УДК 784.3

Загроцкая Алена Витальевна,
преподаватель специальности «Вокальное искусство», Сургутский колледж русской культуры им. А.С. Знаменского;
Кадникова Наталья Владимировна,
концертмейстер специальности «Вокальное искусство», Сургутский колледж русской культуры им. А.С. Знаменского;
Фролова Наталья Николаевна,
преподаватель специальности «Вокальное искусство», Сургутский колледж русской культуры им. А.С. Знаменского;
Павлов Денис Николаевич,
кандидат педагогических наук, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин и композиции, Сургутский колледж русской культуры им. А.С. Знаменского

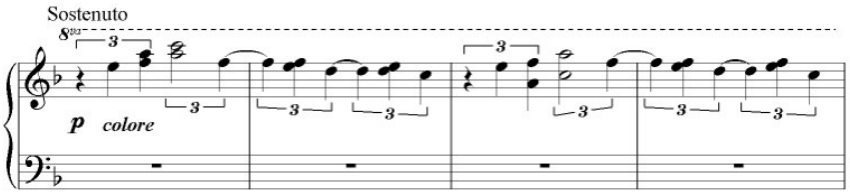
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ Д. ПАВЛОВА НА СТИХИ Б. АХМАДУЛИНОЙ

В данной статье смыслообразующими понятиями являются музыкально-исполнительская деятельность, музыкально-художественный образ, имеющие отношение к исполнительскому воплощению вокалистом и концертмейстером определенных музыкально-художественных образов вокальных сочинений сургутского композитора Д. Павлова на стихи Б. Ахмадулиной. Данные сочинения служат образцом современной камерной вокальной лирики; их включение в концертные программы способствует развитию художественного вкуса, адекватного восприятия современной музыки у слушателей различных возрастных групп. Рассмотрим некоторые вокальные сочинения Д. Павлова на стихи Б. Ахмадулиной.

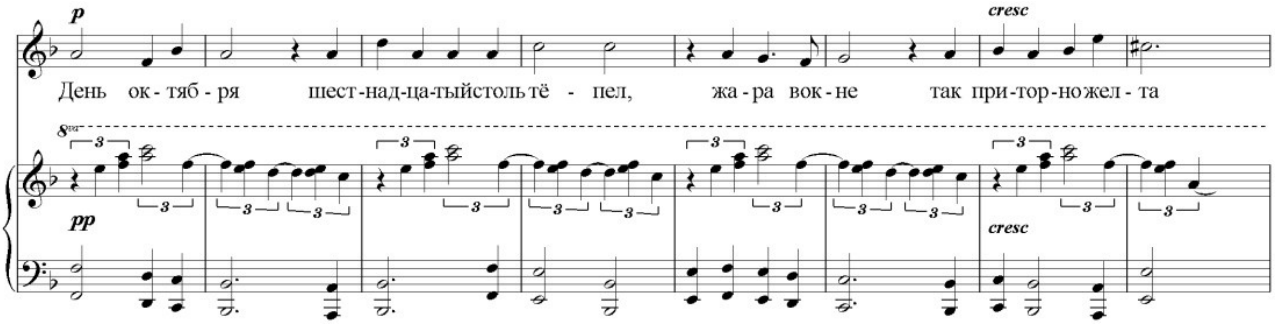
Романс «Бабочка» по одноименному стихотворению Б. Ахмадулиной написан композитором в лирико-философском жанре вокальной музыки, поскольку основная идея поэтического текста заключается в синтезе хрупкой красоты природного существа и жизни человека. В древности бабочка представлялась символом души, бессмертия, возрождения и воскресения, поскольку это крылатое небесное существо появляется на свет, преображаясь

из мирской гусеницы. Музыкальное содержание романса изложено композитором поэтапно, со значительным драматическим развитием.

Романс начинается фортепианным вступлением сосредоточенно-сдержанного характера, представляющего собой цепь чередования одиночных звуков и интервалов секунды, терции, сексты в процессе волнообразного движения линии мелодического голоса. Вступление органично вводит слушателя в мир художественного образа бабочки, находящейся в заточении «меж стекол», и тематически подготавливает «включение» голоса. Вступление:

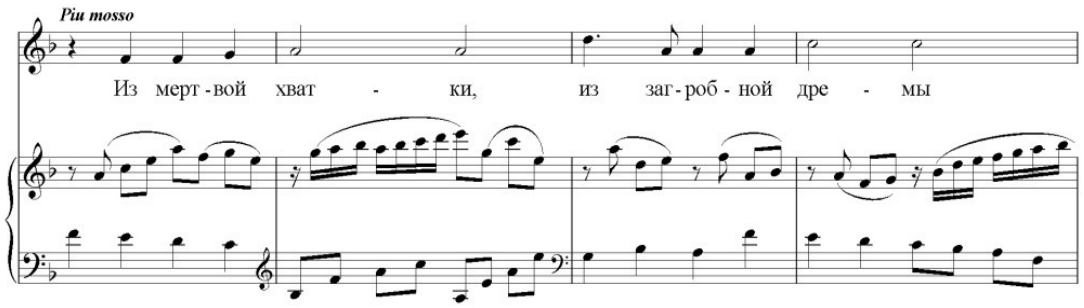


Перед самым «включением» голоса появляются звуки доминанты фа-мажора (ми-до в горизонтали). Благодаря этому тема фортепианного вступления обретает настороженно-вопросительный оттенок, подготавливая тем самым дальнейшее развитие. Мелодика вступающей вокальной партии организована как напевная, но в ней присутствует элемент выразительной декламации. Первый куплет:



В целях гармонической поддержки линии голоса, вокальной мелодии вторит басовая линия. Концертмейстеру важно помнить о том, что триоли должны исполняться гибким, мягки и податливым звуком. Кроме идеального метроритмического соответствия нужно найти соответствие звуковое: триоли не должны вторгаться в звучание вокальной мелодии, нарушая общую мелодическую логику.

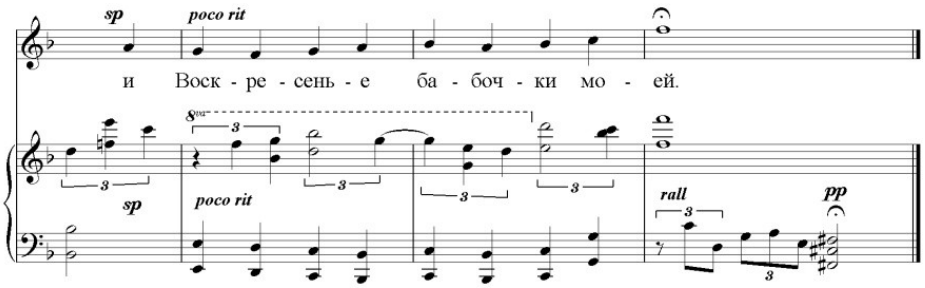
После первого куплета, чтобы переключить внимание слушателя с образа бабочки, находящейся в заточении «меж стекол» окна, на бабочку, рвущуюся прочь «из мертвой хватки, из загробной дремы», – вводится инструментальный отыгрыш-переход. Драматургическому развитию содержания романса способствует вариантное изменение первоначальной темы голоса второго куплета, но с широким развитием фортепианного сопровождения (piu mosso). Второй куплет:



По существу, весь этот новый раздел романса является развернутой лирической кульминацией. На фоне орнаментальных фигураций в партии фортепиано естественным воспринимается развитие восходящей широкой мелодии, воплощающей основное содержание поэтического текста – желание утвердить гармонию жизни на основе иносказательного проведения параллели между освобождением прекрасного существа природы «рвущегося из загробной дремы» и моментом высвобождения человеческой души. Таким образом, звучность всего среднего раздела романса принимает на себя лик инструментальной вариации, а фортепианная партия своим приподнятым и одновременно повествовательным тоном обретает черты некоторой самостоятельности.

Форма романса замыкается третьим куплетом, тематически основанном на материале первого, с более развитым фортепианным сопровождением – хроматически-нисходящим, во втором предложении, что способствует передаче мельчайших «изгибов» души очевидца, наблюдающего бабочку, на словах: «Пишу: октябрь, шестнадцатое, вторник – и Воскресенье бабочки моей». Необычен итог романса, ведь в заключительном такте внимание слушателя уводится в совершенно иную тональную сферу на полутон вверх – фа-диез,

лишенную терцового тона. Это влечет собой ладовую недосказанность: в мажорных или минорных звуковых красках выражен образ бабочки? Заключение романса:

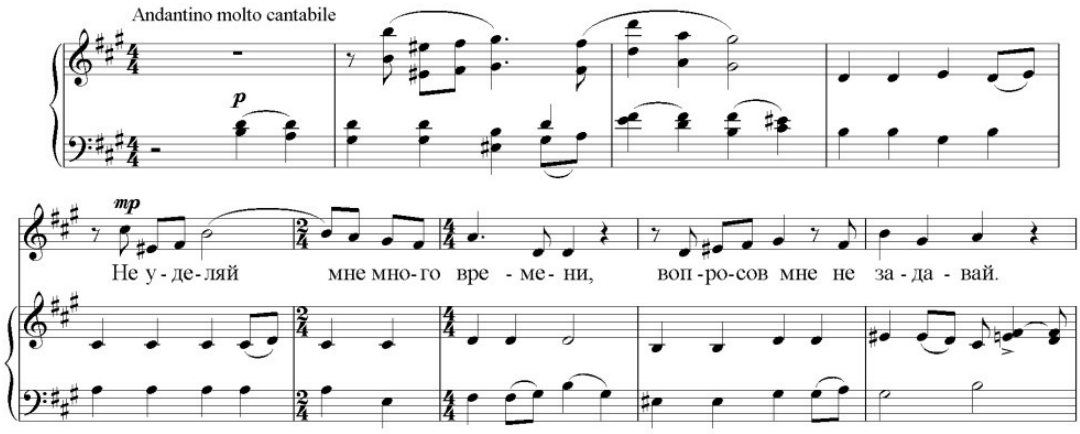


При исполнении этого романса концертмейстеру важно помнить о том, что в фортепианной партии звучание правой руки не должно превышать динамически звучание левой руки, поддерживающей линию певческого голоса. Партия правой руки должна звучать очень мягко по характеру, а в партии левой руки должен преобладать певучий характер звучания. Динамику звучания фортепианной партии необходимо увеличивать/уменьшать в зависимости от силы звучания партии голоса. Но соотношение силы звучания между отдельными элементами фортепианной фактуры остается для концертмейстера неизменным.

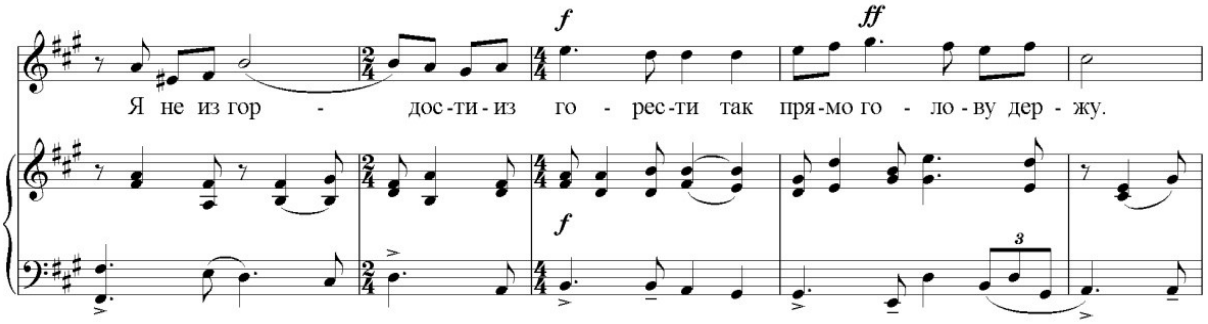
Символично высказывание Б. Ахмадулиной о трогательном существе – бабочке, которое обнаруживается в прозаическом произведении «Возвращение Набокова»: «Вся сила радостно раненного зрения была посвящена чудесной вести, поздравительному сокровищу: Бабочке, безбоязненно порхающей во льдах, в обманном зное полдневного зенита. Ее пресветлый образ вчерне хранится в сусеках ума – не в хлороформе, а в живительной сфере, питающей и пествующей ее воскрешение» [1, с. 800].

Романс *«Снова не получится»* может обладать замечательной внутренней гармонией исполнительского воплощения, поскольку в его музыке присутствует предельная уравновешенность сочетания поэтического текста, вокальной мелодии и сопровождения. Вокальная мелодия явится безукоризненной по своей чуткой декламации, если будет полностью сливаться со стихом. А между тем – это именно песенная мелодия – волнообразная и

гибкая, певучая и декламационная, начало которой готовится фортепианным вступлением, основанным на переиначивании будущей первоначальной вокальной фразы. Вступление и начало первого куплета:

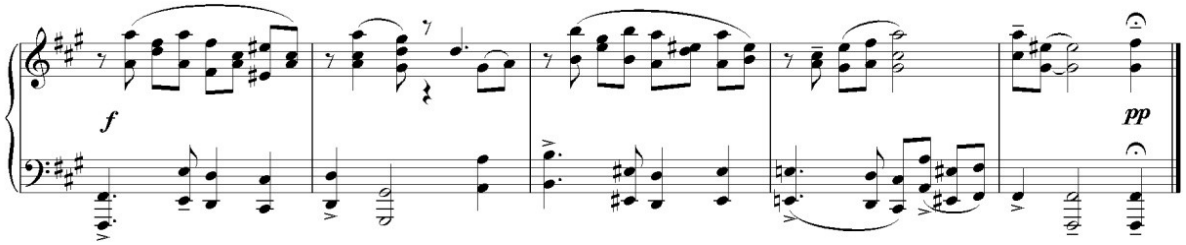


Мелодическое развитие образует трехчастную форму (исходя из формы самого стихотворения Б. Ахмадулиной): каждый период начинается с одинаковых мотивов, но ритмически переиначенных, различно гармонизованных («Не проходи весной по лужицам…», «Ты думаешь, что я из гордости…»). Кульминация романса придется на второе предложение третьего куплета («Я не из гордости – из горести так прямо голову держу…»), в вокальной партии впервые появится высокий звук – *соль-диез*. Кульминация романса:



Необычайной сочности этой мелодической вершины будет способствовать разрастание энергии в процессе развертывания общей музыкальной драматургии романса. Фортепианная партия организована на основе мерно движущихся аккордов (заданных в самом начале), «углубленная» линия баса которых образует с вокальной партией своеобразный диалог мужского и женского начал, – что особенно очевидным и привлекательным

может стать для слушателя в заключительном фортепианном отыгрыше романса. Заключение романса:

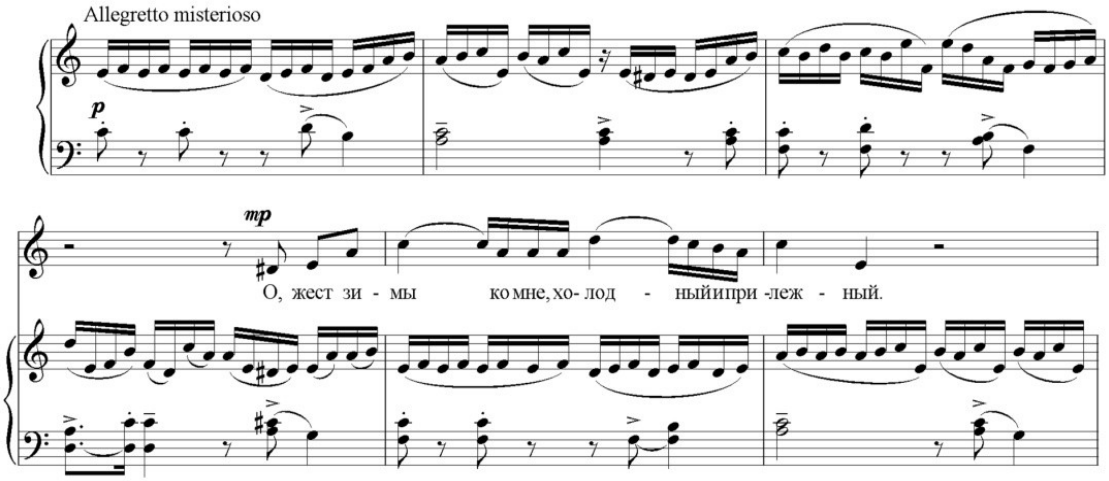


Романс «Снова не получится» требует детального исполнительского осмысления; вокалисту и концертмейстеру необходимо определить меру продолжительности пауз, логическую связь вокальных фраз, поддержанных фортепианным сопровождением, и степень их разъединенности.

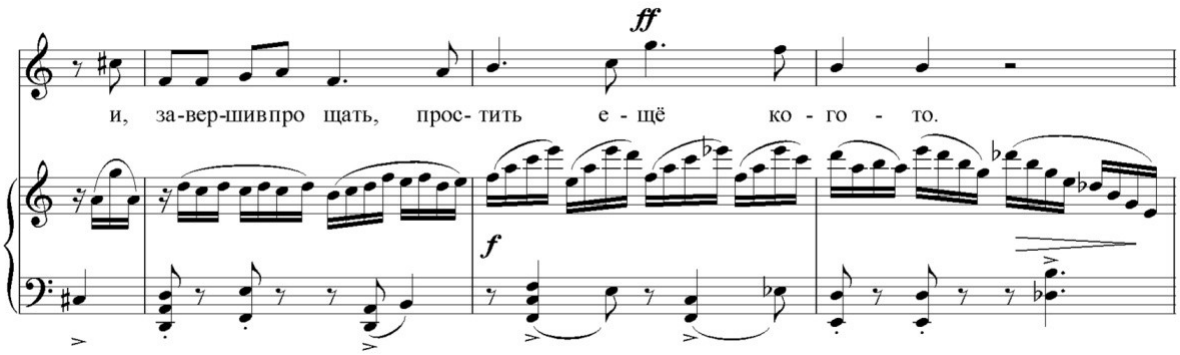
Городской пейзаж в стихотворении «Зима» удивительно пустынен: «Сравняться с зимним днем, с его пустым овалом, и быть всегда при нем его оттенком малым». Во время прогулки лирическую героиню сопровождает лишь соблазн «встречать обман доверьем, смотреть в глаза собак и приникать к деревьям». В этих строках она остается наедине с Вселенной, поэтому происходит сближение земного и космического пространства. Пейзаж оказывается вписанным в картину всего мира, всей Вселенной и приобретает расширенный, глобальный характер. Вечность, мгновение, мироздание материализуются и становятся художественными образами стихотворения «Зима», лирическая героиня которого ощущает глубинную причастность к бытию, чувствует себя его неотъемлемой частью и осознает свою единичность, неповторимость: «Свести себя на нет, чтоб вызвать за стеною не тень мою, а свет, не заслоненный мною».

В исполнительском воплощении музыки романса по стихотворению «Зима» все должно быть подчинено двум целям – воссозданию зимнего городского пейзажа и прорисовке настроения лирической героини. С одной стороны, – картинность и зримость: хоровод снежинок, гонимых ветром, меняющих направление, то вздымающихся вверх, то падающих вниз. С другой, – образ «художника», остающегося наедине со своими размышлениями.

Взволнованно-вьюжащий характер музыки необходимо установить уже в фортепианном вступлении, выдержав данное настроение до конца романса. Концертмейстеру необходимо выбрать такой темп, чтобы вокалист имел возможность выразительно и доходчиво донести словесный текст. Токкатный прием в виде неустанного движения ровными мелкими длительностями своим мощным суггестивным воздействием позволит удержать внимание слушателя. Сквозь непрерывный бег шестнадцатых длительностей в верхнем регистре, проглядывают более длинные созвучия в среднем, затем и нижнем регистрах, образующих гармоническую поддержку и дополнительный мелодический рельеф:



Концертмейстеру в фортепианной партии на фоне беспокойного бега шестнадцатых длительностей в правой руке необходимо достигать легато в левой руке при помощи педализации. На фоне токкатной фактуры, очень стремительной и прозрачной, весьма выигрышно будет звучать вокальная мелодия – центральная линия романса, развивающаяся волнообразно. Большей широты она может достигать в третьем и пятом куплетах – эпизодах рондообразной формы романса, когда в звучании fortissimo, на относительно сильной доле такта появится мелодическая вершина – звук соль второй октавы. В пятом куплете данная вершина выступит при словах, передающих высоту настроения лирической героини: «и, завершив прощать, простить еще кого-то»:



При сочинении вокальной музыки на стихи Б. Ахмадулиной композитор ориентировался на целостность конкретной музыкально-литературной композиции, что требует от вокалиста и концертмейстера нахождения такого исполнительского решения, при котором из общего результата ничего нельзя будет изъять, или переместить в музыкальной ткани без художественных потерь. Понимание эстетической концепции поэзии Б. Ахмадулиной позволит достичь исполнительской выразительности в воплощении романсов Д. Павлова на ее стихи. Эти романсы обладают музыкально-художественной ценностью, они созданы композитором в опоре на грамотное отношение к поэзии, глубокий уровень музыкально-художественной культуры, знание исполнительских возможностей голоса. Данная вокальная музыка служит интенсификации художественного воображения у исполнителей и развитию музыкально-литературного вкуса у слушателей различных возрастных групп.

Список литературы:

1. Ахмадулина, Б.А. Полное собрание сочинений в одном томе. – М.: АЛЬФА-КНИГА, 2012. – 856 с.

2. Ахмадулина, Б.А. Стихи. Поэмы. Переводы. Рассказы. Эссе. Выступления. – Екатеринбург: У-Фактория, 2000. – 608 с.

3. Казарин, Ю.В. Филологический анализ поэтического текста. Учебник для ВУЗов – М.: Академический проект, 2004. – 432 с.

4. Лебедев, С.А. Философия науки: краткая энциклопедия (основные направления, концепции, категории). Научное издание / С.А. Лебедев. – М.: Академический проект, 2008. – 692 с.

5. Павлов, Д.Н. Роль философско-эстетической концепции поэзии Б. Ахмадулиной в процессе сочинения вокальной музыки / Д.Н. Павлов // Философия и искусство: материалы III Международной конференции. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. С. 182-188.

6. Полная энциклопедия символов / Сост. В.М. Рошаль. – СПб.: Сова, 2007. – 515 с.