# Методические рекомендации к изучению вокальных сочинений русских композиторов XIX века

для студентов учреждений среднего профессионального образования отделений «Инструментальное исполнительство», «Вокальное искусство»

**Панова Н.Ю.**

**Оглавление:**

1. Введение
2. Работа над фортепианной партией
3. Развитие русской камерно-вокальной музыки в 19 веке
4. Исполнительско-педагогический анализ вокальных сочинений русских композиторов-классиков 19 века
5. Вопросы для самостоятельной работы
6. Список литературы

## Введение

Особенностью профессиональной подготовки обучающихся средних профессиональных образовательных учреждений является ее многогранность. Предметы индивидуального обучения составляют целостный комплекс в формировании истинно культурной, эрудированной личности преподавателя по классу фортепиано. Классы специального музыкального инструмента и концертмейстерского мастерства являются естественным центром притяжения многих музыкальных навыков. От их качества зависит будущая профессиональная деятельность выпускников музыкальных колледжей и училищ.

Преподаватель фортепиано постоянно сталкивается с необходимостью использовать тот или иной навык концертмейстерской работы: помимо уроков ему необходимо аккомпанировать хору, работать с солистами и вокальными ансамблями, выступать в качестве аккомпаниатора в концертах. Кроме того, перед будущим преподавателем стоит задача активной и всесторонней музыкально-просветительской деятельности. Важным критерием готовности к ней являются знания музыкальной литературы, различных эпох, стилей, жанров.

Учебные планы музыкальных учебных заведений предусматривают дисциплину «концертмейстерский класс», а также «концертмейстерскую практику». Процесс обучения в концертмейстерском классе имеет свои особенности, связанные с направлением подготовки студентов и обусловленностью их будущей деятельности. Обучающиеся помимо комплекса общетеоретических и специальных дисциплин получают знания по вокалу (факультативные занятия, предусмотренные учебным планом).
Наиболее тесные «родственные узы» связывают концертмейстерский класс с работой в фортепианном классе. Владение концертмейстерскими навыками зависит от фортепианной культуры студента. Существуют общие закономерности работы над музыкальным произведением, связывающие оба класса. Эти закономерности проявляются, например, в работе над звуком, штрихами, исполнением сольных эпизодов в фортепианной партии вокальных произведений. Как практическая дисциплина, концертмейстерский класс представляет собой частную проблему фортепианного исполнительства. Можно отметить наиболее существенные моменты воздействия практики аккомпанемента на исполнительство:
а) конкретизация образа и определение исполнительской задачи;
б) преодоление интонационной инертности;
в) уяснение основ фразировки и синтаксического построения музыкальной речи;
г) развитие ощущения дыхания, пунктуации, цезур;
д) представление выразительного своеобразия, свойственного разным фактурам аккомпанемента;
е) понимание органической основы агогических отступлений;
ж) осмысление артикуляции, точной «меры» обогащения штриха;
з) уточнение критерия динамических уровней;

и) отчетливое представление выразительного своеобразия, свойственного различным формулам аккомпанемента: гармонической фигурации, аккордовой пульсации, танцевальным ритмам.

Связи концертмейстерского класса с классом хорового дирижирования несомненно присутствуют, это использование понятий из области дирижерской практики, например «ауфтакты», обозначаемые головой, использование свободной руки во время пауз, обозначение дыхания, вступления, снятия звука, окончание фразы с помощью мимики, передача всей фактуры аккомпанемента в одну руку и освобождение другой руки для дирижирования. Значение дирижерских навыков распространяется на область ритмической устойчивости и ритмической гибкости.

**Цель** настоящих методических рекомендаций – восполнить дефицит знаний студентов в области самостоятельной работы по концертмейстерскому классу.

**Задачи** данных рекомендаций:

* познакомить студентов с камерно-вокальным творчеством русских композиторов 19 века;

* научить студентов эффективному использованию знаний, полученных в классах вокала, фортепиано в самостоятельной работе над партией аккомпанемента;

* формировать рационально-логическое мышление через увеличение сведений музыкально-теоретического и музыкально-исторического плана;

* воспитывать художественный вкус, творческую индивидуальность;

* помочь студентам в овладении основами теории и методики концертмейстерского мастерства;

* формировать готовность к осуществлению воспитательной работы средствами музыки;

* помочь студентам самостоятельно освоить специфические приемы работы над вокальным произведением на примере анализируемых произведений.

Репертуар, проходимый в концертмейстерском классе включает народные песни, школьный репертуар, массовые песни для голоса (хора) и фортепиано, песни и романсы русских и зарубежных композиторов, арии из опер и сочинения кантатно-ораториального жанра.

Огромную роль в обогащении кругозора студентов играет знакомство с камерно-вокальным творчеством русских композиторов 19 века. В одном из разделов методических рекомендаций предлагается исполнительско-педагогический анализ некоторых вокальных сочинений русских композиторов 19 века. Каждый из представленных примеров может быть использован для работы над аналогичными сочинениями по дисциплине «специальный музыкальный инструмент».

## Работа над фортепианной партией

Усвоению нотного и литературного текста способствует всесторонний анализ музыкального произведения (стилистические и технические трудности сочинения, выразительные средства, теоретический материал и т.д.).

Начальный этап работы над произведением предполагает установление тонального плана, фактуры изложения аккомпанемента, размера, темпа, музыкальной формы, диапазона вокальной партии. Знакомство с историей создания произведения, творчеством композитора, способствует пониманию стиля изучаемого произведения.

Особую трудность представляют мелизмы и технические места исполняемого произведения, аппликатура и педализация. В период разучивания сочинения можно определить эпизоды, требующие повышенного внимания:

- пассажи с мелкой техникой и различные виды арпеджио;
- авторские указания исполнения украшений;
- моменты, связанные с аккордовой техникой, двойными нотами;
- скачки на большие расстояния и перекрещивание рук.

Процессе работы над партией аккомпанемента можно условно разделить на несколько этапов **(по Кубанцевой Е.И.):**

1. Предварительное зрительное прочтение нотного текста.
2. Музыкально-слуховое представление.
3. Первоначальный разбор произведения, проигрывание целиком.
4. Выявление стилистических особенностей сочинения.
5. Отработка эпизодов с различными элементами трудностей.
6. Выучивание своей партии и знание партии солиста.
7. Составление исполнительского плана.
8. Создание художественного образа музыкального произведения.
9. Постижение идейно-образного содержания сочинения.
10. Правильное определение темпа.
11. Нахождение выразительных средств, создание представлений о динамических нюансах.
12. Проработка и отшлифовка деталей.
13. Репетиционное исполнение произведения.
14. Воплощение музыкально-исполнительского замысла.

Заключительный этап работы требует особого внимания к выбору выразительных средств, динамики, тембральной окраски исполняемого произведения.

Очень важным моментом в работе над фортепианной партией является использование приемов и способов упрощения фортепианной фактуры. **Е.М. Шендерович** рекомендует следующие способы:

- перенос некоторой части гармонической фактуры из правой руки в левую, за счет чего достигается более свободное и выразительное исполнение мелодической линии в партии правой руки;
- распределение нот при расхождении мелодических голосов на большие расстояния таким образом, чтобы это способствовало ясному интонационному воспроизведению основной мелодической линии;
- использование метода чередования рук, способствующего гибкости и непрерывности звучания мелодической линии в случаях нарушения ее плавности из-за аппликатурных неудобств;
- распределение ломаных октав между двумя руками (от нижней ноты к верхней);
- сокращение каждого второго аккорда в аккордовых последовательностях и т.д.

Можно в своей самостоятельной работе над партией аккомпанемента использовать упражнения для активизации внимания и ритмической устойчивости:

**упражнение №1.**

Нахождение «опорных точек» в фортепианной фактуре, представляющей беспрерывное движение триолей в унисон (размер 12/8; например, романс Римского-Корсакого «Колышется море»).

Порядок выполнения упражнения:

- сгруппировать триоли по четвертям,
- в быстром темпе, ритмично играть только начальную ноту каждой четверти (опорные точки).

**упражнение №2.**

Нахождение «опорных точек» в фортепианной фактуре, представляющей беспрерывное движение триолей, при различных партиях рук (размер произведения 12/8, 9/8, 6/8).

Порядок выполнения упражнения:

* сгруппировать триоли по четвертям,
- в быстром темпе, ритмично играть только начальную ноту каждой четверти (опорные точки);
- играть ноты первой и восьмой каждой четверти;
- играть ноты, приходящиеся на каждую восьмую.

**упражнение №3**

* Играть только нижнюю строчку (бас) и вокальную, соблюдая по возможности динамику и нюансы;

**упражнение №4**

- Играть нижнюю строчку (бас) и петь со словами вокальную строчку (можно вокальную строчку просто сольфеджировать или называть ноты в соответствующем ритме). Условие исполнения упражнения - «атмосфера концерта», т.е. соответствие темпу и авторским указаниям;

**упражнение №5 (**упрощение нотного текста)

- преобразование или опускание подголосков и украшений;

- преобразование разложенных гармонических функций;
- облегчение или перемещение аккорда.

**Развитие русской камерно-вокальной музыки в 19 веке.**

Романсовое творчество композиторов первой половины 19 века зарождалось на основе народно-бытовой песенной лирики. Расцвету вокального творчества композиторов этого периода сопутствовал высокий подъем русской поэзии в предпушкинскую и пушкинскую эпоху.

Развиваясь в годы расцвета русской поэзии, романс чутко отображал ее тематику, стилистическую эволюцию и образный строй.

Огромное значение для развития русского романса имело творчество Жуковского В.А., Батюшкова К.Н., Баратынского Е.А., Дельвига А.А. и особенно Пушкина А.С.. Поэзия Пушкина обогатила русский романс и сделала его крупным художественным явлением.

В творчестве композиторов сложились те жанры русского романса, которые впоследствии получили высокое, совершенное воплощение у композиторов-классиков. Определяются две важные линии вокальной лирики – романс и «русская песня».

Термин **«романс»** установился в русском музыкальном обиходе в самом начале 19 века. Под этим названием подразумевалось лирическое вокальное произведение с инструментальным аккомпанементом, созданное на самостоятельный поэтический текст.

Другой жанр вокальной камерной музыки – **«русская песня»** - более близок к фольклорным образцам. «Русская песня» наиболее любимый, распространенный жанр в музыке первой половины 19 века, он развивался под влиянием глубокого интереса к народному творчеству, появившемуся почти одновременно и в музыке, и в поэзии.

Многие «русские песни» А.А.Алябьева, А.Е. Варламова, А.Л.Гурилева «вернулись в народ» и стали народными – так тонко и поэтично сумели композиторы претворить в них черты народно-песенной лирики.

Романсовая лирика в значительной мере определяла облик русского музыкального искусства первой половины 19 века. В простейшем жанре романса вырабатывались основы национального музыкального стиля и языка, развивались интонационные принципы русской мелодики.

Помимо «русской песни» к этому времени относится формирование основных разновидностей русского романса – элегии, баллады, застольной песни и т.д.

Элегия – особый вид лирико-философского романса, в котором преобладает глубокое раздумье, печаль, тема одиночества и т.д.

Элегия, достигнув больших высот в творчестве Глинки, Даргомыжского, Бородина, Римского-Корсакова, необычайно обогатила романс элементами и интонациями русской поэтической речи. С элегией в него входят и типичные для русского стихосложения размеры — четырех- и пятистопный ямб,

определившие особый тип мелодики: грустно-напевный, декламационный. К жанру элегии в XX в. обращались Танеев, Рахманинов, Метнер.

Жанр **баллады** отличает сюжетность, повествовательность, отсюда и появление ярких и выразительных средств. В отличие от западной поэзии для русской баллады характерно более реалистичное развитие сюжета (для западной характерны фантастические сюжеты с элементами мистики).

Через балладу в русскую вокальную лирику приходит образность гармонии и фактуры.

В балладе формируется определенный тип вокальной партии-патетической, изобилующей широкими, восклицательными интонациями, подчеркивающими особо значительные слова текста.

Русская баллада, развиваясь в русле реалистического направления, вобрала в себя исторические сюжеты, героические темы и свободолюбивые мотивы. Примеры - «Ночной смотр» Глинки на слова Жуковского, «Свадьбу» Даргомыжского, «Море» Бородина. «Образность гармонии и фактуры приходит в русскую вокальную лирику в значительной мере через балладу» (В. Васина-Гроссман).

Общей чертой романсовой лирики пушкинской эпохи являлась ее тесная связь с поэтической формой.

Композиторы очень тонко чувствуют строфику, ритмику, структуру стиха. В жанре романса постепенно вырабатывается стройная классическая форма – чаще всего строфическая, куплетная. Наиболее распространенным видом куплета служит простая двухчастная форма, соответствующая строфе из восьми стихов (реже форма периода). Гармонический план романса обычно определяется модуляцией в строй доминанты (в мажорных произведениях) или строй параллельного мажора (в произведениях минорного лада) с возвращением в главную тональность.

На связь с народно-песенными истоками указывает распевность, интонационная мягкость и плавность мелодии. Особенностью вокальной мелодии являлась начальная «запевка» с широким скачком на сексту ( иногда на квинту или октаву) вверх и последующим плавным нисхождением.

Характерны мягкие, « женские окончания» фраз, томные хроматизмы, внутрислоговые распевы, подчеркивающие плавность мелодии.
Приемы мелодического орнаментирования (форшлаги, группетто) находятся в полной зависимости от стиля вокального исполнения, они органически включаются в музыкальную ткань.

В развитии русского романса большую роль сыграли танцевальные ритмы вальса, мазурки, полонеза**.** Танцевальность в русском романсе становится подчас средством образности, портретной характеристики героев. Танцевальные ритмы оказали заметное влияние и на поэзию. Композиторы обращаются к сюжетам, связанным с Востоком, Кавказом, Италией,

Испанией. Обогатилась мелодика и ритмика романсов, прежде всего разнонациональными, танцевальными элементами.

В музыкальном наследии **А.А. Алябьева** вокальная лирика занимает особенное место, еще при жизни композитора романсы создали ему громкую славу.

В первом периоде творчества композитор обращается преимущественно к элегическим, созерцательным образам русской поэзии. Его привлекают поэзия Жуковского, светлая лирика Дельвига, юношеская поэзия Пушкина. Типичны для молодого Алябьева романсы «Голос с того света», «Воспоминание» (на слова Жуковского), «Певец», «Слеза»(на слова Пушкина). Написанные им в 20-х годах песни-романсы «Соловей», «Вечерком румяну зорю», «Кольцо души-девицы» прочно вошли в быт простых слоев русского общества.

Особое значение в русской вокальной лирике приобрела знаменитая песня Алябьева **«Соловей»** на текст А.А.Дельвига, ставшая своего рода синонимом бытовой песенной лирики пушкинской эпохи. В ней композитору удалось обобщить типичные черты чувствительных лирических песен-романсов городского быта, сохранив при этом благородную простоту и изящество своего вокального стиля.

Романс написан в простой куплетной форме с запевом и припевом в каждой строфе.

В музыке «Соловья» Алябьев тонко отобразил присущую русской народной песне ладовую переменность. Мелодия, охватывающая диапазон октавы, плавно модулирует в первом предложении их минора в параллельный мажор, образуя при этом характерную интонацию «хроматизма на расстоянии» (до-диез – до, т. 3-5). Во втором предложении она окрашивается колоритным отклонением в мажорную тональность VII ступени (до мажор, т.12), с тем, чтобы вернуться к тонике ре минора. Каданс с красочным сопоставлением минорной и мажорной доминанты оттеняет плавность мелодии.

Своеобразной «лейтинтонацией» песни является заключительный восходящий мелодический ход от доминанты к тонике по ступеням мелодической минорной гаммы – типичный для бытового русского романса.

В быстром припеве (Allegro vivace), утверждающем главную тональность, таким же характерным стилевым признаком является русская секстовая попевка – ход от квинты к терции лада.

Песня Алябьева облетела всю Россию и стала в подлинном смысле слова народной. Широкой популярности произведения способствовали ее фортепианные обработки – вариации Глинки на тему «Соловей» (1834) и виртуозная транскрипция Листа (1842).

Алябьев обогатил вокальную музыку новым содержанием и новыми средствами музыкальной выразительности. В романсах композитора проявилось внимание к ладогармонической экспрессии, выразительным средствам тембра и колорита. Гармония у Алябьева всегда подчеркивает

смысл вокальной мелодии, обогащает ее тонкими эмоциональными нюансами. Типичны для композитора сопоставление одноименных тональностей мажора и минора (в деталях и крупных частях формы), внезапные энгармонические модуляции, применение альтерированных аккордов, выразительные унисоны. Излюбленные им выдержанные органные пункты и остинатные фигурации в басу по-разному используются в романсах различных жанров – то, как изобразительный, жанровый или колористический прием (восточные танцы из сборника «Кавказский певец»), то как момент чисто психологического значения («Нищая»).

Большое разнообразие Алябьев внес в трактовку формы романса, подчинив общую структуру романса развитию поэтического сюжета, применяя, в зависимости от текста, разнообразные типы композиции.

Здесь и простая куплетная песня с рефреном («Соловей»), и куплетная форма со сложным двухчастным строением каждой строфы («Нищая»), трехчастные репризные формы, иногда усложненные вариационным развитием («Как за речкой слободушка стоит»), свободные формы сквозного развития, типичные для романсов балладного характера или драматических монологов («Что затуманилась, зоренька ясная», «Пробуждение», «Деревенский сторож»).

Партия фортепиано - нередко носитель главного поэтического образа. Короткие инструментальные вступления в романсах «Зимняя дорога», и «Два ворона» несколькими скупыми штрихами передают образный строй пушкинских стихов.

В этой тенденции внутреннего обогащения формы, фактуры и музыкального языка романса проявились новаторские черты стиля Алябьева, сближающего его с русскими классиками.

Творческое наследие **А.Л.Гурилева** составляют два основных жанра – вокальная лирика и фортепианная миниатюра. Облик композитора как мастера романса не может быть правильно понят, если не учитывать важную художественно-выразительную роль фортепианного сопровождения в его лучших романсах. Сложившееся представление, о якобы «примитивном» стиле Гурилева сейчас полностью опровергнуто отечественными музыковедами, сумевшими правильно установить в его вокальной и фортепианной музыке общие черты большого изящества и тонкого проникновенного лиризма.

Расцвет творчества Гурилева приходится на 40-е годы, когда народная песня городского быта обогащалась новой тематикой. Народно-бытовую песню своего времени композитор отразил, прежде всего, в сборнике «47 русских народных песен для голоса с фортепиано». Этот материал в настоящее время является одним из ценнейших источников по истории русского городского фольклора первой половины 19 века. Он содержит наряду с песнями-романсами городского происхождения также и песни старинной крестьянской традиции. Это прежде всего протяжные песни **«Лучинушка», «Не одна во поле дороженька», «Ах ты, степь моя».**

Гурилев в своих песнях часто использует приемы орнаментального варьирования, то расцвечивая тему, то сопровождая ее вариациями в аккомпанементе. Содержание сборника является своеобразной «энциклопедией» городской песни 30-40 –х годов.

С традицией бытового музицирования тесно связаны «Русские песни» Гурилева, распространенные в народном быту. В них преобладает характерный для композитора круг лирико-элегических образов, задумчивых и созерцательных настроений. Композитор почти не обращается к протяжной мелодии широкораспевного склада – он строит свою мелодику на более коротких, но гибких и пластичных попевках. Большое выразительное значение в песнях Гурилева приобретает характер ритмического движения, почти всегда связанный с формулой вальса. Можно сказать – вальсовость главный отличительный признак «русских песен» Гурилева, в которых всегда ощущается пластическая грация танца. Лишь некоторые образцы песен народного склада ( в том числе «Матушка-голубушка», «Сарафанчик») написаны у Гурилева в двухдольном размере. Однако вальсовость не противоречит яркой национальной традиции песен. С большим мастерством композитор переплавляет типичные ритмы вальса в интонационном строе русской народной песни и как бы переосмысливает их в русском мелосе.

Традиционный пятисложный, с обязательным ударением на третьем, центральном слоге размер народного стиха (нередко называемый «кольцовским») – опора для вальсовых песен Гурилева. Этот стихотворный размер естественно укладывается у композитора в трехдольном, вальсовом метроритме («Не шуми ты, рожь, спелым колосом», «Грусть девушки», «Вьется ласточка сизокрылая», «Домик-крошечка» и т.д.). Плавность вальсового движения в сочетании с русскими песенными интонациями придает этим песням Гурилева особый оттенок мягкой чувствительности. Типичны плавные, скользящие хроматизмы, закругленные кадансовые обороты.

Одним из лучших образцов этого элегического песенно-романсового стиля может служить популярная «русская песня» «Вьется ласточка сизокрылая».

Проникновенностью, глубоким лиризмом отличается песня «Колокольчик». С поэтической грустью передает композитор картину русской природы, унылые звуки песни ямщика. Характерно полное слияние текста и музыки, напева и слова, что говорит о тонком «поэтическом слухе» Гурилева, о его способности понять музыку стиха. Композитор, применяя типичное для него вальсовое движение, использует поэтический размер (часто встречающийся у Некрасова) – трехстопный анапест: «Однозвучно гремит колокольчик, и дорога пылится слегка…»

В своих песнях Гурилев затронул характерную для русской народной поэзии тему девичьей доли. Образы русских девушек, сфера женственности как нельзя более отвечала тонкой и нежной манере письма Гурилева, интимной камерности его стиля. Жанр «женского портрета» представлен в

таких песнях, как **«Сарафанчик», «Гаданье, «Отгадай, моя родная», «Кто слезы льет» и т.д.**

Романсы композитора по сравнению с «русскими песнями» не завоевали широкой популярности, за немногими исключениями, хотя романсовое творчество Гурилева в условиях его времени было значительным явлением. Его лучшие романсы имеют точки соприкосновения с Варламовым, Глинкой, Даргомыжским, чье творчество он, несомненно любил и хорошо знал.

Влияние Глинки, его элегического стиля проявилось у Гурилева в романсах лирико-созерцательного плана (общие мелодические обороты, характерные приемы взлетов и заполнений скачка, хроматические нисхождении, мягкие каденции с женскими окончаниями, опеваниями и окружениями центрального звука фигурами типа группетто, например в романсе «Не покидай ты край родной».

Особую группу в наследии Гурилева составляют романсы лирико-драматического плана. В романсах **«Разлука»** (слова А.В.Кольцова), **«Я говорил при расставаньи»** (слова А.А. Фета), **«Бедная девушка ты», «Кто слезы льет, простерши руки»** ( слова И.С. Аксакова), в произведениях на тексты М.Ю.Лермонтова композитор выступает как достойный современник Даргомыжского, как композитор, сумевший затронуть глубокие психологический процессы и показать скрытую жизнь человеческой души.

Гурилева по праву можно считать одним из первых талантливых интерпретаторов элегической поэзии М.Ю. Лермонтова. Романсы композитора «И скучно, и грустно», «Оправдание», можно отнести к новому жанру «лирического монолога», получившего высокое воплощение в творчестве его младшего современника А. С.Даргомыжского.

Романс **«И скучно, и грустно»** отличает декламационный склад мелодии, естественно расчленяющийся на короткие «разговорные» фразы, сжатый диапазон. Выразительные речевые акценты придают романсу особую интонационную настроенность простого высказывания, беседы с самим собой. Декламационные нюансы вокальной партии особенно рельефны на фоне прозрачного и лаконичного фортепианного сопровождения. Ритмические остановки в фортепианной партии усиливают настроение скорбного, мучительного раздумья.

Независимо от жанровой принадлежности отличительной особенностью романсов Гурилева является тонкость фортепианной фактуры.

Партия фортепиано технически простая, доступна для любительского исполнения. Между тем фортепианная фактура у композитора отшлифована, отличается чистотой и плавностью голосоведения, изяществом выразительных деталей. Нередко композитор обогащает фортепианную партию подголосками, короткими репликами, контрапунктирующими с главным голосом. Общему впечатлению изящества способствуют точные обозначения темпа, динамики и характера исполнения.

К романсовой лирике **М.И.Глинка** обращался в течение всей своей жизни. «Каждое его произведение из числа вокальных есть страница или

строчка из его жизни, частица его восторгов, радостей и печалей», - писал о них В.В. Стасов. Но не только душевные переживания человека, но и образы внешнего мира, картины природы, жанрово-бытовые моменты находят яркое отражение в вокальной лирике Глинки. По объективности и широте содержания его романсы сравнивают с лирическими стихотворениями А.С.Пушкина, именно в музыке Глинки поэзия Пушкина получила впервые равноценное выражение. Нельзя не вспомнить слова *Г.Г. Нейгауза*, который в одной из своих статей писал: « Если музыкант художник, то не может не чувствовать с той же силой музыку поэзии, с какой он чувствует поэзию музыки…Самой совершенной музыкой к стихам Пушкина я считаю романсы Глинки. Музыка здесь является как бы скромной подругой, непритязательной спутницей поэзии, она ничего не навязывает, ни во что не вмешивается, достоинство и обаяние ее – в ее «служебной роли». И все это достигается изумительной верностью передачи интонационного начала пушкинского стиха. С этой точки зрения (и не только с этой) лозунг: «Вперед, к Глинке» мне представляется самым плодотворным для наших молодых композиторов, перелагающих на музыку пушкинские тексты…».

Вокальное творчество Глинки явилось вершиной и завершением длительного периода развития камерной вокальной культуры, зародившейся еще в 18 веке. Жанры сентиментально-лирического романса, элегии, «русской песни», баллады подняты композитором на новый художественный уровень.

Богатство содержания в романсах композитора сочетается с высоким совершенством художественной формы. Вокальная мелодия отличается редкой пластичностью и завершенностью. Наряду с куплетной структурой он широко использует симметричную трехчастную или трех-пятичастную форму с контрастным средним эпизодом. Большую роль в общей композиции романса выполняют сольные эпизоды фортепиано, вступления и заключения, содержащие в себе обобщенный образ романса.

В романсах Глинка не стремится к усложнению фактуры, внешней виртуозности, однако при кажущейся простоте средств они требуют от исполнителя высокого мастерства. Известно, что Глинка, сам выдающийся певец и педагог-вокалист, в совершенстве владел техникой вокального исполнения. Композитор создал романсы подлинно вокальные, в которых ведущая роль всегда принадлежит певцу и основное содержание выражено в ярком мелодическом образе.

Почти все романсы Глинки написаны на тексты русских поэтов-современников. Они создавались в пору высокого расцвета русской лирической поэзии. Композитор тонко чувствовал современные литературно-художественные течения. Неразрывная связь русской музыки с поэзией современности в дальнейшем определяет весь путь развития русского классического романса. Лирика раздумья и созерцанья в прекрасных элегиях поэтов-современников Глинки – Жуковского, Баратынского, Батюшкова, была созвучна творческим стремлениям молодого композитора.

Знаменитый романс **«Не искушай»** на текст Е.А.Баратынского – классически совершенный образец жанра элегии в русской музыке начала 19 века. Настроение «немой тоски», томления и скрытой надежды, выраженное в стихотворении Баратынского, у композитора передано с редким совершенством. Мелодию романса отличает благородная простота, она гармонически сливается со стихотворным текстом Баратынского, самого по себе очень выразительного. Глинка избегает «надрыва», столь часто встречающемся в лирике «жестокого романса». Музыка романса предельно проста. Выразительное вступление, с ниспадающими секвенциями сразу вводит слушателя в поэтический строй стихотворения Баратынского. Скорбная интонация далее получает развитие в вокальной партии.

Большинство «русских песен» Глинки написаны на стихи А.А. Дельвига. В этом жанре композитор разрабатывает преимущественно лирические сюжеты. «Русские песни» проникнуты задушевными, мечтательными настроениями, что сближает их с общей атмосферой городского бытового романса 20-х годов, но стиль бытовой лирики у Глинки выдержан с большим художественным вкусом. В песнях **«Ах ты, душечка, красна девица», « Ах ты, ночь ли, ноченька»** композитор не выходит за рамки обычных приемов и средств бытового романса, партия фортепиано сведена до минимума (сдержанные аккорды и простой аккомпанемент гитарного типа), но именно простота фактуры в «русских песнях» еще более подчеркивает их песенную природу. Вокальная партия изложена в импровизационной манере и требует от певца большого исполнительского мастерства.

Романс Глинки **«Не пой, красавица, при мне»** на слова А.С.Пушкина – один из первых опытов воплощения темы Востока в русской музыке. Простая тема народной песни обработана композитором с присущем ему мастерством – спокойно и плавно развертывается народный мотив на фоне тонкой гармонизации с хроматическими подголосками в среднем голосе.

Вокальное творчество 30-хгодов представлено романсами, в которых отражены впечатления композитора от природы и быта Италии, ее певческой культуры. Свое классическое отражение итальянская тема нашла в романсах **«Венецианская ночь»** на слова И.Козлова, **«Желание»** на стихи Ф.Романи, в них чувствуется романтическое ощущение прекрасного – молодости, красоты, счастья.

Романс-баркарола **«Венецианская ночь»** имеет две редакции, существенно отличающихся друг от друга мелодическим и гармоническим языком. В исполнительской практике чаще используется второй вариант, в котором проявилось стремление Глинки к насыщению фактуры полифонией, штриховому и гармоническому разнообразию. Ритм баркаролы служит основным средством для воссоздания музыкального пейзажа. Мерное ритмическое покачивание, «всплески волн» в аккомпанементе, легкая мелодическая линия выразительно оттеняют поэтическое ощущение природы.

Постоянный интерес проявлял Глинка к испанской теме. Стихия ритма, темперамент и искренность чувств, благородство и душевная теплота – качества испанской народной песни, покорившие Глинку.

**«Победитель»** на слова В.А. Жуковского - героический «рыцарский» романс, пронизанный активными, энергичными ритмами, насыщенный звонкой колоратурой, воспевающей торжество победы и радость любви. Романс несет оттенок блестящего концертного стиля. Несмотря на положенный в ритмическую основу польский полонез, от романса неуловимо веет испанским колоритом, обилие четко организованных вокальных фиоритур с использованием второй низкой ступени, придает «южный» оттенок мелодии и всему музыкальному языку произведения. В виртуозном стиле написаны и некоторые эпизоды фортепианного аккомпанемента, в особенности заключительный ритурнель, где взаимодействуют две важные интонации романса и два основных ритмический рисунка.

Конец 30-х и начало 40-х годов – «пушкинский» период романсового творчества композитора. Романсы **«**Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир», «Где наша роза», «В крови горит огонь желанья», «Я помню чудное мгновенье» и созданные позднее «Заздравный кубок», «Мери», «Адель» - классические примеры единства музыки и поэзии. Традиционный жанр «испанской серенады» получил своеобразную трактовку.

В романсе **«Я здесь, Инезилья»** традиционная любовная серенада превращается в страстное признание – монолог, сцену любви и ревности. Стремительная, резко акцентированная мелодия приобретает оттенок драматической декламации, выразительно воплощая пушкинский образ решимости и отваги.

Композитор написал романс в трехчастной форме, крайние разделы обрамляют центральный эпизод, содержащий любовное признание и ревнивые упреки героя. Глинка излагает тему сжато (14 тактов, а не 16), этим достигается стремительность, учащенность музыкальной речи. Это подчеркивают и ритмические средства – синкопы и акценты на словах «шпагой», «я здесь», и короткое фортепианное заключение. Жанр серенады подтверждается «гитарным» аккомпанементом, и типом мелодии в крайних разделах (небольшой подъем и плавное возвращение в крайних разделах. Контрастная середина подобно крайним разделам строится по принципу постоянного эмоционального нагнетания.

От концертмейстера, как и от солиста, требуется мгновенные образные переключения, упругость ритма, порою легкость, а иногда насыщенность звучания.

Вся композиция романса **«Ночной зефир»** (трех-пятичастная форма) основана на контрасте двух образов. Первая – начальная тема южной ночи, служит пейзажным фоном, на котором происходит любовная сцена, вторая – светлая и нежная серенада. Контраст «пейзажа» и «серенады» оттенен средствами колористической выразительности, терцовым сопоставлением тональностей, различием регистров и фактурного изложения (мягкий фа

мажор, глухой рокот волн в первой части романса и светлый ля мажор, гитарный аккомпанемент в любовной серенаде).

Известно три редакции романса **«Где наша роза»**. «Внутренняя музыка» этого стихотворения Пушкина основана на чередовании четырех и пятисложных стихов. Глинка передает музыкальность пушкинского стиха при помощи гибкого пятидольного метра и равномерного, плавного ритма.

В романсе **«Адель»** рядом с обозначением темпа Allegro в скобках композитор указывает: Tempo di Polka, правда небольшое четырехтактовое вступление ничем не напоминает этот танец, в нем звучит пасторальная, свирельная тема, которой в дальнейшем драматургическом развитии отведена связующая роль. Сразу после первого четырехтакта вокальной партии, задающему тон танцевальному началу романса, эту тему Глинка поручает голосу (такты 11-16) и она звучит трижды, сначала сопровождаемая лирической интерлюдией, а потом преобразовывается в восторженно-гимнический апофеоз любви. Важную роль в драматургии романса играет фортепианная партия не только в сольных эпизодах, но и в качестве сопровождения. Все фортепианные проигрыши построены на тематическом материале, выросшем из материала вступления.

В вакхической застольной песне «Заздравный кубок» и другой застольной песне - «Мери», Глинка воплотил жизнелюбивые, эпикурейские настроения пушкинского стиха.

**«Заздравный кубок».** Поэт избирает для своей застольной оды редко используемый размер (дактиль), благодаря которому точный, рубленый стих звучит полнокровно и лаконично. Глинка использует в качестве текста все стихотворение, прежде всего, воссоздавая в музыке праздничную атмосферу. «Кубок» Глинки – радостный, звонкий гимн, в котором нет места унынию.

С особым вниманием Глинка относится к форме и содержанию стихотворения. У Пушкина каждая строфа имеет свою «тему» (бранная слава, красота, любовь, вино). Глинка отделяет строфы друг от друга тонально (As, Es,E, As), ограничивая их также повтором заключительных строк и фортепианными интерлюдиями. Принцип разделения композитор сочетает с принципом единства, заканчивая последний стих каждой строфы одним мелодическим рефреном, что обеспечивает динамику развития и цельность общего настроения.

Романс **«Мери»** написан в трехчастной форме. Крайние части построены на сходном музыкальном материале, средняя – своеобразный лирический центр. Глинка пользуется своим излюбленным приемом вариантной репризы, помещая в последнюю часть романса новые эпизоды, перекликающиеся по настроению со средней частью. Почти везде, где повторяется мелодия, композитор меняет фактуру аккомпанемента, в результате чего высвечиваются новые грани интонационно-образного языка романса.

В вокальной лирике позднего периода 40-х - 50-х годов количество романсов невелико. Наряду с жизнерадостными, светлыми пушкинскими романсами, в творчестве Глинки присутствуют драматические романсы-

монологи, полные трагически-скорбными настроениями, затаенной тревогой, тягостным раздумьем: «**Песнь Маргариты», «Молитва», «Ты скоро меня позабудешь», «Не говори, что сердцу больно».**

Вторая половина 19 века – период необычайного подъема творческих сил в русской музыке. Конец 50-х и 60-е годы выдвинули целую плеяду композиторов, имена которых составляют гордость и славу России: П.И. Чайковский, А.П.Бородин, М.П.Мусоргский. Русская музыкальная культура 80-90-х годов блистает именами С.И.Танеева, А.С. Аренского, А.К.Лядова, А.К.Глазунова.

Во второй половине 19 века русская песня из предмета бытового музицирования становится предметом пристального интереса и изучения. В этот период по-прежнему народная песня и песенность остаются основой профессионального искусства, усложнятся характер связей русского романса и поэзии. Поэзия уступает ведущую роль прозе, одновременно испытывая ее влияние в отношении тем, сюжетов, характера поэтической речи (лексики, синтаксиса и т.д.).

На русское вокальное творчество оказывает большое воздействие некрасовская поэзия, особенно ярко это проявляется в песенном творчестве М.П. Мусоргского, а также в творчестве А.Бородина, Ц.Кюи, П.Чайковского. В эти годы поэты другого направления, такие как А.А. Фет, А.К. Толстой, А.Н.Майков, Я.П.Полонский, Тютчев создали много ценного в области психологической лирики, раскрывали красоту родной природы и т.д.

Ведущую роль в это время заняла опера, как вид музыкального искусства, наиболее воспринимаемый широкими массами народа, и под воздействием оперного искусства расширяются драматические возможности романса. Создаются не только отдельные романсы, но и разнообразные по тематике циклы песен и романсов. Появляются новые жары русской вокальной музыки: характерные монологи, музыкальные портреты, романсы-поэмы, романсы-серенады и т.д. Значительно возрастает роль фортепианного сопровождения. Романс в процессе формирования превращается в классически завершенный жанр вокально-симфонической поэмы, сохранивший при этом задушевность, непосредственность, характерные для камерной лирики. Вершина, кульминация русской романсной лирики – творчество П.И. Чайковского.

Камерное вокальное творчество композитора – эмоциональная доминанта вокальной лирики, лирический дневник, на страницах которого мы встречаем страстную жажду счастья и горечь несбывшихся надежд, чувство острого душевного разлада и неудовлетворенности, все усиливающийся контраст между высокими порывами к идеалу и однообразной серой действительностью.

Основная часть вокального творчества Чайковского относится к области лирики. Композитор выделяет в том или ином поэтическом тексте, прежде всего доминирующий психологический мотив, находит соответствующую ему музыкальную интонацию, которая становится основой целостной композиции.

Форма романсов определялась во взаимодействии поэтического и музыкального начал с обязательным внимание не только к вокальной, но и фортепианной партии. Роль фортепиано в вокальной лирике Чайковского очень велика. Фортепиано выступает как равноправный партнер исполнителя вокальной партии и между ними возникает своеобразный диалог, доверительная беседа.

Круг поэтов, к творчеству которых обращался Чайковский, широк и разнообразен. Среди них встречаются и малоизвестные имена. Композитора мог привлечь какой-нибудь удачный, яркий образ, общий эмоциональный настрой или один мотив, хотя в целом стихотворение не обладало значительными поэтическими достоинствами. Основная же часть романсов написана на высокохудожественные тексты, принадлежащие перу А.К.Толстого,В.И. А.Н. Майкова, Ф.И.Тютчева, А.А.Фета, Я.П.Полонского, А.Н. Плещеева, Л.А.Мея, Н.А. Некрасова.

Первая серия романсов П.И. Чайковского была издана в 1869 году. В основном это романсы лирико-элегического характера, проникнутые настроениями грусти, сожаления об утраченном счастье. Романсы «Нет, только тот, кто знал», «Отчего?» (в переводе Л.А.Мея из Гете и Гейне) – популярнейшие образцы вокальной лирики композитора. В романсе «Нет, только тот, кто знал» глубина и яркость выражения соединяются с лаконизмом и изяществом формы. Неторопливо развертывается мелодия, особую выразительную остроту ей придает начальный ход на малую септиму в нисходящем движении с дальнейшим плавным постепенным заполнением, подобный оборот применяется Чайковским как интонация скорбного раздумья или настойчивого уверения. Выразительный диалог возникает между вокальной и фортепианной партиями и продолжается на протяжении всего романса.

Романс **«Отчего?»** - пример прекрасной экспрессивной нюансировки одного краткого мелодического оборота. Простая задумчивая фраза, возникшая из интонации робкого вопроса, достигает в момент кульминации почти трагического звучания. Небольшое фортепианное заключение как бы восстанавливает нарушенное равновесие, но в ушах слушателей продолжает звучать отчаянный вопль страдания и боли.

Романс **«Забыть так скоро»** на стихи А.Н.Апухтина издан в 1870 году. Слова названия романса служат в тексте стихотворения рефреном, завершающим отдельные строфы. Чайковский придает им разный смысл, интонируя их по- разному. Первые две строфы завершаются мягко и задумчиво, а третья (составляющая середину трехчастной формы) звучит с большей выразительностью, за счет использования увеличенной кварты и скорбной нисходящей малосекундовой интонации. Особенно драматично звучит четвертая (последняя) строфа, благодаря интервалу уменьшенной септимы с дальнейшим ниспаданием на малую сексту и перенесению в высокий регистр со сменой динамических оттенков ff и p, эти слова воспринимаются как возглас отчаяния. Несмотря на то, что романс написан в простой трехчастной форме, небольшой по протяженности, композитор

достигает необычайной силы драматического нарастания, создавая ярко динамизированную репризу с заменой мажора одноименным минором.

В 70-е годы композитором написана практически половина всех романсов. Расширяется образно-тематическая сфера вокального творчества, разнообразнее становится круг выразительных средств, возникают новые для Чайковского формы и жанры произведений. Среди них проникнутая горьким юмором песня в народном духе **«Как наладили: дурак»** (слова Мея), восточный романс **«Канарейка»** (слова Мея), две мазурки на стихи А.Мицкевича – **«Али мать меня рожала»** и **«Баловница».** В этот период были сочинены романсы «Уноси мое сердце» (слова Фета) и «Хотел бы в единое слово» (слова Гейне в переводе Мея), они проникнуты единым страстным порывом, сходны не только по общей эмоциональной окраске, но и по форме изложения: легко взлетающий, как бы парящий мелодический рисунок вокальной партии, ровность и непрерывность ритмической пульсации в рамках шестидольного размера, соответствующего двум стопам стихотворного текста (анапестической и амфибрахической).

Высшая точка в развитии вокального творчества Чайковского рубеж 70-х и 80-х годов. Две серии романсов, (ор. 38 и 47), включают ряд высочайших по художественному совершенству и тонкости выражения образцов вокальной лирики композитора. Большая часть этих романсов написана на стихи А.К.Толстого (восемь из двенадцати). Среди них вокальные миниатюры **«То было раннею весной», «Средь шумного бала».** Замечателен по силе выражения переполняющего душу светлого восторженного чувства романс «День ли царит» на слова Апухтина ( ор. 47). Важную выразительную роль играет в романсе партия фортепиано с ее бурно вздымающимися и откатывающимися назад волнообразными пассажами. К этой серии относятся две драматизированные песни в народном духе **«Кабы знала я, кабы ведала»** (слова А.К.Толского) и **«Я ли в поле да не травушка была»** (слова И.З.Сурикова).

В вокальной лирике 80-х годов усиливаются драматические настроения, особенно концентрированное выражение получают в романсе **«На нивы желтые»** (слова А.К.Толстого) из серии ор. 57. Но если в стихотворении Толстого слышится мягкая элегическая грусть и задумчивость, то у Чайковского сама природа окрашивается в мрачные тона. Во вступительном разделе романса речитативные фразы голоса сопровождаются тяжелыми аккордами фортепиано в низком регистре, напоминающими однообразные удары похоронного колокола. В среднем разделе вокальная речь приобретает взволнованный характер, устремляясь к динамической вершине, но этот порыв быстро гаснет. Повторение основного построения в конце романса (у Толстого этого повторения нет) без каких-либо изменений музыкального материала и с теми же словами подчеркивает безысходность и чувство безмерного одиночества.

Серия романсов ор.60 довольна пестра по составу. Это и печальные, одинокие размышления среди ночной тишины - **«Ночи безумные»** на слова Апухтина, «Ночь» на стихи Полонского, и безответные страдания в « О,

если б знали вы» на стихи А.Н. Плещеева, и вдохновенные, полные светлой поэтической лирики « Я тебе ничего не скажу» на слова Фета, «Нам звезды кроткие сияли» на стихи Плещеева.

Из романсов ор.63 и ор.65 наибольший интерес представляют романсы лирического характера « Растворил я окно» и « Уж гасли в комнате огни», привлекающие мелодической выразительностью и тонкостью колорита.

Последней работой в области вокальной миниатюры явились романсы ор.73 на стихи Д.М. Ратгауза. Стихи молодого поэта привлекли внимание композитора эмоциональной созвучностью тому настроению, во власти которого он находился в то время. Новые черты лирики Чайковского нашли отражение главным образом в двух первых романсах «Мы сидели с тобой», «Ночь» и последнем «Снова, как прежде, один», проникнутых трагическим настроением одиночества, беспросветного душевного мрака и уныния.

В романсе «Мы сидели с тобой» неизменное возвращение мелодии к исходному звуку передает состояние оцепенения чувств, «завороженности» окружающей тишиной и покоем, а остинатное хроматическое нисходящее движение средних голосов в партии фортепиано на тоническом органном пункте усиливает ощущение совершенной неподвижности. Короткое тремоло в басу («раскат грома»), пробуждает бурю в душе, покой сменяется трагическим отчаянием. Стремительное нарастание прерывается неожиданным спадом. Повторяется начальный мелодический оборот, который подчеркивает безысходность страданий. Контраст крайних разделов подчеркивается сменой мажора параллельным минором.

Особое место в камерном вокальном творчестве Чайковского занимает цикл из шестнадцати песен для детей, написанных на слова из стихотворного сборника Плещеева «Подснежник» (за исключением «Ласточки» на стихи Сурикова и «Детской песенки» на слова К.С.Аксакова). Композитор обращается в своих песнях непосредственно к самим детям, учитывая их уровень восприятия и круг повседневных детских интересов. Этим определяется как тематика песен, так и сравнительная простота их музыкального языка. Среди лучших и наиболее часто исполняемых можно назвать песенку «Мой садик», «Кукушку» и «Колыбельную песнь в бурю». В целом цикл представляет собой ряд высокохудожественных миниатюр, успешно служащих задаче музыкального воспитания детей.

## Исполнительско-педагогический анализ вокальных сочинений русских композиторов-классиков 19 века.

### М.Глинка, слова Н.Кукольника «Жаворонок»

Романс входит в цикл «Прощание с Петербургом». Скромная задушевная песня полна очарования покоя и безмятежности.

Глинка, великолепно владеющий эффектами музыкальных контрастов, был мастером и в музыкальном выражении длительного пребывания в сфере одной эмоции. Именно этим и приметен «Жаворонок» с его удивительной бесконечно льющейся мелодией. Мелодия эта впитала в себя характерные

интонации жанра «русской песни». Основная интонация песни – шаг на кварту вверх с последующим заполнением связана с типическими запевами русских народных песен.

Очень тонко и лаконично Глинка рисует картину природы, пейзаж. Звенящий высокий регистр, изящные форшлаги, улетающие наверх октавы, вызывают ощущение широкого простора воздушного пространства, наполненного птичьими трелями.

Концертмейстер с самого начала должен установить характер движения. Для этого, прежде чем начинать вступление, необходимо мысленно пропеть начальную вокальную фразу. Непременным условием выступает здесь дирижерское начало – единая ритмическая пульсация. Хотелось бы предостеречь от ритмической неточности, которую допускают аккомпаниаторы. Вместо ритмической фигуры – первой шестнадцатой «соль», многие пианисты играют восьмую (при этом теряется легкость, имитация птичьей рулады, трели жаворонка).

Особого внимания требуют паузы. Короткие, но интонационно выразительные мелодические обороты как будто «парят» на крыльях в воздушной атмосфере звучащих пауз. Здесь необходимы легкие «приготовленные» начала, а также озвученные дослушанные окончания. Нужно добиться легкого полетного переноса руки.

Певучесть, гибкость вокальной мелодии усиливаются благодаря таким особенностям аккомпанемента, как мягкость и «текучесть» гармонии, плавно переходящих одна в другую, и напевности всех голосов, в частности баса.

Вокальная и фортепианная партии исполняются ровно и мягко, при этом темп не должен быть слишком медленным. Задача исполнителей – добиться единого дыхания, непрерывности течения музыкальной мысли. Необходимо выделять басы при помощи мягкого, глубокого погружения в клавиатуру и безударно присоединять к ним аккорды. Восьмые в правой руке требуют легкой манеры звукоизвлечения. Лишь на хорошо прослушанном фоне, выровненном как в ритмической, так и в избранной легкой манере туше, вокальная мелодия приобретает рельефность.

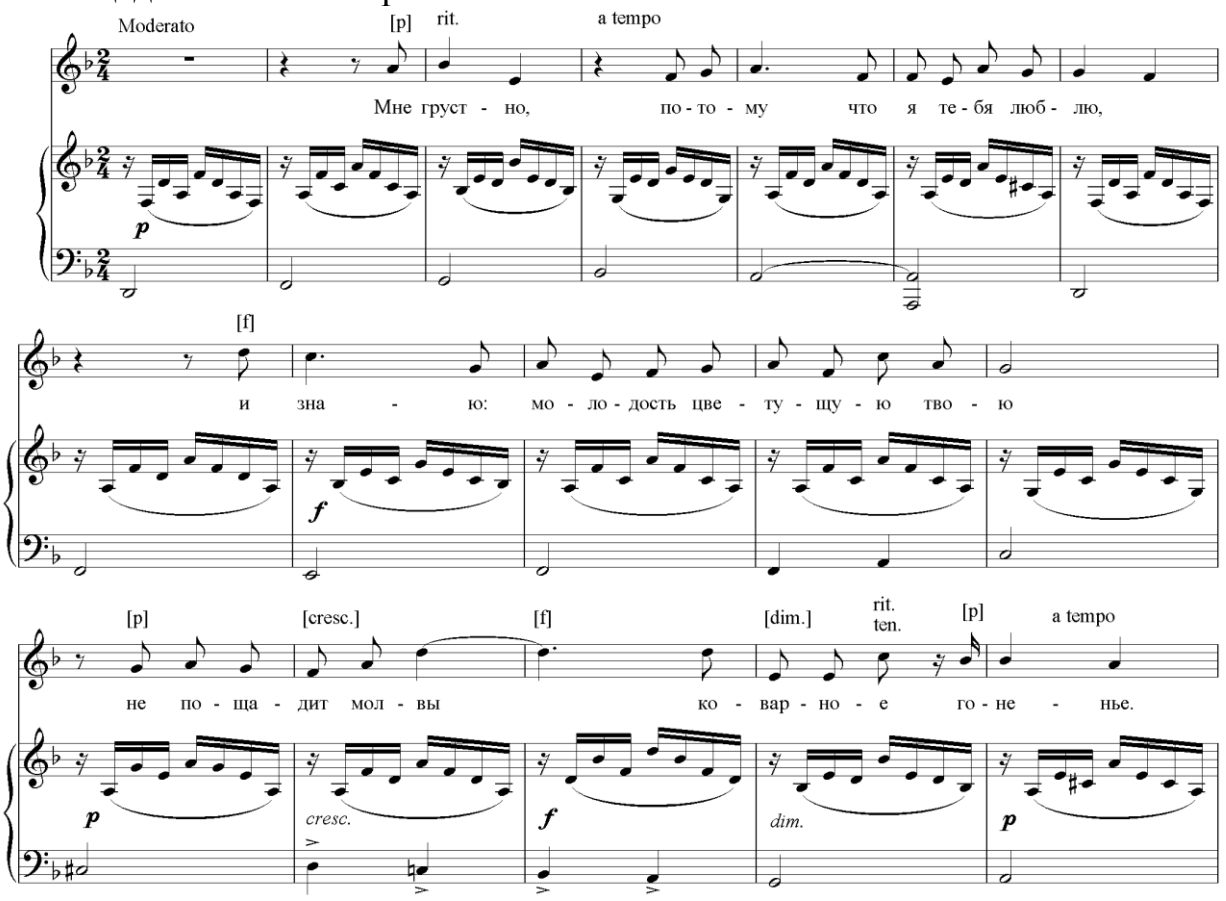
**А.Даргомыжский, слова М.Лермонтова «Мне грустно»**

Форма романса указывает на очень большое внимание композитора к логической, смысловой стороне стиха. Основные музыкальные цезуры совпадают с цезурами логическими, музыкальное и грамматическое предложения здесь абсолютно равны друг другу, последний стих, наиболее самостоятельный и являющийся как бы итогом всего стихотворения, выделен музыкально: он приходится на дополнение и повторен дважды. Лексическая его связь с началом стихотворения находит отражение в музыкально-тематической связи.

Соотношение поэтической и музыкальной композиции видно из следующей схемы.

Первое предложение музыкального периода (такты 1-17):

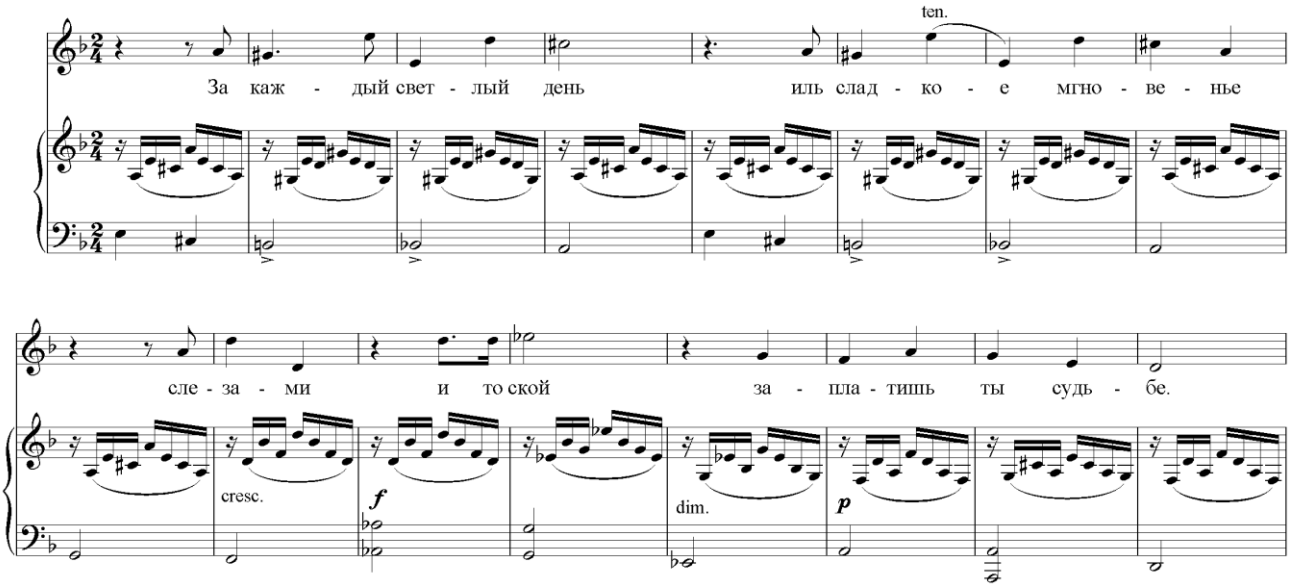
Мне грустно потому, что я тебя люблю,
И знаю: молодость цветущую твою
Не пощадит молвы коварное гоненье.




Перед нами мелодия, выражающая чувства сдержанной скорби, печали, но вместе с тем большой сердечности, душевного тепла. Выразительные, словно «говорящие» мотивы сочетаются с общей напевностью и протяженностью вокальной линии.

Второе предложение (такты 18-33):

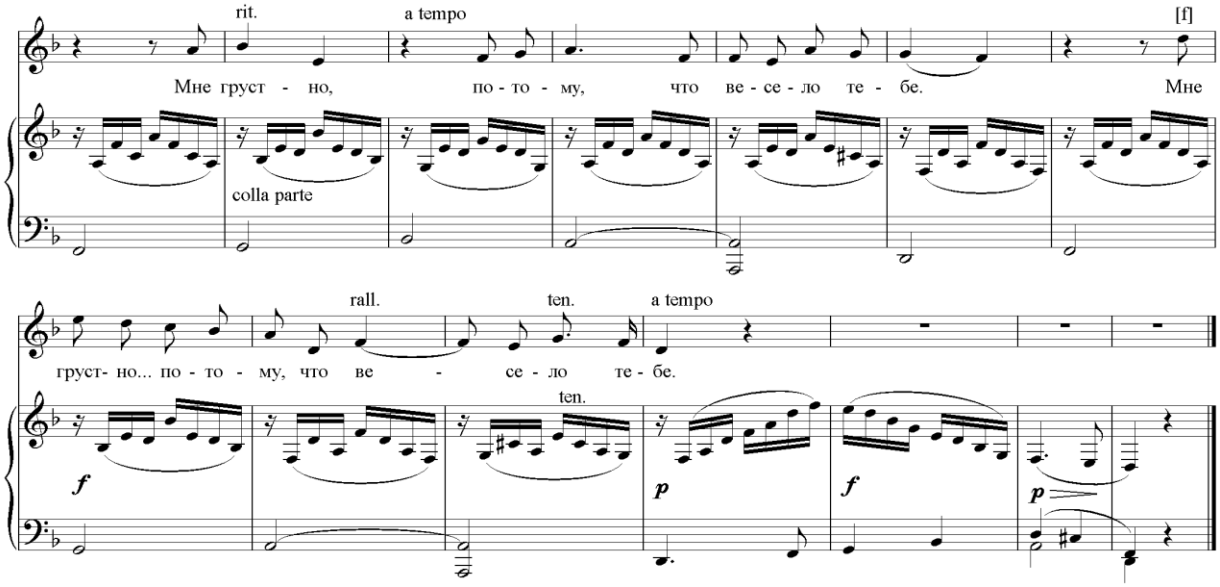
За каждый светлый день иль сладкое мгновенье
слезами и тоской заплатишь ты судьбе




Здесь происходит постепенный переход от плавной кантилены сначала к драматическим, затем ораторски приподнятым интонациям. Более мелкие цезуры совпадают со смысловыми цезурами и определяются желанием композитора подчеркнуть выразительность того или иного слова. Наиболее выразительные интонации подчеркнуты и гармоническими средствами – применением II низкой ступени. В последующем четырехтакте восстанавливается плавная кантилена. В дополнении же заключительный стих дается при повторении его в двух контрастных планах (лирически-напевном и ораторски-демаклационном). Контрастность заключения связана с внутренним драматизмом произведения.

Дополнение (такты 34-47):

Мне грустно потому, что весело тебе (2р.)




Романс считается одним из наиболее трудных в ансамблевом отношении. При прозрачности фактуры и кажущейся технической легкости сложно достичь абсолютной агогической слитности, естественных совпадений сольной партии и аккомпанемента.

Художественная образность романса выявляется в партии аккомпанемента не менее ярко, чем у солиста.

Шестнадцатые в правой руке должны быть легкими, «воздушными». Басовую линию нужно исполнять глубоким, певучим звуком, стараясь добиваться плавности переходов из одного тона в другой. В создании единства большую роль играет динамика. Постепенность перехода от напева к декламации, расширение диапазона мелодии связаны с общим динамическим нарастанием. Интересно проследить постепенный рост мелодических вершин от фразы к фразе: b-c-d-e-e-es.

Небольшая постлюдия должна быть сыграна предельно выразительно. После piano в правой руке должно произойти некоторое уплотнение звучности, для того, чтобы наступающее затем forte не получилось резким.

Особого внимания требует педализация. При смене гармоний от аккомпаниатора требуется чуткость и активный слуховой контроль.

**М. Глинка слова А.Пушкина «Адель».**

Романс написан в период влюбленности в Эмилию Ом ( как и «Мери»).

Уместно вспомнить слова *Асафьева*: «Влюбчивость Глинки не раз быстро вспыхивавшая, порождала и быстрый художественный отклик, чаще всего не мимолетный, а в прочно скованном, лирическом образовании Любой объект его чувства, лишь бы в данный момент оно – чувство – было искренним, волновал и стимулировал его творчество, но интеллектуализм, как основа его художественной культуры, и его умное мастерство «переплавляли» его эмоциональное возбуждение в ценные художественно-полнокровные, насыщенные радостью жизни…музыкальные образы». Произведение отмечают мажорный колорит, законченность формы, классическая ясность гармонии, тонкий кружевной орнамент фортепианной фактуры.

Характер музыки близок французским *бержереттам* 18 века. Стилизация ощущается в фортепианной партии с ее типично клавесинной манерой изложения и специфическими фигурациями.

Первые такты мелодии («Играй Адель, не знай печали; хариты, Лель тебя венчали») носят ярко выраженный танцевальный характер благодаря ломаной хроматической мелодической линии, грациозным скачкам с плавным окончанием.

Во втором куплете мелодия становится более плавной. Мелодический образ носит черты танцевальности и колыбельности.

Еще ярче это проявляется в фортепианной партии, где первая половина мелодии сопровождается танцевальным, аккордовым аккомпанементом, во второй же появляется фортепианная фактура с контрапунктирующим вокальной партии нижним голосом и своеобразной, близкой инструментальной музыке 17-18 веков фигурацией. Повторность элемента этой фигурации подчеркивает характер укачивания.

Вторая фраза (« Младые дни отдай любви») гораздо выразительнее первой. Секстовые скачки, пунктирность, хроматизмы тому подтверждение. В фортепианной партии тот же аккордовый аккомпанемент, но выдержанные четверти вместо разделенных паузами восьмых, замедление пульсации, появление гармонического минорного лада, введение алтерированной двойной доминанты, органный пункт, лишают музыку беззаботности.

Изучая романс, нужно обратить внимание на исполнение прелюдии, интерлюдии и постлюдии.

Фортепианное вступление отдалено от последующего музыкального материала двумя тактами паузы, что придает ему характер своеобразного эпиграфа. Несмотря на обозначение Allegretto (Tempo di Polka) полифонический склад музыки вступления подчеркивает лирическое начало.

Интерлюдии выдержаны в клавесинном стиле. Фортепианная постлюдия должна носить характер убаюкивающего покачивания с последующим замедлением пульсации: шестнадцатые, восьмые, четверти, половинные. Безусловно, все танцевальные эпизоды нужно играть по разному. Педализация должна быть тщательно обдумана.

Не надо забывать, что, несмотря на внешнюю простоту, фортепианный стиль Глинки чрезвычайно гибкий, тонкий и содержательный.

**П.И. Чайковский слова А.Толстого «На нивы желтые».**

В романсе с полной трагической силой раскрыта тема разлуки, одиночества, «несбывшихся надежд».

Отношение Чайковского к словесному содержанию основывается здесь на стремлении раскрыть музыкальными средствами основную тему, дать с самого начала почувствовать трагический «подтекст» стихотворения. Форма романса двухчастная. Первая часть передает грустную красоту вечерних полей, она является своеобразным прологом ко второй части, в которой раскрывается тема сердечных страданий, «горьких сожалений».

Фортепианная партия пролога изложена широким арпеджио, выдержанным в движении похоронного марша, вступительные аккорды напоминают печальные звоны, что сразу настораживает внимание. Концертмейстеру необходимо распределить звуки внутри каждого аккорда, соблюдая строгую ритмическую организацию. Добиться пространственности звучания, тембра «звонов» помогает педаль, объединяя в целое то, что не подвластно пальцам.

Речевая интонация «вздоха» ( акцентированный ля бемоль), вступает в диалог с голосом, является как бы ответной реакцией на ритм арпеджированных аккордов.

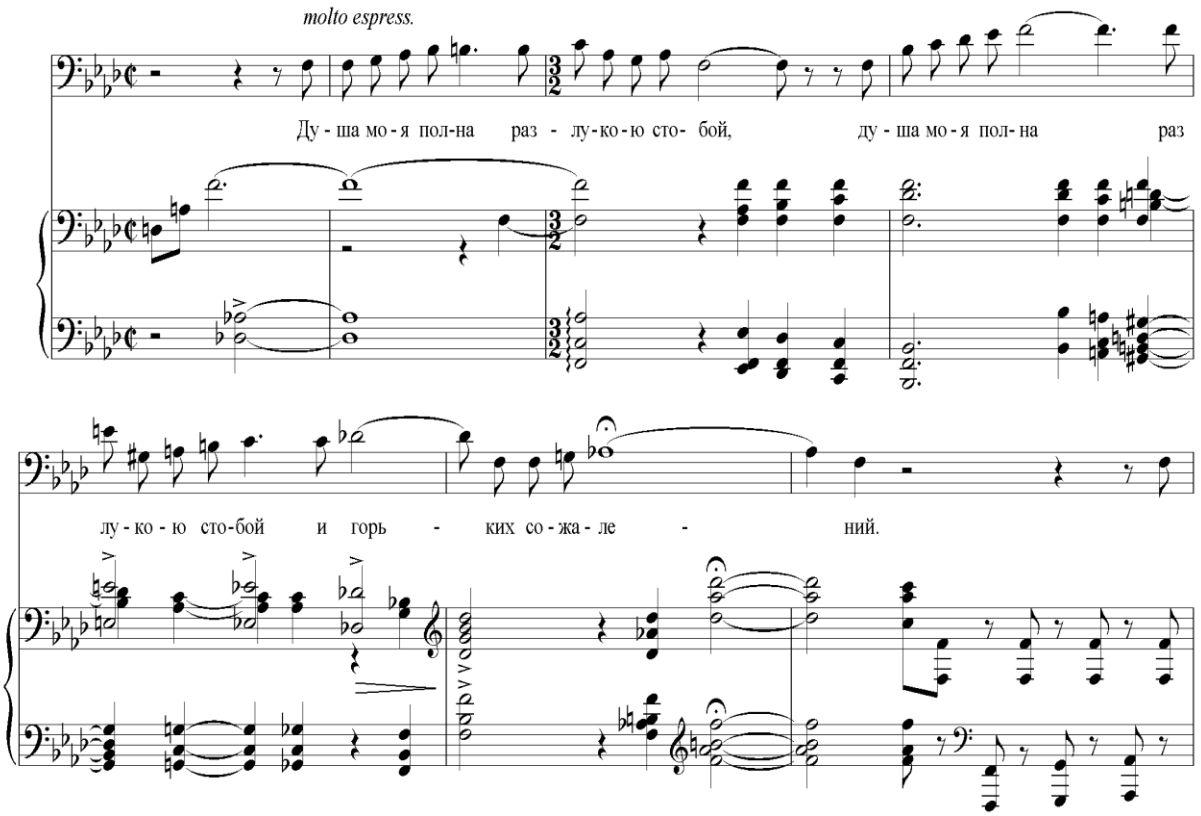
В вокальной партии тонко сочетаются напряженные речитативные интонации с мелодической напевностью.

Задача исполнителей услышать, выявить полифоническое сплетение разноообразных линий: декламационно-повествовательной, «речевой»

ритмической линии вокальной партии, ровного «фонового» ритма фортепианной партии и ритмической линии «эхо» (отзвуков тона).

Большой ритмической точности требует драматические, «звучащие» паузы на третьей доле такта. Паузы не прерывают, а продолжают линию ритмического движения арпеджированных аккордов.

Все средства выразительности – длительная неустойчивость, выдержанный органный пункт, хроматические, напряженные интонации голоса, мерный арпеджированный фон сопровождения, направлены к тому, чтобы подготовить трагическое появление основной темы: «Душа моя полна разлукою с тобой и горьких сожалений…» ( такты 14-20)



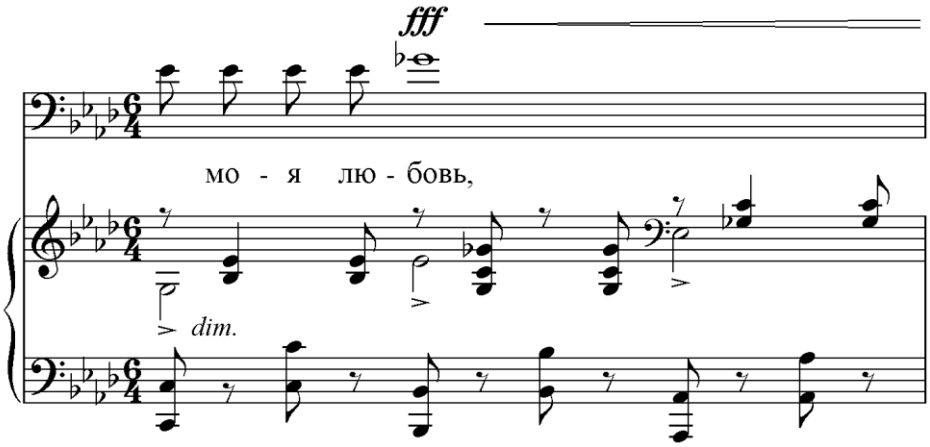

На слове «разлукою» впервые звучит полной тонической трезвучие фа минора. В сопровождении происходит перемена функций в ритмическом движении интонационной линии «звона» и «отзвуков –эхо». Арпеджированные аккорды смещаются в слабее доли такта, интонации «эхо», напротив, становятся ритмически опорными. Перед вступлением вокальной партии **molto espressivo** в аккомпанементе звучит демаклационно-выразительный мотив, «застывающий» на задержанном звуке **f .** Вступая в диалог с голосом, он требует гибкого, проникновенного «произнесения».

Длительное настроение в прологе, являющимся предыктом к драматическому монологу, приводит в тесную связь обе части романса. По своей структуре монолог имеет трехчастную форму. Появление основной темы – «разлуки», характеризуется сменой метроритма. Усиливает напряженность учащенная пульсация в сочетании с аккордами. При повторении слов: «душа моя полна разлукою с тобой», слово «разлука»

отмечено острым интонационным оборотом и цепью неустойчивых гармоний.

Первый раздел монолога заканчивается ферматой на слове «сожалений». Речевой возглас переходит в фортепианную партию, а «застывший» на фермате долгий звук – в вокальную партию. Певец и концертмейстер должны в момент угасания звучности после ферматы добиться единого динамического спада.

Среднее **piu vivo agitato** представляет собой новый этап драматического развития. Здесь воспоминание – заново переживаемая драма. Меняется фортепианное сопровождение: чередующиеся восьмые образуются в взолнованный ритм «фона», который сочетается с «отзвуками – звонами» в новом трехдольном движении. Непрерывное динамическое нарастание завершается мощной кульминацией на словах «моя любовь» ( такт 26).




В момент кульминационной вершины концертмейстеру необходимо сделать diminuendo, чтобы дать возможность певцу добиться динамического расширения на длинном звуке. Внезапно наступающее piano**, meno vivo** после **fff** с подчеркнутым драматизмом передает состояние безысходности.

В фортепианном сопровождении важно провести басовую линию (октавы) глубоким звуком, что создает хорошую опору вокальной партии.

Тема разлуки появляется в конце романса, как завершение драматических переживаний, наиболее полно раскрытых в средней части. Ее звучание приобретает глубоко трагический характер.

Для сохранения цельности формы концертмейстеру необходимо подготовить переход к заключительному разделу (Tempo I), следить, чтобы **ritenuto** и **diminuendo** происходило постепенно.

Интерпретация романса требует тонкой эмоциональной чуткости, интеллекта и широкой культуры исполнителей. Необходим серьезный анализ музыкального содержания романса, внимательное прочтение нотного текста. Особого внимания требует чтение текста с точки зрения синтаксиса музыкальной речи, а также выбор соответствующего замыслу темпа романса.

**Вопросы для самостоятельной работы.**

1.Перечислите основные черты песенной лирики в русской музыке 19 века?

2. Какие типы вокальной мелодики типичны для Даргомыжского?

3.Определите жанр и автора произведения «Прощание с Петербургом»?

4. К каким жанрам народной музыки обращается в своем творчестве Даргомыжский?

5.Определите жанр и автора произведения «Сомнение»?

6. Кто был творцом русского классического романса?

7.Почему М.И.Глинку часто сравнивают с А.С.Пушкиным?

8.Кому П.Чайковский посвятил романс «Ни слова, о друг мой»?

9.Назовите поэтические интересы Рахманинова в области камерно-вокальной лирики?

10.Укажите жанр произведений «Сирень», «Вокализ», «Весенние воды»?

11. К какому жанру относится романс Рахманинова «Полюбила я на печаль свою»?

12. Какую трудность с точки зрения концертмейстерского освоения представляет романс П.И. Чайковского «Нам звезды кроткие сияли»?

13. Перечислите интонационные трудности, возникающие при исполнении музыкального произведения?

14. Назовите приемы упрощения нотного текста?

15. В чем заключаются исполнительские трудности для концертмейстера при работе над партией фортепиано в романсе М.Глинки на слова Е.Баратынского «Не искушай меня без нужды»?

16. Расскажите о типах концертмейстерской деятельности, встречающихся наиболее часто в практике учебных заведений?

**Список литературы:**

**Основная**

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М., 1978.
2. Владышевская Т. Русская музыкальная культура первой половины 19 века/ История русской музыки т.1 ред Е. Сорокиной и А. Кандинского.-М., 1999.
3. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента. – Л., 1972.
4. Нейгауз Г.Г. об искусстве фортепианной игры. – М., 1986.
5. Овчинников М.А. Творцы русского романса. –М., 1988.
6.Орлова Е.П. Очерки о русских композиторах 19 – начала 20 века. – М., 1982.
7.Орлова Е.П. Чайковский /Русская музыкальная литература/ Общ. Ред. Э.Фрид. – Л., 1972.
8. Рапацкая Л.А. Русская художественная культура: Учебное пособие. – М.:Гуманитарный изд. Центр ВЛАДОС, 1998.
9. Русская музыкальная литература / Общ.ред. М.Михайлова и Э.Фрид. – 2-е изд. – Л., 1969.
10. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности. – М., 1994

**Дополнительная**

1. Васина – Гроссман В.А. Русский классический романс 19 века. – М., 1956.
2. Келдыш Ю. С. В. Рахманинов. История русской музыки. Т.10-а. – М., 1997.
3. Медведева И. Александр Сергеевич Даргомыжский. – М., 1989.
4. Розанова Ю. П.И. Чайковский. История русской музыки. Т. 2. – 2-е изд. – М., 1986.
5. Соколова О. Сергей Васильевич Рахманинов. - М., 1983.
6. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. – М., 1988.