой и тщательной работы над интонированием и ритмической точностью исполнения. Введение Стравинским в данную сцену темы марша из второго действия оперы «Аида» Верди символизирует решимость Энн.

Колыбельная Энн в третьей картине III действия – шедевр вокального мастерства Стравинского. По просьбе Тома она поёт колыбельную песню, под которую он засыпает навсегда. Эта важная песнь утешения при всей своей кажущейся простоте и наивности очень сложна для исполнения. Форма песни куплетная. Все три куплета следует исполнять нежным просветлённым звуком, прозрачно и легко. В то же время в каждом из куплетов следует найти едва уловимые нюансы эмоциональных градаций чувств героини. Хор по-разному выражает свои комментарии, он мобилен, а песня Энн неизменна по тексту, но в исполнении каждого куплета следует найти новые краски, эмоциональные нюансы. При всей простоте и безыскусственности диатонической ясной и светлой мелодии необходимо ощутить её особую возвышенность, приподнятость, по-глюковски естественную и гармоническую, прозрачную строгость:

Хоровые реплики сумасшедших, доносящиеся из камер, образуют три рефrena в тональностях ges-moll, H - dur, B-dur, рельефно оттеняющие спокойную и умиротворённую музыку колыбельной, звучащей в возвышенной тональности As-dur. Интересна внутренняя связь колыбельной Энн с хором теней из II акта «Персефоны», также представляющим собой колыбельную. Убаюкивающее течение плавной и закруглённой мелодии этой колыбельной рисует пробуждающуюся от сна Персефону и приглушённое существование теней в сумрачном царстве

мёртвых. Нечто аналогичное ощущается и в колыбельной Энн, представляющей несомненную драматургическую находку композитора.

Три песни на слова Шекспира написаны под влиянием камерного вокального творчества Веберна, выразившееся в предельной экономности выразительных средств, выборе инструментального состава: флейта, кларнет, альт, в использовании элементов серийной техники композиции. Песни содержат ряд интонационных и ритмических трудностей, на которые следует обратить особое внимание.

Последняя песня Стравинского «Сова и Кошечка» сочинена на текст стихотворения английского поэта Эдварда Лира. Её стилистика довольно сложна и сочетает в себе своеобразный синтез детской песенности и двенадцатitonовой техники письма.

Завершая обзор предлагаемых для работы в классе вокала сочинений Стравинского, следует высказать несколько соображений, касающихся их исполнения. Прежде всего следует отметить стилистическое многообразие вокальной музыки Стравинского, преломление через призму неоклассицизма влияний импрессионизма, неофольклоризма и неоромантизма. Одной из главных задач для вокалиста является освоение мелодического стиля композитора. Здесь очень важным моментом является изучение эстетики Стравинского, который в мире изменчивых и подвижных музыкально - конструктивных элементов видел одну безусловную и вечную ценность - мелодию, которую поднимал на высшую иерархическую ступень: «Ладовость, тональность, тяготение - всего лишь временные средства, которые исчезают и даже исчезнут совсем. То, что пережило все изменения музыкального режима, - это мелодия»¹. Эта эстетическая позиция исключительно важна и даёт установку к постижению мелодического богатства музыки Стравинского.

Следует преодолеть сложившееся мнение о том, что у Стравинского отсутствует мелодический дар, и найти в мелодике композитора удивительную красоту, выразительность и пластичность. Такое восприятие мелодии поможет правильно и глубоко раскрыть сущность музыки композитора, её истинную

¹Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. М., 1975, с.39

эстетическую ценность. Для этого необходима тщательная работа над интонацией, выразительностью пения. Постижение красоты музыки Стравинского, её духовно-нравственной сущности поможет найти гибкие выразительные вокальные средства, направленные на раскрытие содержания. Для этого молодым исполнителям необходимо интеллектуальное развитие, изучение материалов о жизни и творчестве Стравинского, литературных трудов композитора и, конечно, записей его вокальных сочинений.

Раздел 3. РАБОТА НАД КОНЦЕРТНЫМ ВАЛЬСОМ

Концертный вальс составляет важную, неотъемлемую часть исполнительского и педагогического репертуара современной певицы (В основном в этом жанре работают певицы). Работая над этим жанром, профессиональные певцы, испытывают обычно острый дефицит методической литературы. Несмотря на внешне кажущуюся лёгкость, концертный вальс требует тщательной и кропотливой работы. Освоение жанра концертного вальса ставит перед вокалистом ряд сложных технических и художественных задач, некоторые из них и затронуты автором в предлагаемой работе.

Прежде всего, певец, включающий в свой репертуар концертный вальс, должен иметь представление о нем, знать основные вехи его развития, основные жанровые и стилистические признаки для художественно полноценной и убедительной, интерпретации музыки. Вальс ведёт своё происхождение от народно-бытовых истоков. Одним из главных его предшественников является австрийский лендлер - оживлённый трёхдольный танец из области Ландль, расположенной на границе южной Германии и Австрии. Кроме того, в создании вальса участвовали и другие разнообразные жанры, такие, к примеру, как немецкая народная песня с ее грубою поступью, сравнительно узким диапазоном и простейшим ритмом, и тирольская народная песня с её характерным сопоставлением разных регистров, с богатейшим и сложным, чаще всего пунктирным, ритмом.

Вальс, восходящий к немецкой народной песне, вызвал к жизни умеренные, спокойные разновидности, а вальс, восходящий к тирольской народной песне, характеризуется быстрым темпом, лёгкими, скачкообразными мелодическими рисунками. Для вальса свойственно кружение, вращение. Его ранние прототипы – дреер и роллер связаны именно с этим видом движения. Само слово «вальс» означает круговой, вертящийся.

Среди других прообразов вальса следует назвать быстрый, кружящийся в три па французский танец вольта из Прованса, появившийся в XVI веке. Общие черты с вальсом имеют польский куявяк - плавный танец лирического характера из Куявии, чешский фуриант, отличающийся от вальса неожиданными синкопированными акцентами, ритмическими перебоями, подчёркивающими его независимый, горделивый характер.

В XIX веке каждый народ внёс в формирование вальса свою долю участия и именно поэтому он так быстро распространился в Европе.

В связи с этим академик Б.Асафьев пишет: «Чуткий, эмоционально-гибкий ритм вальса быстро охватил всю музыку народов, внедряясь во все жанры. Это неудивительно, потому что с ним в музыку входила трёхдольность, ощущение нечётности как метрическая схема, таковая трёхдольность была в музыке и раньше, а специфически музикальное, новое, пластически организованное движение. Ритм вальса был порождён оживляющейся и всё более и более демократизировавшейся уличной жизнью большого европейского города и противопоставлял себя как условностям ритмики "высших сфер", так и застылой - в силу своей замкнутости и обусловленной обрядовостью - ритмике деревенской».

Ритм вальса – обобщение в художественно-пластической области нового эмоционального строя, нового строя чувствований, а тем самым и движений бурно растущей городской жизни. В музыку он внёс исключительно важный вклад и широко распространённое влияние, и не только в отношении повсеместного появления "вальсовости", но и обогащения ритмического, пластического чувства, а с ним вместе и всего строя музыкальных форм. С вальсовым ритмом обострилось ощущение музыкальной формы как ритмо-интонационного, слухом постигаемого процесса, т.е. формы в развитии.¹

Вальс становился для композиторов излюбленной формой, способной воплотить разнообразные оттенки проявления человеческих чувств: от нежного, полного грусти лирического воспоминания до возвышенной Страстной патетики. Одним их первых примеров проникновения вальса в оперу следует назвать вальс в опере испанского композитора Мартини-Солера "Редкая вещь". В финале второго действия этой оперы четыре персонажа - Лубия, Тита, Кита и Лила - танцевали Вальс, вызвавший горячие аплодисменты всех присутствовавших.² Успех вальса был не случаен. Опера давно сошла со сцены, а вальс по-прежнему напевали и играли повсюду. Его издавали неоднократно под названием «Редкая вещь», но уточняли при этом – «венский вальс», чтобы подчеркнуть, что он написан в размере 3/8 а не 3/4 как обычно писались немецкие танцы. Разница весьма существенна,

¹ Асафьев Б. Избранные труды. Том II. М., 1954, с. 38.

² Мейлах Е. Иоганн Штраус. Л., 1969, с. 21.

поскольку именно эта особенность оказывается самой специфической для венского вальса, где за единицу счёта принят весь тakt, а не отдельная его доля.

Значительное место занимают вальсовые мелодии в творчестве венских классиков - Гайдна, Моцарта, Бетховена, которые, откликаясь на запросы времени, писали "Немецкие танцы", подразумевая под этим обычные вальсы. По существу, это несложные инструментальные пьесы, в основе которых лежат народные мелодии, незначительно изменённые или обогащённые. Вальсовые мелодии постепенно проникают и в вокальную музыку.

В творчестве Шуберта, зачастую, это вальс-песня, где с неповторимой простотой и непосредственностью выражается искреннее лирическое чувство. В сочинениях Шуберта происходит становление венского вальса, в дальнейшем окончательно откристаллизовавшегося в творчестве Ланнера и Штрауса – отца, и достигшего вершины в произведениях Штрауса – сына.

Вальсы Шуберта издавались целыми сериями, образуя гирлянды, - цепочка вальсов, написанных обычно в одной тональности и завершающихся кодой. Наличие вступления к коде придавало такой сюите цельность и завершённость. "Приглашение к танцу" Вебера, в сущности, является уже поэмой вальса. Дальнейшее развитие сюитные циклы вальсов получают в творчестве Штрауса, Вальтдейфеля и других мастеров вальса. Популярности вальса способствовало открытие в Вене, а затем и в других городах Европы танцевальных залов, отделанных с большой роскошью. Таким образом, из таверн вальс перешёл в бальные залы. Так в 1805 году Жан Бокузен открыл танцевальный зал "Лунный свет", обставленный с парижским изяществом, в 1806 году другой француз Пьер Менья распахнул двери роскошного дворца с паркетными полами, освещенного множеством люстр украшенного зеркалами – «Бал Нового света». В 1838 году в России в Павловске был открыт музыкальный вокзал с гостиницей, рестораном, оранжереями и концертно-танцевальным залом, в котором с огромным успехом проходили сезонные гастроли Иоганна Штрауса, первое знакомство с Россией которого состоялось в 1849 году. Слово "вокзал" возникло от названия села близ Лондона, где в XVIII веке устраивались гуляния в парке для аристократического общества с театральными представлениями и концертами. В начале XIX века

вокзалом стали называть пригородные места отдыха и увеселений.¹

В новой обстановке, вальс, перенесённый из народной - среды в бальные залы, начал изменяться: характерные для него скачкообразные движения стали невозможными на паркете новых залов, они сгладились, облагородились, а вскоре частично превратились в плавные, скользящие па. Сохраняя свою народную основу, музыка вальса стала обогащаться чертами городской культуры. Такие элементы крестьянского танца, как кружение, прыжки стали сочетаться с элементами чисто городского танца - скольжением, задержкой падения после скачка. Всё это нашло отражение в мелодической структуре вальса, в частности, отсутствие в мелодии второй доли такта, что позволяло особенно гибко исполнять аккордовую долю такта в аккомпанементе. Расцвету вальса способствовало построение в Вене бального комплекса «аполло», который сами венцы называли восьмым чудом света. "Аполло" имел двадцать восемь залов, шесть бассейнов, три оранжереи и тринадцать кухонь. Своей роскошью и блеском новый храм танца затмил всё, что видела Вена до сих пор. В таких условиях вальс стремительно развивался, обогащаясь новыми формами, приобретая блестящую аристократически изысканную внешность. Получает развитие и новая разновидность вальса - концертный вальс, ставший особенно популярным в XX веке, что было обусловлено повсеместным распространением концертного вальса как демократической формы ансамблевого исполнения, демонстрирующего блестящий, виртуозный характер, технические и выразительные художественные возможности. В середине XIX века концертный вальс как один из самых притягательных популярных жанров проникает в вокальную музыку.

В развитии вокального концертного вальса намечаются две тенденции. Одна из них связана с тем, что к популярным инструментальным вальсам сочиняются словесные тексты и таким образом возникают вокальные версии вальсов. Особенно это относится к вальсам Штрауса. Так, например, руководитель венского Хорового общества Иоганн Гербек обратился с просьбой к Иоганну Штраусу написать вальс для очередного концерта хора. Штраус считал, что вальсы, прекрасно звучащие в исполнении инструментальных ансамблей, много потеряют, когда их запоёт хор,

¹Кудыма Е. "Король вальсов" в России. Музыка и время. 2000, №5, с.2.

тем более что композитор никогда не писал музыку по готовому тексту. Его вальсы исполнялись часто голосом, но во всех случаях подтекстовывалась уже готовая музыка. Опасения Штрауса относительно текста были не напрасными. Примером тому может служить вальс "Голубой Дунай", созданный по заказу Хорового общества. Стихи к уже сочинённой музыке, написанные Йозефом Вейлем, постоянным поэтом Венского Хорового общества, были крайне неудачны. Тяжеловатые и статичные, они не гармонировали с лёгким полётом мелодии, искажали характер музыки.

В создании вокального варианта концертных вальсов необходимо нахождение идеального соответствия между музыкой и текстом. Следует отметить высокий художественный уровень русских текстов к вальсам Штрауса, И. Катульской, М. Улицкого, В. Коломийцева, В. Крылова, Степановой. Их тексты вступают в определённое взаимодействие с музыкой в первую очередь с вокальной мелодией. Ритм и звуковысотность, соотношение длительностей подчинены задаче художественной музыкальной интерпретации стиха. Инструментализация вокальной методики образует пластичную инструментальную кантилену, выражающуюся в протяжённых вокализациях в концертных вальсах.

Еще одна тенденция развития жанра концертного вальса связана с широким использованием вальса как основы сольных вокальных эпизодов в операх XIX и начала XX веков. Таковы, «Ромео и Джульетта», «Фауст», «Мирейль» Гуно, «Травиата» Верди, «Роберт-дьявол», «Миньон» Тома, «Сказки Гофмана» Оффенбаха, «Богема» Леонкавалло, «Кавалер роз» Г. Штрауса и другие. Широкое применение вокальный вальс получил в оперетте, особенно в произведениях Штрауса, Оффенбаха, Легара, Кальмана. В Узбекистане большой интерес к вальсу проявлял Хамза, оригинально претворивший его стилистические черты в своём творчестве. Вальс также широко проникает в кино, содержащее замечательные образцы концертных вальсов.

Концертный вальс вобрал в себя такие характерные черты вальса, как лиризм, изящество, пластичность в сочетании с танцевальной ритмической, формулой, типичной для вальса с ярким акцентом на сильной доле такта. Для концертного вальса характерны виртуозный характер, лёгкое, задорное, жизнерадостное настроение, быстрый или подвижный темп, мажорный лад с преобладанием

бемольных тональностей, обилие пауз, вокализации колоратур, высокий регистр, развернутая музыкальная ширма, сочетающая строфичность со свободным построением развития.

Во второй половине XIX - начале XX века концертный вальс получил развитие во многих музыкальных школах – от ранних опытов любительского и бытового музицирования до классических образцов поэтически обогащённого концертного. Яркие образцы концертного вальса встречаются в творчестве Д. Ардити, О. Кремье, М. Мошковского, Ш. Гуно, Л. Ружицкого, А. Аренского, А. Глазунова, И. Метнера и других композиторов.

Яркие образцы концертного вальса представлены в операх Шарля Гуно, постоянно обращавшегося в своём творчестве к жанрам бытовой музыки, интонационной сфере народной песни, романса, танца, что объясняется его стремлением максимально демократизировать оперный жанр. Так, в опере "Фауст" ария Маргариты "с жемчугом" в сущности является блестящим концертным вальсом, прекрасно передающим такие важнейшие черты облика героини, как природная грация, изящество, упоение красотой жизни.

Вокальная партия арии насыщена колоратурными пассажами, всевозможными украшениями, трелями. Прозрачное оркестровое сопровождение усиливает впечатление лёгкости, окрылённости образа. Виртуозность подчинена здесь определённой художественной цели: раскрытию искренности чувства, душевного мира девушки, её наивного самолюбования. Работая над вокальным текстом, певице следует всегда подчинять технические трудности их художественному содержанию, исполнительскому осмыслению.

Близка к жанру концертной арии и знаменитая ария Джульетты из оперы "Ромео и Джульетта" Ш. Гуно, создающая яркий портрет юной и беззаботной героини. Ария Джульетты не воспринимается как дань традициям виртуозных оперных арий благодаря своей вальсовой основе. Эмоциональная непосредственность, тонкая поэтичность, правдивость декламации удивительно точно передают облик юной Джульетты, её светлое, жизнеутверждающее мировосприятие.

Легкий, грациозный рисунок вокальной партии обозначен немногими линиями, но их вполне достаточно для воплощения замысла, как и скоро намеченной

гармонизации: лёгкие, прозрачные аккорды представлены в классической форме трезвучия, септаккордов и их обращении. Вокальная мелодия, диатоническая в своей основе, простая, типично вальсовая фактура сопровождения (бас и аккорды), предельная простота ритма, почти всюду равномерное движение четвертями - все эти средства музыкальной выразительности направлены на создание образа наивной и беспечной Джульетты. Певице требуется осмыслить их и найти художественно убедительные исполнительские средства. В сочетании с ясностью мажорного лада создаётся удивительно непосредственный, поэтичный образ юности, в котором ощущима близость к миру танца, активного движения. Штрих стаккато, частые паузы подчёркивают ритмическую остроту вокальной партии. Интонационные взлёты, типичные для вальса, придают вокальной мелодии неповторимую пикантность. Изящество и грациозность музыки переданы танцевальным вальсовым ритмом. Все это певица должна хорошо почувствовать и суметь передать. Создавая образ Джульетты, необходимо ощутить живое дыхание выразительных пауз, найти увлекательное использование утончённого ритмического кокетства, чтобы овладеть вниманием слушателей. В творческом раскрытии образа Джульетты очень важно чувство художественной меры, не позволяющее допускать мещанской "сладостности" чувств, безвкусицы, поверхностности, легкомыслия в интерпретации образа Джульетты, которые, к сожалению, нередко встречаются в концертной исполнительской практике.

Такие же эстетические требования относятся и к исполнению Вальса из оперы "Мирейль" Ш.Гуно. Содержание вальса связано с выражением пылкого любовного чувства, переполняющего сердце молодой героини. Этот, типично концертный, вальс является, в сущности, развернутой поэмой страстной любви. Выражение страстного романтического чувства находит воплощение в динамичном развитии музыки, устремляющейся к коде виртуозного плана, в блестящих колоратурах, изысканных фиоритурах. Стrophicеская структура вальса в своём развитии обогащается элементами орнamenta, усложняется интонационным варьированием.

Музыка вальса близка провансальскому фольклору. Тонкая интуиция помогла Гуно отобрать наиболее типичные мелодические обороты и ритмы музыкального фольклора Прованса и пронизать ими всю музыку оперы. Работая над «Мирейль», композитор писал провансальному поэту Мистралю, вдохновившему его на этот

сюжет: "Я буду обращаться к нашим родным мелодиям, и заимствовать оттуда общий колорит. Не могли бы вы прислать мне несколько фарандол? Не подражая буквально, я проникнусь стилем их мелодий"¹. Однако, не довольствуясь этим, Гуно сам едет в Прованс на место действия своей оперы и уже здесь её заканчивает, подобно тому как, задумав работу над "Ромео и Джульеттой", композитор отправился в Италию.

Так же, как и образ Джульетты, облик Мирейль полон лирического обаяния, искренности и наивности правдивого выражения чувства любви. Вальс «Мирейль» содержит ряд вокальных трудностей, требующих специального внимания певицы, прежде всего правильного распределения цезур в соответствии с художественным смыслом стихотворного текста, закономерностями музыкального и стихотворного ритма.

В вокальной партии Вальса органично сочетаются декламационные и кантиленные элементы. Отсутствие сильных долей в первом и втором тахах в вокальной партии, усиливающие ассиметричность мелодии и своеобразное соединение слова и музыки, должно, быть чутко уловлено, прочувствовано певицей:

Хроматизмы, возникающие в вокальной партии, следует интонировать очень чисто. Особенно это относится к вокализациям - развёрнутым и протяжённым, требующим большого и широкого дыхания. Обилие трелей, штриха стаккато в высоком регистре, подчёркивающих виртуозность, феерический блеск и

¹Французская музыка 2-й половины XIX века. М., 1938, с. 10.

танцевальное изящество, представляют собой особую трудность для певицы в создании яркого, сценически эффектного образа.

Широкой популярностью пользуются концертные вальсы Луиджи Ардити "Чаровница", "Весна - любви пора...", "Восторг", "Молви", "Поцелуй". Эти сочинения остаются и по сей день одними из самых своеобразных воплощений вокальной вальсовой стихии. Они выделяются в ряду произведений этого рода оригинальностью трактовки жанра, не говоря уже о привлекательности самой музыки. Блестящие, виртуозные, масштабные, эмоционально насыщенные с их могучим прорывом в сферу чувствования, вальсы Л. Ардити характеризуются яркой образностью, театральностью. Они представляют собой лирические развёрнутые сцены - образцы романтизации вальса. Их глубоко поэтичное содержание, связанное с открытым, зачастую неистово пламенным выражением лирического любовного чувства, требует от вокалистов большой затраты эмоциональных и физических сил, вдохновения, открытости чувств, артистизма.

Вальс "Восторг" Л. Ардити покоряет своим ярким лиризмом, высокой поэтичностью чувств, щедростью мелодического дара композитора. Исполняя его, необходимо подчёркивать его танцевальное начало. Особую трудность для вокалиста составляет исполнение штриха стаккато при разделении слогов паузами в окончаниях фраз:

Следует заметить, что такое явление довольно часто встречается в концертных вальсах не только в завершениях фраз, но и в других разделах музыкального построения. Исполнение стаккато не должно нарушать целостности слова, разделяемого в музыкальном тексте паузой. Для реализации этой задачи последний

слог вокальной фразы рекомендуется произносить на мягком выдохе.

В разделе "Какою жертвой иль ценой..." затачивое начало мотива даёт импульс развитию. Слоги слов, разделяемых паузой, следует внутренне объединять в смысловую линию, ведущую к звуковысотной кульминационной вершине, как каждого предложения, так и всего раздела, завершающегося на звуке си-бемоль второй октавы. Последующие разделы вальса ведут к постепенному нарастанию эмоционального напряжения, достигающего наивысшего накала в лиющей коде, исполненной чувства предвкушения любовного восторга.

В вальсе «Молви» вокальная мелодия характеризуется мягким вальсовым кружением. В нем преобладает чёткость ритмического рисунка, оживляемого пунктирным ритмом с акцентом на второй доле такта в серединах фраз. Вокализации рекомендуется исполнять полным звуком на хорошей опоре.

Вальс "Поцелуй" А.Ардити требует сильного маркатного звука, крепкой опоры. Сопоставление маркатного и кантиленного звучания способствует передаче капризного, изменчивого настроения музыки вальса. Вокализации в коде следует исполнять очень ярко, темпераментно и артистично, завершая вальс на высокой эмоциональной точке. Замечательные образцы концертного вальса имеются в творчестве «Короля вальсов» Иоганна Штрауса, обладающего поистине неистощимым мелодическим богатством. Мелодии Штрауса, истинно венские и в то же время универсальные, глубоко проникают в душу каждого человека и восхищают своим брызжащим оптимизмом, поэтичность и красотою, удивительным сочетанием изысканности и изящества.

Страстная приподнятость музыки Штрауса, обилие песенных мелодий широкого дыхания и большой протяжённости, вокальная специфика тематизма инструментальных вальсов обусловила потребность создания их вокальных версий. Принцип сюитности, характеризующий инструментальные вальсы, являющиеся в то же время и развёрнутыми поэмами, сохраняется и в их вокальных вариантах. Это требует соответственно выразительных средств от вокалиста, продумывания исполнительской формы масштабного сочинения. Создание исполнительской формы сюиты вальсов, основанной на принципе контраста, является одной из главных задач, стоящих перед вокалистом, наряду, естественно, с техническими и выразительными художественными задачами.

Огромную популярность завоевал вальс "Сказки венского леса", удивительно тонко и поэтично передающий чарующий аромат живописных окрестностей Вены. Обрамлённый широким вступлением и большим финалом вальс вырастает в подлинную вокально-симфоническую поэму. Мелодия вступления подчёркивает очарование сельской бытовой картины. Вторая мелодия покоряет своей одухотворённостью и мягким лиризмом, захватывает широким диапазоном, смелыми скачками, оригинальным ритмическим рисунком. Свободно развивающееся импровизационное вступление подготавливает вокалиста к лирической образной сфере вальсов, красочной сюите из пяти вальсов, следующих за вступлением. Мелодии вальсов чередуются в удивительном разнообразии - плавные и задорные, лирические и скерцозные. Штраус чутко улавливал возможности развития каждой музыкальной темы, естественно сменяя одну тему другой. Этим достигается и контрастность, и в то же время внутренняя цельность цикла, ликующе звучит кода, утверждающая радость жизни, торжество весеннего пробуждения, обновления и возрождения природы. Пронизанная светом и теплом яркая музыка вальса звучит как апофеоз юности и любви.

Другой шедевр Р. Штрауса - "весенние голоса" - также воплощает образы пробуждающейся природы, журчание ручейков, зелень альпийских лугов, весёлое щебетание птиц, звонкие голоса ласточек, возвращающихся из дальних стран, нежные чувства человека, вдыхающего тонкий весенний аромат. Внутрислоговые распевы, паузы, разделяющие слоги слов, требуют поиска, выразительной интонации вокалиста:

Объединение тематических элементов - мотивов, субмотивов и фраз, интервалов, их сцепление, сопряжённость мотивов и фраз обуславливает их внутреннюю связь. Микротематические элементы музыкальной речи пронизывают всю вокальную партию, связывают фразы и мотивы в единое целое. Главный элемент музыки Штрауса - вокальная мелодика является выразителем богатейшей гаммы светлых и радостных чувств. Задача вокалиста - донести до слушателя эту прекрасную волнующую вечно юную музыку с искренним чувством. Исполнение вальсов Штрауса требует свободы и гибкости речевого произношения текста в сочетании с кантиленностью. Этот принцип важен и для исполнения вальсов из оперетт венского мастера.

Куплеты Адели из оперетты "Летучая мышь" И.Штрауса полны интимно-лирических и восторженно-ликующих любовных чувств. Размер 3/8, типичный для венского вальса, требует подчёркивания первой доли такта. В инструментальном сопровождении басовому звуку (гармонической основе) на первой доле такта отвечают два одинаковых аккорда на второй и третьей долях:

Воссоздавая штраусовскую романтику любовного чувства, певица должна найти выразительные средства, которые по своему языку и эмоциональной направленности соответствовали бы богатейшей гамме светлых и радостных чувств музыки Штрауса. Куплеты Адели полны мелодического обаяния, тонкого

очарования и нежной грациозности. Они изобилуют агогическими моментами, требующими от певицы тонкого художественного вкуса и чувства меры. Следуя точно авторским указаниям, возможны и небольшие отклонения от темпа в отдельных случаях, как например, в следующем эпизоде:

Небольшое замедление темпа способствует здесь подчеркиванию кокетливого, изящного и грациозного характера музыки. Искрящуюся, брызжущую весельем эффектную коду следует исполнить на высоком эмоциональном подъёме, с ярким артистизмом и темпераментом.

Полон лирического очарования и вальс Арсены из оперетты "Цыганский барон" И.Штрауса. Как справедливо отметил исследователь творчества Штраусса Е. Мейлих: «В Цыганском бароне» заметно возросла роль вальса. Психологический портрет и лирическое излияние, осткая драматическая ситуация и картины природы - всё пронизано стихией вальса. Интересно отметить, что если в своё время Верди немало почерпнул от венского вальса, написанные на вальсовой основе арии его лучших опер и сейчас у всех на слуху, то теперь Штраус воспользовался многими достижениями великого итальянского композитора. Сохраняя неприкосновенной вальсовую основу, Штраус насыщает арии и ансамбли более глубоким эмоциональным содержанием, вальс становится важным Фактором музыкально - драматического развития ¹.

¹Мейлих Е. Иоганн Штраус, Л., 1969, с. 165.

В вальсе Арсены тонко и одухотворённо воплощена стихия вальсового кружения, используя принцип суммирования мотивов и фраза, Штраус достигает вокального симфонизма, объединяя небольшие музыкальные построения в более крупные, органично соединяя в мелодике танцевальное и песенное начало:

Главная исполнительская задача в Вальсе Арсены - создание полнокровного жизненного образа, волнующего своей искренностью и сердечной теплотой. Вальс требует свободы темпо-ритма, способствующей передачи эмоциональной выразительности, лёгкости и непосредственности музыки.

Изящный и грациозный вальс Мюзетты из оперы "Богема" Руджеро Леонкавалло также может быть успешно применён в современной концертной практике. Музыка вальса характеризуется широким диапазоном мелодий, смелыми скачками, оригинальным ритмическим рисунком, постоянными сменами оттенков лирического настроения:

Исполнение вальса Мюзетты требует от певицы свободы и гибкости пения, лёгкости в передаче одухотворенного и нежного лирического чувства. Музыка вальса разворачивается в постепенное ускорение темпа при сохранении амплитуды легкого тихого звучания, завершающегося истаиванием и растворением в тишине. Эта задача является довольно сложной для певицы, связанной с поисками тончайших вокальных нюансов, изысканных вокальных красок.

Аналогичные вокальные задачи ставит перед певицей и песенка Катон из оперы "Казанова" Любомира Ружицкого. Вокальная мелодия широкого диапазона, раскачивающаяся плавно, свободно развивающаяся передаёт богатство оттенков лирического чувства героини:

В песенке Катон очень искусно соединены вальсовые элементы, включающиеся в нить нежно-элегического повествования. При всей простоте инструментальной фактуры песенка Катон очень колоритна. Дублирование вокальной мелодии в инструментальном сопровождении усиливает психологическую выразительность музыки. Поэтичное заключение проникнуто чувством умиротворения, вызывающего в воображении образ ласкового вечернего света, особенно в истаивающих звуках последних тактов коды.

Концертный вальс "Жизнь прекрасна" Морица Мошковского насыщен

лирической экспрессией. Мелодия вокальной партии дублируется в инструментальном сопровождении, создавая полнокровный жизненный образ:

Вокальная мелодия удивительно плаstична и естественна в своей гибкости интонации, плавной закруглённости фраз. Стойность мелодического развития находит выражение в общей композиции вальса - трёхчастной репризной форме. В средней части произведения сдвиг в субдоминантовую тональность способствует более яркому эмоциональному выражению жизненного восторга, которым полна душа человека, восхищающегося красотой мира, природы, что находит выражение в трелях, колоратурах. В репризе возобновляется первоначальное эмоциональное состояние. Завершается вальс в светлых лирических тонах.

Очень привлекательны концертные вальсы Антония Аренского, дарование которого Б.Асафьев определяет словами "симпатичная лирика"¹. На самом деле содержание музыки Аренского гораздо сложнее. Подтверждением тому могут служить его концертные вальсы, выделяющиеся своей психологической глубиной, элегической природой. Вальсы Аренского привлекают искренностью, душевной теплотой, большой мелодической выразительностью, законченностью формы. Так вальс "Давно ль под волшебные звуки" на стихи А.Фета – яркий пример типичной для Аренского элегической лирики. Основной характер музыкального образа определяется уже во вступлении, в котором элегическое настроение создаётся плавным нисходящим мелодическим движением и подчёркнутым "щемящим" задержанием. Мелодия вальса звучит в партии фортепиано, в то время как вокальная

¹Асафьев Б. Русская музыка. XIX – начало XX века. Л., 1968, с. 243/

партия имеет декламационный характер:

The musical score consists of three staves of music in 3/4 time, key signature of four flats. The top staff is for the vocal part, the middle staff is for the piano right hand, and the bottom staff is for the piano left hand. The vocal part begins with a rest followed by a melodic line. The piano parts provide harmonic support with sustained notes and chords. The lyrics are written below the vocal staff: 'Дав - но ль под вол -' (line 1), 'шеб - ны - е зву - ки но - си -' (line 2), and 'но - си -' (line 3). The piano part includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

В средней части эмоциональная атмосфера сгущается. На фоне мрачных колокольных звучностей си-бемоль минора рельефно выделяется декламационная рецитация вокалиста, напоминающая церковную псалмодию. Данный раздел очень сложен в ансамблевом отношении. Скорбные монотонные образы певца образуют сложное полиритмическое соединение с тревожными аккордами со своеобразными гармоническими сопоставлениями. В репризе возобновляется мелодия вальса в фортепианной партии, но вокальная партия сохраняет свой скорбный речитативно-псалмодический характер, являющийся отголоском трагической средней части. Тем самым усиливается чувство одиночества, сожаления о невозвратно утраченном счастье. Фортепианная постлюдия передаёт погружение в состояние вечного покоя. Здесь певец должен ещё пребывать в созданном им образе, проявляя артистизм.

Вальс «В дымке тюля...» Аренского также выдержан в элегических тонах. Вальс пронизан духом нежной меланхолии. Изложенный просто, с тонко намеченной трёхдольностью сопровождения, он привлекает мечтательностью настроения, выраженной в ясной и пластичной трёхчастной форме. Вальс окутан дымкой символики, даже некоторым мистицизмом, что хорошо показано выразительными призрачно лёгкими фигурациями в фортепианной партии. Мягкие узорчато-извилистые фитурации кружевного шопеновского типа создают своеобразный орнамент, на фоне которого очень рельефно звучит вокальная

вальсовая мелодия:

Декламационные интонации завершаются нисходящими секундовыми вздохами, типичными для вокальной мелодики Аренского. В кульминационной фазе развития (*Meno mosso*) от слов "Но стихает кругом суета..." голос напряжённо речитирует на одной ноте.

Скорбные вокальные фразы договаривают орнаментальные фигурации фортепиано, окутывая их дымкой печали. Тональная реприза усугубляет образ одиночества. Вокалистам, обращающимся к вальсам Аренского помимо интонационных ансамблевых задач, предстоит также решить главную задачу - создать художественный образ, убедительный в своей синологической сложности.

Концертный репертуар современного вокалиста, несомненно, может обогатить "Застольная песня" Александра Глазунова на слова стихотворения "Заздравный кубок" А. С. Пушкина. Продолжая традицию Верди, Глазунов создал яркое бравурное произведение. Темп мазурки, легкий, танцевальный характер подчёркивает акцентирование первой доли такта. Вокальная мелодия «Застольной песни» отличается большой пластичностью, в области гармонии наблюдаются ладовая ясность и мягкость красочных сопоставлений тональностей. Фортепианская фактура несколько пассивна, насыщена, богата тембрами.

В средней части восходящие секвенции следует исполнять с эмоциональным подъёмом, подчёркивая гедонистический характер музыки. Здесь важным является неуклонное эмоциональное и темброво-динамическое нарастание, приковывающее внимание слушателей, захватывающее и увлекающее своим подъёмом. В репризе композитор возвращается к спокойному звучанию, чтобы подчеркнуть масштабность образа. Мелодия в репризе варьируется, обогащается украшениями - трелями, внутрислоговыми распевами, утверждая жизнерадостный характер музыки. В исполнении этого сочинения очень важен тончайший расчёт вокальных сил и энергии.

Концертный вальс "Могу ль забыть то сладкое мгновенье..." Николая Метнера на слова А.Дельвига - образец любовной лирики. Господствующий страстный тон определяется уже в инструментальном вступлении, имеющем характер стремительного вихревого вальсового движения, динамика которого подстёгивается звучанием баса на второй доле такта. Н. Метнер умеет захватывать внимание в самом начале произведения. Танцевальная аккордовая фактура сопровождения сохраняется и при вступлении вокальной партии, певучей и декламационно-выразительной:

The musical score consists of two staves. The top staff is for the piano, indicated by a treble clef and a bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is for the voice, indicated by a soprano clef. The vocal line begins with the lyrics "Mo - гу ль за - быть то слад - ко - mals" (Wie kann vergessen sen je - ko - mals) in parentheses above the staff, followed by "Wie kann vergessen". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line continues with "e мгно - ве - нье, ко - гда я ва - ми жил, и" (ich die Stun de, da ich ge schwärmt, mein Schatz, von), with dynamic markings "cresc. ed appassionato" above the staff. The piano part includes dynamic markings such as "f" (fortissimo), "pp" (pianissimo), and "Rit." (ritenzo).

Вальс характеризуется широтой формы, сочностью и густотою красок, блеском к сложностью фортепианного изложения, единством психологического и изобразительного начал. Композитор использует переливчатые тональные краски,

септаккорды, обогащающие лирико-психологическое содержание вальса, придавая музыке особую одухотворённость и выразительность. Важная роль отведена последовательностям септаккордов и изысканной хроматике, проявляющимся здесь весьма отчётливо. В вальсе преобладает чёткость ритмического рисунка. Эмоционально насыщенная гармония определяет характер музыки.

В средней части вальса сопровождение приобретает более взволнованный характер. Интенсивное развитие мелодических фигураций приводит к патетической кульминации в вокальной, а затем и в фортепианной партии, где музыка приобретает ярко выраженный испанский колорит, в частности, хоты. После кульминации с оттенком темпа возобновляется вихревое движение, вальсовое кружение, приводящее к репризе, выдержанной в предельно тихих, легчайших нюансах.

Вальс довольно сложен для вокалиста. Его хрупкий лиризм, утончённый интеллектуализм и повышенная эмоциональная выразительность требуют от певца мастерства в передаче образного содержания. Главной задачей вокалиста здесь является передача сложных и многообразных оттенков психологического душевного мира героя, богатой шкалы лирических переживаний. Постижение красоты музыки Н. Метнера, её своеобразной, неповторимой выразительности составляет сущность интерпретации данного сочинения.

Работа вокалиста над концертным вальсом требует тщательной целенаправленной установки, заключающейся, прежде всего в осмыслении жанра, его композиционных особенностей. В преобладающем большинстве концертные вальсы имеют жизнеутверждающий характер, масштабную, развёрнутую форму, в которой кульминация приходится на коду, завершающуюся эффектным ярким апофеозом. Виртуозное начало в концертных вальсах желательно подчинять художественному содержанию, не увлекаясь демонстрацией технического мастерства, наполняя всевозможные колоратуры, фиоритуры художественным смыслом. В исполнении концертных вальсов огромное значение имеет наличие художественного эстетического вкуса, чувства меры при наличии яркого артистизма, театральности создаваемого образа. Вальсы требуют от вокалиста темповой свободы, пластиности и гибкости кантилены, умения осуществлять мелодические связи на расстоянии через паузу, объединяя фразы и мотивы в

развивающиеся динамические линии в соответствии с образным содержанием произведения. При этом необходим неустанный, поиск индивидуальных выразительных исполнительских средств, направленных на воплощение художественного содержания вальса.

Список использованной литературы

1. Анализ вокальных произведений. Л., 1988.
2. Асафьев Б. Избранные труды. Том 2. М., 1954.
3. Асафьев Б. Книга о Стравинском Л., 1977.
4. Асафьев Б. Русская музыка. Конец XIX начало XX века. ,Л.,1968.
5. Баева А. Опера «Похождения повесы» и некоторые вопросы оперной эстетики . И. Стравинского Из истории форм и жанров вокальной музыки М.,1982.
6. Баева А. Тенденции к живописной организации материала в опере «Соловей» И. Стравинского. И. Стравинский . Статьи. Воспоминания. М., 1985.
7. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М.,1966.
8. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки Л.,1982.
9. Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество. М., 1961.
10. Кудыма Я. Король вальсов в России Музыка и время, 2000, №5.
11. Мейлах К. Иоганн Штраус. Л.,1969.
12. Роллан Р. Рихард Штраус - В кн.: Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Выпуск 4. М.,1989.
13. Стравинский – собеседник и публицист. М.,1988.
14. Стравинский И. Статьи и материалы. М.,1975.
15. Стравинский И. Диалоги Л.,1971.
16. Стравинский И. Хроника моей жизни. М.,1963.
17. Ступель А. Рихард Штраус Л.,1972.
18. Французская музыка второй половин XIX века. М.,1938.
19. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах И. Стравинского, А. Шенберга, П. Хиндемита. М.,1975.
20. Яrustовский Б. Игорь Стравинский. М.,1982.

Оглавление:

| | |
|---|----|
| От автора | 3 |
| Раздел 1. Песни и романсы Рихарда Штрауса в классе сольного пения | 4 |
| Раздел 2 Вокальное творчество И. Стравинского | 26 |
| Раздел 3 Работа над концертным вальсом | 46 |
| Список использованной литературы | 67 |
| Оглавление | 68 |