

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский государственный педагогический университет»

Е. П. Лукьянова, А. П. Лукьянов

**В КЛАССЕ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ
ПОДГОТОВКИ**

Учебно-методическое пособие

Екатеринбург 2015

УДК 378.147:371.78 (075.8)

ББК 4448.985+Щ310.70я7

Л84

Рекомендовано Ученым Советом
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Уральский государственный педагогический университет»
в качестве учебного издания (решение № 433 от 30.11.2015 г.)

Рецензенты:

профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Уральской
государственной консерватории им. М. П. Мусоргского *В. С. Поляков*;
кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории, истории музыки
и музыкальных инструментов
Уральского государственного педагогического университета *И. П. Манакова*

Лукьянова, Е. П., Лукьянов, А. П.

Л84 В классе концертмейстерской подготовки [Текст] : учебно-методическое пособие /
Е. П. Лукьянова, А. П. Лукьянов ; Уральский государственный педагогический универси-
тет. – Екатеринбург : Издательский дом «ООО „Ажур“», 2015. – 60 с.

ISBN 978-591256-299-0

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов музыкальных факультетов высших педагогических учебных заведений – будущих учителей музыки. Может использоваться в средних музыкально-педагогических учебных заведениях (колледжах), а также учащимися и преподавателями ДМШ и ДШИ, заинтересованными в занятиях аккомпанементом.

УДК 378.147:371.78 (075.8)

ББК 4448.985+Щ310.70я7

ISBN 978-591256-299-0

© Е. П. Лукьянова, А. П. Лукьянов, 2015
© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Раздел I. СОЧИНЕНИЯ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ	
В. А. Моцарт. Вы, птички, каждый год...	8
Л. ван Бетховен. Воспоминанье	10
Ф. Шуберт. К музыке	13
Ф. Шуберт. К лютне	15
Ф. Мендельсон. Привет	16
Р. Шуман. Я не сержусь	17
Ф. Шопен. Желание	19
Ф. Лист. Как утро, ты прекрасна...	21
С. Монюшко. Золотая рыбка	22
Э. Григ. Лебедь	23
Раздел II. СОЧИНЕНИЯ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ	
А. Алябьев. Вечерний звон	25
А. Гурилев. Улетела пташечка...	26
А. Гурилев. Воспоминание	27
М. Глинка. «Я люблю!» – ты мне твердила...	29
М. Глинка. Жаворонок	30
А. Даргомыжский. Расстались гордо мы...	32
А. Даргомыжский. Титулярный советник	34
А. Бородин. Отравой полны мои песни	35
П. Чайковский. Нет, только тот, кто знал...	36
Н. Римский-Корсаков. Песня Зулейки	39
А. Спендиаров. К розе	40
С. Рахманинов. Островок	43
КРАТКИЕ КОММЕНТАРИИ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ	45
ПРИЛОЖЕНИЕ «СВЕДЕНИЯ О ПЕВЧЕСКИХ ГОЛОСАХ»	57

Введение

Профессия учителя музыки предусматривает, в числе прочего, умение аккомпанировать певцам (самодеятельным и профессиональным), работать с ними над воплощением художественного содержания вокальных сочинений, читать с листа, транспонировать. Не случайно, в учебных программах студентов педагогических вузов, обучающихся по направлению подготовки 44.03.01 «Педагогическое образование», профиль «Музыкальное образование», присутствует дисциплина «Концертмейстерский класс». Преподавание названной дисциплины нуждается в совершенствовании ее учебно-методического обеспечения, в том числе систематизации музыкального (нотного) материала, что облегчило бы использование последнего в работе со студентами. В качестве такого материала мы видим, прежде всего, образцы классического музыкального наследия.

Цель настоящего пособия – оказание помощи в формировании основ концертмейстерского мастерства будущих учителей музыки в процессе изучения ими камерных вокальных сочинений. Песни и романсы русских и зарубежных композиторов, созданные в период со 2-й половины XVIII до конца XIX вв., представлены нами в виде хрестоматии, состоящей из 2-х разделов. Критериями выбора произведений служили: художественные достоинства предлагаемого материала, его стилистическое разнообразие, педагогическая целесообразность, а также относительная простота и доступность фортепианной партии. Благодаря последнему обстоятельству, определенная часть произведений, включенных в хрестоматию, может быть использована для развития навыков чтения с листа и транспонирования. Пособие включает в себя «Краткие комментарии к произведениям», знакомство с которыми поможет расширить запас практических и научно-методических знаний заинтересованного студента. В качестве Приложения приводятся «Сведения о певческих голосах». Работа с хрестоматией предусматривает различные варианты ее использования. Произведения, представленные в каждом из ее разделов, можно изучать последовательно, по хронологическому принципу, преследуя цель получить представления об истории развития камерно-вокального жанра в творчестве зарубежных и русских композиторов. В то же время материалом для изучения могут служить отдельные песни и романсы, представляющие в силу тех или иных причин наибольший интерес. При этом одни произведения доводятся до степени концертной готовности, в отношении других – существует возможность эскизного ознакомления.

Прежде чем перейти к рассмотрению вопросов методики работы над фортепианным сопровождением в камерных вокальных сочинениях, коснемся ряда теоретических положений. Аккомпанирование певцам – разновидность ансамблевого исполнительства. Разумеется, солист является главным звеном исполнительского процесса, а пианист-аккомпаниатор, исходя из элементарной логики традиционных представлений, – вспомогательным. Однако творческие отношения между ними должны строиться на принципах взаимопонимания, взаимозависимости и взаимодополняемости, иначе достижение подлинно художественных результатов совместной исполнительской деятельности певца и аккомпаниатора становится проблематичным. Ансамблевая природа жанра «пения в сопровождении фортепиано» влияет как на психологию совместного исполнительства, так и сам подход к изучению музыкального произведения. Текст последнего необходимо рассматривать в органическом единстве вокальной и инструментальной партий.

Важнейшую роль в работе над музыкальным произведением выполняет *комплексный текстологический анализ*, на основании которого определяется то главное, что составляет его художественное содержание, формирующее, в свою очередь, «гипотезу исполнительского замысла» (С. И. Савшинский). Если говорить о камерных вокальных сочинениях, результатом такого анализа должны стать: выявление содержательной сути и характерных особенностей вокальной партии, с одной стороны; раскрытие художественно-выразительных функций фортепианного аккомпанемента, с другой. Оба аналитических аспекта тесно взаимосвязаны между собой, подтверждая тем самым ансамблевую природу жанра.

Среди разнообразных функций инструментального сопровождения выделим две основные: диалогическую и звукоизобразительную. Первая из них – концептуальный стержень ан-

самблевого взаимодействия певца и аккомпаниатора – ярче всего проявляется в моменты использования композитором *имитационных* построений, распределенных между вокальной и фортепианной партиями. Поскольку предметом имитации чаще всего выступают характерные мелодические обороты и наиболее запоминающиеся интонации партии солиста, пианисту-аккомпаниатору остается лишь максимально точно воспроизвести их на фортепиано – и восприятие музыкального диалога слушателями становится непосредственно убедительным. Достижение подобия является в данном случае условием художественности исполнения. При этом характер интонирования и выразительные детали вокальной партии должны согласовываться партнерами заранее, не вызывая ни у кого из них возражений.

Сферой реализации диалогической функции аккомпанемента являются фортепианные прелюдии, интерлюдии и постлюдии – атрибуты многих камерных вокальных сочинений. Диалогическая связь между певцом и аккомпаниатором опосредована здесь *семантикой* вышеназванных разделов музыкальной формы. В одном случае мы имеем дело с предвосхищением образности и интонационного строя вокальной партии, в другом – с реакцией на происходившие в ней музыкальные события и подготовкой новых, в третьем – с формированием главного художественного вывода по всему произведению, касающегося обоих участников исполнительского процесса и результатов их ансамблевого взаимодействия.

Помимо этого диалогической функцией наделены отдельные, наиболее характерные и выразительные, элементы фортепианной фактуры (выдержанные басы, мелодические фигурации, аккорды сопровождения и т. д.). Сыгранные ярко и убедительно, они способны вызвать ответную исполнительскую реакцию со стороны партнера-вокалиста, направив ориентиры его творческого поиска в определенное художественное русло. Потенциальными диалогическими свойствами обладают также имеющиеся в фортепианной партии конкретные авторские ремарки. Однако для того, чтобы стать предметом обоюдного интереса певца и аккомпаниатора, они должны быть точно и качественно выполнены.

Звукоизобразительная функция фортепианного сопровождения связана с возможностью имитации различных звучаний (природного и искусственного происхождения), а также актуализацией ассоциативных связей между звуковыми и внезвуковыми явлениями, существующих в структуре наших субъективных представлений. То и другое широко используется композиторами при создании камерных вокальных произведений с целью иллюстрации, конкретизации и раскрытия художественно-образного содержания музыки и литературного текста. В арсенале звукоизобразительных эффектов, встречающихся в песнях и романсах русских и зарубежных композиторов, – пение птиц («Жаворонок» М. Глинки) и жужжание веретена («Гретхен за прялкой» Ф. Шуберта), образы неистовой скачки («Лесной царь» Ф. Шуберта) и бурной морской стихии («Вздымаются волны...» Н. Римского-Корсакова), заунывное звучание колокола («Вечерний звон» А. Алябьева) и оружейный залп, обрывающий жизнь героя песни («Старый капрал» А. Даргомыжского)...

Звукоизобразительная функция аккомпанемента включает подражание различным музыкальным инструментам. В роли таковых выступают чаще всего гитара и арфа. Несколько реже имитируются композиторами другие музыкальные тембры (скрипки, виолончели, флейты и т. д.). Во всех случаях задача аккомпаниатора заключается в том, чтобы, во-первых, ясно представить себе звучание того или иного инструмента, и, во-вторых, попытаться воспроизвести особенности звукоизвлечения на нем с учетом специфики фортепиано.

Наибольшие трудности для пианиста-аккомпаниатора представляет, пожалуй, ассоциативная звукопись. Раскрывая художественный замысел произведения, она является в то же время своеобразным «потенциальным объектом», реализация которого зависит от мастерства музыканта-исполнителя. Ведь перед ним стоит весьма непростая задача: перевести музыкальные образы из звуковой плоскости во внезвуковую, сделать их зримыми – способными передать походку подвыпившего человека («Червяк» А. Даргомыжского), нарисовать устрашающую картину яростной битвы («Полководец» М. Мусоргского), создать иллюзию искрящейся на солнце прозрачной водной глади («Форель» Ф. Шуберта) и т. д. Реализовать задуманное помогают аккомпаниатору его творческое воображение и фантазия, опирающиеся на детальное изучение авторского текста.

Стремление к передаче звукописи фортепианной партии мобилизует исполнительские ресурсы пианиста. Это касается, в первую очередь, сферы владения разнообразными звуковыми красками, умелого использования фортепианных штрихов и богатейших возможностей педализации. Следует подчеркнуть, что подражательная звукоизобразительность фортепианного сопровождения важна не сама по себе, а лишь как средство воплощения присущей вокальному произведению

образности. Звукоизобразительная функция фортепианного сопровождения теснейшим образом взаимосвязана с диалогической, являясь, по сути, ее оборотной стороной. Это означает, что любые звукотворческие достижения пианиста-аккомпаниатора следует рассматривать в контексте решения проблем ансамблевого взаимодействия с солистом.

Методика работы над фортепианным аккомпанементом включает в себя ряд конкретных рекомендаций, целесообразность которых проверена педагогической практикой. Поскольку важнейшим элементом песни или романса является поэтический текст, начинать следует с его детального изучения. Мы настаиваем именно на таком алгоритме действий, хотя в учебно-методической литературе встречаются и другие точки зрения. Пианист-аккомпаниатор должен ясно представить себе содержательный смысл стихотворения, послужившего композитору источником вдохновения. Для этого необходимо внимательно ознакомиться с ним и постараться ответить на вопрос: *о чем* хотел рассказать нам поэт? «Наивность» подобной рекомендации не должна смущать: педагогическая практика свидетельствует, что во многих случаях дать внятный ответ на этот, казалось бы, элементарный вопрос студенты затрудняются. Чаще всего они ограничиваются обозначением образной сферы стихотворения («о любви», «о природе» и т. д.), не вникая сколько-либо глубоко в его содержательную суть. Между тем, осознание конкретики литературного текста, в том числе присущих ему тонких смысловых нюансов, имеет огромное значение. Именно в этом содержится ключ к художественному воплощению образов поэзии в музыке. Работая над литературной первоосновой вокального сочинения, полезно декламировать стихотворение вслух (примерно в той же манере, как это делают в своей работе профессиональные актеры). Это позволяет придать поэтическому тексту большую осмысленность, выразительность, определить «опорные слова» и смысловые цезуры, имеющие особое художественное значение. В справедливости данного утверждения легко убедиться, приступив затем к изучению вокальной мелодии.

Одним из главных требований, предъявляемых к профессиональной подготовке концертмейстера, является умение представлять, «слышать» вокальную мелодию во всей полноте и конкретике ее интонационных и ритмических особенностей, вытекающих из содержания литературного текста. Первым шагом к достижению указанной цели можно считать воспроизведение вокальной партии собственным голосом и/или проигрывание ее на инструменте. Весьма эффективна также игра «по трем строчкам», однако приобрести указанный навык достаточно сложно (хотя и чрезвычайно полезно). Одновременно с этим начинается работа над разучиванием фактуры фортепианного сопровождения. Она мало чем отличается в практическом плане от работы пианиста над сольными фортепианными произведениями. И в том, и в другом случаях требуется внимательно разобрать музыкальный текст, проанализировать фактуру, прибегнуть, при необходимости, к игре каждой рукой по отдельности в замедленном темпе (позволяющем контролировать мельчайшие детали текста), найти определенные технические приспособления, в том числе удобную аппликатуру и т. д. Результатом проделанной работы должно стать уверенное и выразительное исполнение изучаемого материала.

Однако этого мало. Для того чтобы свободно ориентироваться в партии фортепианного сопровождения, пианисту-концертмейстеру, разучивающему произведение, необходимо научиться согласовывать свои исполнительские намерения с потенциальным солистом. В роли последнего должен выступить он сам. Мы подходим здесь к едва ли не самому главному моменту в методике концертмейстерской подготовки, вызывающему у части студентов непонимание и, хуже того, внутреннее отторжение. Причины подобного отношения носят психологический характер. Прежде всего, отпугивает сама мысль о необходимости петь, не имея на то соответствующих вокальных данных. В ответ на это можно возразить, что, во-первых, умение профессионально распоряжаться своим голосом входит в число обязательных требований, предъявляемых к будущему учителю музыки и, во-вторых, речь не идет здесь о «настоящем» вокале, а через пение на уроках сольфеджио «проходит» каждый. Самое главное, чтобы вокальная мелодия была воспроизведена интонационно точно, ритмично и выразительно. Особое внимание следует уделить качеству произнесения текста.

В числе других причин, препятствующих выполнению вышеназванного методического требования, отметим нежелание или неумение некоторых студентов сосредоточиться на решении специфических ансамблевых задач, связанных, в частности, с распределением внимания между вокальной и инструментальной партиями и выработкой единства их исполнения. Достичь этого действительно не просто, однако лучшего способа для освоения камерных вокальных сочинений с концертмейстерской точки зрения не существует. Пропевая вокальную мелодию с текстом

и, одновременно, аккомпанируя себе на инструменте, пианист-концертмейстер приобретает ту степень исполнительской свободы, которая потребуется ему в дальнейшем.

Работа с певцами – неотъемлемая часть профессиональной деятельности концертмейстера – включает в себя множество различных аспектов: обсуждение художественных и стилистических особенностей вокального произведения, уточнение плана его совместной интерпретации, внесение конкретных рекомендаций по поводу темпа исполнения, агогики, построения музыкальной формы, динамических оттенков и т. д. Однако все это будет иметь реальный смысл и практическую пользу лишь в том случае, если между участниками ансамбля установлены тесные творческие отношения, если вокалист доверяет мнению аккомпаниатора, а тот, в свою очередь, прислушивается к точке зрения солиста. Кроме того, квалифицированный концертмейстер должен разбираться в основных элементах вокальной техники, обладать специальными знаниями, касающимися дикции и орфоэпии, знать правила произношения на иностранных языках (прежде всего – итальянском). Позволим себе на этом остановиться, поскольку дальнейшее погружение в интересующую нас проблематику выходит за рамки *основ* концертмейстерского мастерства, требуя более детального, профессионально ориентированного рассмотрения.

Итак, вооружившись необходимыми методическими знаниями, приступаем к изучению замечательных произведений зарубежной и русской вокальной классики. И пусть работа над ними принесет не только эстетическое удовольствие, но и конкретные художественные результаты в постижении сложного и многогранного искусства пианиста-аккомпаниатора!

Раздел I. СОЧИНЕНИЯ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

ВЫ, ПТИЧКИ, КАЖДЫЙ ГОД...

Слова А. Феррана
Перевод ***

В. А. Моцарт
(1756–1791)

Allegretto

Вы, птички, каж-дый год, лишь о-сень по-дой-

дет, лишь о-сень по-дой-дет, спе-ши-те в теп-лый край-ца-

рит там веч-ный май. Здесь хо-лод, снег и лед, а

там вес-на цве-тет, го-тов при-ют вам в ча-ще лес-ной. Судь

бой вам дан за - кон, судьбой вам дан дан за - кон, и вам любить вес - ной, и вам любить вес

cresc. *p*

ной ве - лит, пе - ву - ны, он. Уй - дет от нас вес - на, спе - ши те вы за ней, чтоб

там лю - бить е - ще неж - ней. Уй - дет от нас вес - на, спе - ши - те вы за

ней, чтоб там лю - бить е - ще неж - ней, е -

ще, е - ще неж - ней.

cresc. *f*

ВОСПОМИНАНЬЕ

Слова Ф. Матиссона
Перевод К. Штром

Л. ван Бетховен
(1770–1827)

Andante con moto *tr*

dolce *sf*

Те - бя я жду, ког - да в са-ду пев - ца пол-но-чи сви-рель ро-

ко - чет! Ког - да ты ждешь? Ждешь ко - гда ме-

- ня? Там жду те - бя, где, луч дро-бя, не - молч - но стру-и ру-

чья вор-ку-ют! Где ждешь ме-ня? Где

sf *p* *sf*

ты ждешь ме-ня? Я жду те-бя, в сле-зах скор-бя, и

p *cresc.* *p*

весь во вла-сти тос-ки и стра-сти! Как ждешь ме-

cresc. *sf* *p*

ня? Как ты ждешь ме-ня? О, по-мни, о, жди ме-

sf *p* *cresc.*

ня, то мир и-ной, где вновь сто-бой я веч-но бу-ду! Вез-де и

cresc. *sf* *sf* *fp* *ff* *p*

всю ду я жду те - бя, я жду те - бя! О по - мни, о,
 жди ме - ня, то мир и - ной, где вновь с то - бой я веч - но бу - ду! Вез -
 де и всю - ду я жду те - бя, я жду те - бя, я жду те -
 бя, од - ну те - бя, я жду те - бя! да,
 я жду те - бя!

ff *p* *cresc.* *sf* *sf* *fp*

К МУЗЫКЕ

Слова Ф. Шопера
Перевод Н. Райского

Ф. Шуберт
(1797–1828)

Mäßig (Умеренно)

Бес - цен - ный дар! Как

p *pp*

ча - сто в дни пе - ча - ли ты, ис - це - ля - я боль сер -

деч - ных мук, у - но - сишь мысль вза -

о - блач ны - е да - ли, лишь твой за - слы - шу вол - шеб - - - ный

cresc. *dim.*

звук, лишь твой за - слы - шу вол-шеб ный звук.

И ча - сто, внем - - - ля

вздо - хам ар - фы неж - ной, я, вос - хи - щен - ный, во - бла -

как па - рю. За э - тот дар, за

э - тот дар бес - цен - ный, о му - зы-ка, те - бя бла-го - да -

cresc. dim.

рю, за э-тот дар бла-го да-рю!

p *fp*

К ЛЮТНЕ

Слова Ф. Рохлица
Перевод Н. Сыренской

Ф. Шуберт
(1797–1828)

Etwas geschwind (Довольно быстро)

1. Лют - ня, пой, но
2. Свет ве - е о -

pp

толь - ко ти - ше, нас никто не дол - жен слы - шать, кро - метой, ко - го люб -
кош - ке све - тит, - вдруг случай - но нас за - ме - тит чей - нибудь рев - ни - вый

лю!
глаз?

Ви - дишь, лют - ни, в ок - нах ми - лой свет мелька - ет
Пой же, лют - ня, ти - ше, ти - ше, нас ни-кто не

бо - яз - ли - вый, бу - дит он ноч - ну - ю тьму, бу - дит он ноч - ну - ю тьму.
дол - жен слы - шать, кро - ме ми - лой, в э - тот час. Кро - ме ми - лой, в э - тот час.

ПРИВЕТ

Слова Г. Гейне
Перевод А. Фета

Ф. Мендельсон
(1809–1847)

Andante

1. Том - ный стон в гру -
2. Влей - ся в дом, где

ди мо - ей слы - шит - ся все бо - ле; взвей - ся пе - сен - ка мо - я,
под ок - ном ды - шут не - за - буд - ки, ес - ли ро - зу встре - тишь там,
про - зве - ни на во - - - - ле.
по - кло - нись ма - лют - - - - ке.

Я НЕ СЕРЖУСЬ

Слова Г. Гейне
Перевод Ф. Берга

Р. Шуман
(1810-1856)

Nicht zu schnell (Не очень скоро)

Я не сер - жусь, пусть боль - но но - - - - ет грудь,
хоть из - ме - ни - ла ты, я, пра - во не сер - жусь, я

не сер - жуть, я не сер - жуть. Ты как ал -

маз блес тишь кра - сой сво-ей, но в сер-дце ночь без звезд и

без лу-чей. *f* Я э - то знал. Я не сер -

жуть, пусть боль-но но - - - ет грудь. Я ви - дел раз во

сне, что мрак и ночь на серд-це у те - бя, и ви-дел я, как зме-и ви - лись

sf *ritard.* *f* *p* *cresc.* *cresc.*

в нем как мно-го мук в сердеч-ке мо - ло - дом. Я не сер - жусь, я не сер - жусь.

ЖЕЛАНИЕ

Слова С. Витвицкого
Перевод Вс. Рождественского

Ф. Шопен
(1810–1849)

Allegro ma non troppo

Ес - ли бы в не - бе сол-ныш ком я ста - ла, я бы, лю - би - мый мой, лишь те-бе си - я - ла. А не для ро - щи, а не для реч - ки,

mf (p) cresc. p marcato

senza tempo
a tempo
p *cresc.* *p*

я надтвоим кры-леч-ком лишь для те-бя бы, ми-лый мой, си-я-ла, ес-ли бы в не-бе

mf *p*

сол-ныш-ком ста-ла.

cresc. *p*

Ес-ли бы пташ-кой вольной я пор-ха-ла, лишь для те-

marcato

бя, родной, песни бя пе-ва-ла. А не для ро-щи, а не для реч-ки,

a tempo *cresc.* *p*

я над твоим кры-лечком лишь для те-бя бы, милый мой, пор-ха-ла, ес-ли бы воль-ной

пташ ко - ю я ста - ла.

mf *tr* *tr* *tr* *p*

tr *tr* *tr* *rit.*

КАК УТРО, ТЫ ПРЕКРАСНА...

Слова Г. Гейне
Перевод С. Заяицкого и А. Ефременкова

Ф. Лист
(1811–1886)

Langsam, innigst. (Медленно, очень искренно) *mezza voce*

Как у-тро, ты пре - кра -

pp *una corda* *ppp*

сна, чи - ста и так не - жна; гля - жу в твой взор, и

sempre pp

гру - стью мо - я ду - ша пол - на. *dolciss.*

solto voce cresc- - - -

cantabile *p* Од - но, од - но лишь же - ла - нье та - ят мо - и меч -

ты, что - бы на - все - гда ос - та - лась чис той и

pp *pp* *pp* *pp*

росо rit. smorz. *ppp* *ppp*

un poco marc. *pp* *ppp*

неж - - - ной ты.

ЗОЛОТАЯ РЫБКА

Слова И. Захаревича
Перевод ***

С. Монюшко
(1819–1872)

Andantino

p

1. Зо - ло - та - я рыб - ка
2. Ах, там мрак и хо - лод,
3. Грусть тво - я на - прас - на!

по ре - ке плы - вет. На лу - гу ре - бе - нок цве - ти - ки а - лы рвет,
нет и солн - ца там... Все цве - точ - ки, рыб - ка, хо - чешь те - бе от - дам!
Пол - но сле - зы лить, в хо - ло - де и мра - ке мне так при - ят - но жить!..

Вый - ди, вый - ди, рыб - ка, из хо - лод - ных волн, мо - лит так ре - бе - нок,
Мне, ди - тя, не ну - жен а - лый твой цве - ток, хо - лод - на ду - шо ю ли
И вздох - нул ре - бе - нок, но не пла - кал он, толь - ко не ви - да

весь о - жи - да - нья полн.
я, как степ ной по - ток.
боль - ше е - го у волн.

p *dolce*

ЛЕБЕДЬ

Слова Г. Ибсена
Перевод А. Ефременкова

Э. Григ
(1843–1907)

Andante ben tenuto

Мой ле - бедь бе - лый, все - гда мол - ча - ли - вый, ты без пе - сен в за -

p *piu p* *pp* molto legato

poco animato *pp*
 ли - ве сколь - зишь день це - лый. Сто - рож вер - ный снов
dolce *pp*
 эль - фов бес - печ - ных, круг свой мер - ный свер - ша - ешь ты веч - но.
cresc.
f agitato *f* *piu ff* *rit.*
 Лишь в миг разлу - ки, тер - за ясь из - ме - ной, за - пел вдох но - вен - но ты в смерт - ных
tranquillo
 му - ках! *pp* И, песнь рожда - я, свой путь за - вер шил ты. Ты пел, у ми -
pp *espress.* *Lento*
 ра - я; *pp* ведь ле - бе - дем был ты! Мой ле - бе - ды!

Раздел II. СОЧИНЕНИЯ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

ВЕЧЕРНИЙ ЗВОН

Слова Т. Мура
Перевод И. Козлова

А. А. Алябьев
(1787–1851)

Andante sostenuto

1. Ве чер - ний звон! Ве-чер - ний звон! Как мно - го дум на - во - дит
он! О ю - ных днях в кра-ю род - ном, где я лю - бил, где от-чий
дом, и как я с ним на - век про - стясь, там слу - шал звон в по - след - ний
раз, там слу - шал звон в пос лед - ний раз!

sp *p* *sf* *perdendosi*

Для повторения

Для окончания

2. У - же не

2. Уже не зреть мне светлых дней
Весны обманчивой моей;
И сколько нет теперь в живых,
Тогда веселых, молодых!
И крепок их могильный сон,
Не слышен им вечерний звон!

3. Лежать и мне в земле сырой;
Напев унылый надо мной
В долине ветер разнесет.
Другой певец по ней пройдет,
И уж не я, а будет он
В раздумье петь вечерний звон.

УЛЕТЕЛА ПТАШЕЧКА...

Слова С. Сельского

А. Гурилев
(1803–1858)

Allegretto

p scherzando

a tempo

p

f

p

f

p

f

p

1. У ле-те-ла пта-шечка в даль ни-е кра-я; у-нес ла-ся мо-ло-дось яс-на-я мо-я!

Во-ро-тит-ся пта-шечка в мой ве-се-лый сад, а ты не во-ро-тишь ся, мо-ло-дось, на-

rit.

зад, а ты не во - ро - тишь - ся, мо - лодость на - зад! *a piacere* *rall.* *a tempo*

schierzando

rit.
8va-

cresc. *f*

2. Сладко, громко пташечка
 Станет распевать,
 А я, добрый молодец,
 Буду горевать.
 Не лети же, пташечка,
 В мой зеленый сад.
 Вернись, молодость, } 2 раза
 Лучше ты назад.

ВОСПОМИНАНИЕ

Слова А. Дьякова

А. Гурилев

1. Ни не - бо ла -
 вспо - ми - нишь в ней

Andante *sost.* *ten.*

p *f* *p*

зур - но - е, ни крас - но - е сол ныш - ко, что яр - ко блес - тит по вес - не, ни песнь со - лось -
 мо - ло - дость, как ра - зу цве - ту - щу - ю, по серд - цу тос - ка и пе - чаль! Как вспо - ми - ну не -

a tempo

и - на - я, ни ро - щи зе - лены - е за - рей при звез - дах и лу - не,
вин ны - е, жи - вы - е лоб - за - ни - я, и жиз - ни то - гда мне не жаль! *accel.* *rit.* не
Есть

взра - ду - ют мо - лод - ца, тос - ко - ю у - би - то - го. Ах! Мож но ль по ней не ру - стить? Хоть
де - ва пре - лест - на - я с кра - со - ю не - здеш не - ю, в ней не - бо и звез - ды гла - за! А

сле - зы все вы - пла - кал, а пла - кать все хо - чет - ся, и хо - чет - ся боль - ше лю - бить, и
песнь со - ло - вы - на - я - то ре - чи лю - бов - ны - е, и жар - че, чем солн - це, у - ста! И

хо - чет - ся боль - ше лю - бить!
жар - че, чем солн - це у - ста!

1. 2.
2. Как

rall.

«Я ЛЮБЛЮ!» – ТЫ МНЕ ТВЕРДИЛА...

Слова А. Римского-Корсака

М. Глинка
(1804–1857)

Moderato semplice $\text{♩} = 56$

Piano introduction in B-flat major, 2/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff with a melody starting on G4 and a bass clef staff with a simple harmonic accompaniment. The tempo is Moderato semplice, 56 beats per minute. Dynamics include piano (p) and accents.

Vocal entry and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff. The lyrics are:

1. "Я люб - лю!" - ты мне твер - ди - ла, и те - бе по - ве - рил я.
 2. Ты за - чем та - ким при - знь - ем, взвол - но - ва - ла грудь мо - ю?
 3. Ах! Ко - го по - лю - бишь страст - но, горь - ко той лишь дру - гом быть.

Vocal entry and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff. The lyrics are:

Но дру - го - го ты - лю - би - ла, мне так страст - но го - во - ря:
 С тяж - ким слы - шал я тер - знь - ем: "Друг, я ми - ло - го люб - лю."
 Об - ном мо - лю, не - счаст - ный, пе - ре - стань мне го - во - рить:

Vocal entry and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff. The lyrics are:

"Я люб - лю, я люб - лю!" мне так страст - но го - во - ря.
 Я люб - лю, я люб - лю! Друг! Я ми - ло - го люб - лю!"
 Я люб - лю, я люб - лю! Друг! Я ми - ло - го люб - лю!"

Piano conclusion in B-flat major, 2/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. It includes first and second endings, marked with '1. 2.' and '3.' above the staff.

ЖАВОРОНОК

Слова Н. Кукольника

М. Глинка

Moderato ♩ = 116

mf

p *semplice e molto con anima*

Меж-жу не-бом и зе-лей

пе-сня раз-да-ет-ся, не-ис-ход-но-ю стру-ей гром-че, гром-че

mf

a piena voce

льет-ся. Не ви-дать пев-ца по-лей, где по-ет так гром-ко

над по-дру-жень-кой сво-ей жа-во-ро-нок звон-кий. Над под-ру-жень-

mf

кой сво-ей жа - во-ро-нок звон - - - кий.

mf

8va

sf

p

Ве - тер пе - сен - ку не - сет, а ко - му, не зна - ет. Та, ко - му о -

p

на, пой - мет, *mf* от ко - го, у - зна - ет. Лей - ся пе - сен - ка мо - я,

mf *p*

a piena voce

песнь на - деж - ды слад - кой, кто - то вспо - мнит про ме - ня и вздох - нет у

p

mf

рад - кой. Кто - то вспом - нит про ме - ня и вздох нет у - крад

кой.

mf

8va

8va

sf

РАССТАЛИСЬ ГОРДО МЫ...

Слова В. Курочкина

А. Даргомыжский
(1813–1869)

Moderato

p

Рас - ста - лись гор - до мы; ни словом, ни сле - зо - ю я гру - сти

при-зна ка те - бе не по - да - ла. Мы ра - зо - шлись на век... но ес-ли бы сто - бо - ю я

ad lib. rall.
встретиться мог - ла! Ах, ес-ли б я хоть встретиться мог - ла! *a tempo* Без

слез, без жа - лоб я скло-ни - лась пред судь - бо - ю. Не зна-ю: сде - лав мне так

мно-го в жиз - ни зла, лю - бил ли ты ме - ня? Но ес-ли бы сто - бо - ю я встре тить-ся мог -

ad lib. rall.

ла! Ах, ес-ли б я хоть встре тить ся мог - ла! *a tempo*

marcato

ТИТУЛЯРНЫЙ СОВЕТНИК

Слова П. Вейнберга

А. Даргомыжский

Allegretto

Он был ти - ту - ляр - ный со - вет - ник. Он - на - ге - не - раль - ска - я

f *p* *f*

дочь. Он скром-но влюб-ви объ-яс - нил - ся, - о - на про-гна-ла е - го прочь, про га-

p *f*

ла е - го прочь. По - шел ти ту - ляр - ный со - вет - ник и

p

meno mosso

пьянст-во вал це - лу-чо ночь. И в вин-ном ту - ма - не но - си - лась пред ним

marc.

a tempo

ге - не - раль - ска - я дочь, *Adagio* ге - не - раль - ска - я дочь!

p

ОТРАВОЙ ПОЛНЫ МОИ ПЕСНИ

Слова Г. Гейне
Перевод А. Бородина

А. Бородин
(1833–1887)

Appassionato

От-ра - вой пол - ны мо - и пе - сни, и

f (*capriccioso*) *p* *cresc.*

rall. *f* *p* *a tempo*

мо-жет ли и - на - че быть? Ты, ми - ла - я, ги - бель-ным я - дом су - ме - ла мне

f *p* *cresc.*

жизнь от-ра-вить *a tempo p cresc.* От-ра - вой пол - ны мо-и пе-сни, и *f rall.* мо-жет ли и-на - че

быть? *f a tempo* Не - ма - ло змей в серд - це но - шу *dim.* я и дол - жен те - бя в нем но-сить.

mf *f* *p*

НЕТ, ТОЛЬКО ТОТ, КТО ЗНАЛ...

Слова Л. Мея (из Гете)

П. Чайковский
(1840–1893)

Andante non tanto
espr.

p

Нет, толь - ко тот, кто знал *p espr.*

сви - да - нья жа ж - ду, пой - мет, как я стра - дал и как я

p *rit f*

страж - ду.

p

Гля - жу я вдаль... нет сил, туск - не - ет о - ко... Ах, кто ме -

ин росо магс.

pp *mf*

ня лю бил и знал - да - ле - ко! Ах, толь - ко

pp *cresc.* *mf*

тот кто знал сви - да - нья жаж - ду, пой-мет, как я стра - дал и

как я страж - ду. Пой-мет, как я стра - дал

и как я страж - ду. *pp* Вся грудь го - рит...

Кто знал сви - да - нья жаж - ду пой-мет, как я страдал и

как я страж - ду.

pp

ПЕСНЯ ЗУЛЕЙКИ

Слова Дж. Г. Байрона
Перевод И. Козлова

Н. Римский-Корсаков
(1844–1908)

Andantino *dolce*

Лю бов ник ро - зы - со - ло - вей при - слал те - бе цве - ток свой

p

rit.

ми - лый: Он бу - дет пе - сню сво - ей всю ночь пле - нять твой дух у - ны - лый. Он

a tempo

лю - бит петь в ти - ши но - чей, и ды - шит песнь е - го тос - ко - ю; но, об - на - де жен ный меч - то - ю, спо -

rit.

ет он пе - сню ве - се-лей. *a tempo* И с думой тай - но - ю мо - ей те-

ten. *rit. molto*

бя кос-нет ся пе-нья сла дость и на-по - ет на серд це ра - дость лю - бов - ник ро - зы - со - ло-

росо rit. *f* *pp*

вей. *a tempo*

К РОЗЕ

Слова А. Цатурьяна
Перевод А. Спендиарова

А. Спендиаров
(1871–1928)

Larghetto

p Мо - лю, по - зволь те - бя с ку ста, чуд на-я ро-за, со-

f *dim* *росо* *росо* *p*

rosso più f

рвать, чтоб ты лю - би - мой де - вы грудь пышно мог - ла у - кра - шать.

mf espressivo

Ты не за вя нешь, не стра шись, грудь у - кра - ша - я е - е: в груди той жизнь мла

p mf

allarg. e cresc. *f a tempo* *p*

да - я бьет свет - лой и мощ - ной стру - ей. Ты

f dim poco a poco

rosso più f

бу - дешь, ро - за, о - бо мне ю - но - му серд - цу шеп - тать и а - ро - ма - том неж - ным в нем

сла-дось люб - ви про-буж - дать. *mf* *espressivo* О, не за-вя - нешь

не страшись, грудь у - кра-ша - я е - е: в гру - ди той жизнь мла - да - я бьет

allarg. e cresc. *f* *a tempo*
 свет-лой и мощ-ной стру - ей!

allargando *ff*

ОСТРОВОК

Слова П. Б. Шелли
Перевод К. Бальмонта

С. Рахманинов
(1873–1943)

Lento

mf Из мо-ря смот рит ост-ро - вок, е - го зе - ле-ны - е ук-ло - ны *p* у-кра-сил трав гус-тых ве-

p legato

нок, фи-ал-ки, а-не - мо-ны. *mf* Над ним спле-та-ют-ся ли - сты, *p* во-круг не -

mf *p* *piu rall* *piu decresc.* *piu decresc.*

mf го чуть пле-шут вол - ны *p* де-ревь-я груст ны, как меч - ты, как ста ту и, без - молв ны.

p *dim.*

pp Здесь е - ле ды-шит ве-те - рок, сю-да гро - за не до - ле - та - ет,

pp

Meno mosso

p *mf*

pp rit.

и без-мя-теж-ный ост-ро-вок все дркм-лет, за-сы-па

a tempo

ppp

КРАТКИЕ КОММЕНТАРИИ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ

СОЧИНЕНИЯ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

В. А. Моцарт. ВЫ, ПТИЧКИ, КАЖДЫЙ ГОД...

Камерные вокальные сочинения Моцарта – песни для голоса в сопровождении фортепиано – многочисленны (всего их насчитывается 30) и занимают в творческом наследии великого композитора довольно скромное место. Большинство из них создавалось «по случаю», нередко – по инициативе лиц из ближайшего дружеского окружения. Несмотря на это, композитор оставил нам ряд подлинных жемчужин вокальной лирики. Песня, о которой идет речь, несомненно, относится к их числу. Написанная в оригинале на французском языке, в полном соответствии с канонами «галантного» стиля, она полна изящества и непринужденной грации. Предназначалась для обладательницы легкого сопрано – одной из очаровательных светских барышень, составлявших круг почитательниц молодого композитора в *мангеймский* период его творчества (конец 1777 г. – начало 1778 г.).

В задачи концертмейстера входит: следить за точностью исполнения пунктирного ритма (особенно, в моменты совпадения ритмических фигур в мелодии и аккомпанементе); поддерживать единый метроритмический пульс при смене дуольного движения на триольное (и обратно) в партии фортепианного сопровождения; согласовывать с солистом длительность многочисленных фермат и добиваться естественности их исполнения. Особое внимание следует уделить фортепианным штрихам и фразировке, отвечающим особенностям вокальной партии, а также качеству исполнения звукоизобразительной орнаментики (тт. 11–20). Фрагмент фортепианной партии с использованием репетиций в правой руке (тт. 43–45) предусматривает обязательную подмену пальцев.

Л. ван Бетховен. ВОСПОМИНАНЬЕ

Исторической заслугой Бетховена в камерно-вокальной сфере было создание им песенного цикла «К далекой возлюбленной» (1816) – первого среди произведений западноевропейской музыки, написанных в жанре лирического «дневника» и предназначенных для голоса в сопровождении фортепиано. Этим бетховенским сочинением открывается путь, по которому последовали Шуберт, Шуман и другие композиторы-романтики позднейшего времени. Между тем, Бетховен охотно обращался в своем творчестве и к созданию отдельных вокальных миниатюр – песен (написав их в общей сложности более 70-ти). Предлагаемая нами песня (1809) близка по характеру *элегии*, затаенная и светлая печаль которой согрета живым человеческим чувством. Трактовка темы, связанной с разлукой влюбленных, отличается сдержанностью и благородством. Мажорная тональность произведения подчеркивает внутреннее достоинство и жизнелюбие лирического героя.

Передача художественного содержания песни предполагает глубоко прочувствованное отношение к ней со стороны исполнителей. Важная роль в решении этой задачи отводится пианисту-аккомпаниатору, призванному проявлять заботу о хорошем ансамбле с солистом, ди-

намической сбалансированности вокальной и инструментальной партий, выразительности фразировки и т. д. Большое значение имеет работа над полифонизированной фортепианной фактурой (наличие выдержанных голосов). Звучание инструмента должно быть достаточно глубоким, напевным, основанным на использовании штриха legato.

Ф. Шуберт. К МУЗЫКЕ

Камерно-вокальный жанр занимает в творчестве Шуберта ведущее место. Созданные композитором гениальные песенные циклы «Прекрасная мельничиха» (1823) и «Зимний путь» (1827) обесмертили его имя. Всего же Шубертом написано свыше 600 (!) песен, многие из которых пользуются заслуженной популярностью. Вышеназванная песня (1817) представляет собой отмеченное заметным бетховенским влиянием восторженное приношение 20-летнего автора музыкальному искусству. Скупой и строгий интонационный язык, простота гармонии и фортепианной фактуры, лаконизм музыкальной формы – все это наводит на мысль о том, что выдающиеся художественные результаты достигаются порой на основе использования минимума средств.

Пианисту-аккомпаниатору необходимо следить за равномерностью ритмической пульсации аккордов, передающей энергию и неуклонность поступательного движения, разнообразием артикуляции, выразительностью исполнения линии «виолончельного» баса. Важно помнить, что гимническая приподнятость произведения сочетается в нем с благородной сдержанностью чувств, чем объясняется, в частности, преобладание в музыкальном тексте оттенков «р» и «рр». Динамическая сторона песни должна быть выполнена абсолютно точно, в соответствии с авторскими указаниями.

Ф. Шуберт. К ЛЮТНЕ

Данная песня написана в предпоследний год жизни композитора (1827), знаменуя наряду с другими камерно-вокальными сочинениями мастера период завершения его песенного творчества. По характеру мелодики и стилю изложения она напоминает серенаду. Природа жанра (лат. *serenus* ясный) диктует особенности исполнения вокальной и инструментальной партий. И та, и другая требуют мягкого, прозрачного звучания, наилучшим определением которому, пользуясь музыкальной терминологией, было бы, вероятно, – «*leggiero e semplice*» (легко и просто). Большое значение имеет также подчеркнутая ритмическая упругость, пронизывающая всю ткань произведения. В партии фортепианного сопровождения следует добиваться характерной звукоизобразительности, связанной с имитацией приемов игры на щипковых инструментах. Несомненную трудность для пианиста-аккомпаниатора представляет выработка ровности штриха *staccato* в левой руке.

Ф. Мендельсон. ПРИВЕТ

Композитор Феликс Мендельсон – крупная фигура в мире западноевропейской музыки XIX столетия. Его творческое наследие обширно. И хотя центральное место в нем занимают инструментальные жанры, без серьезного внимания со стороны композитора не осталась и камерно-вокальная сфера, подтверждением чему является создание более 80-ти песен для голоса в сопровождении фортепиано. В них ощутимо влияние немецкой народной песенности, просле-

живается дань уважения классическим традициям и новым романтическим веяниям. Вышена-званная вокальная миниатюра (созданная в период между 1830 и 1834 гг.) привлекает тонким лиризмом и трогательной «незатейливостью» художественного облика. Мелодия песни, состоящая из нескольких коротких фраз-попевок, поддерживается мягко пульсирующим фортепианным аккомпанементом, что придает музыкальному повествованию внутреннюю взволнованность.

Внешняя (фактурная) простота инструментального сопровождения таит в себе определенные трудности, связанные, в частности, с длиной фразировки (необходимо помочь солисту объединить на одном дыхании первую и вторую, третью и четвертую мелодические фразы за счет непрерывности ритмического пульса шестнадцатых в правой руке); особенностями репетиционного звукоизвлечения на фортепиано (предусматривающего использование механизма «двойной репетиции»); поисками правильной педализации – достаточно глубокой, но, в то же время, отнюдь не вязкой, допускающей (там, где это необходимо) смену педали даже в пределах одной гармонии.

Р. Шуман. Я НЕ СЕРЖУСЬ

Одно из самых известных сочинений великого немецкого композитора-романтика, продолжившего в камерно-вокальном творчестве (им создано свыше 200 песен) искания своих гениальных предшественников – Л. ван Бетховена и Ф. Шуберта, входит в знаменитый песенный цикл «Любовь поэта» (1840), являясь непревзойденным образцом драматического монолога в музыке. Декламационная выразительность вокальной партии, фактурные и динамические особенности фортепианного сопровождения передают сдержанную мужественность, глубину и благородство чувств лирического героя, чьи сокровенные любовные переживания составляют психологическое содержание музыки.

В создании художественного образа данного романса исключительно важна роль аккомпанемента, в частности, звучных фортепианных басов. Сыгранные мягко, но достаточно рельефно, с использованием веса руки, они цементируют музыкальную ткань произведения, придавая ему особую значительность. Аккорды восьмыми рекомендуется исполнять с некоторым подчеркиванием верхних звуков, образующих, при внимательном вслушивании, скрытую мелодическую линию, дублирующую в большинстве случаев вокальную строчку. Несмотря на эмоциональную насыщенность общего тона художественного высказывания, пианисту-аккомпаниатору следует избегать необоснованно громкой звучности, помня, что согласно авторским указаниям, она нигде не превышает уровня forte. Кроме того, – и это, конечно же, главное! – необходимо соблюдать выверенный динамический баланс между партиями. Особый интерес представляет исполнение фортепианного «послесловия». Небольшое по объему, оно подытоживает суть психологической коллизии романса, утверждая силу любви и внутреннего благородства.

Ф. Шопен. ЖЕЛАНИЕ

Число камерных вокальных сочинений Шопена невелико: в разные годы им создано 19 песен для голоса в сопровождении фортепиано. Все они были предназначены для домашнего музицирования в кругу близких, друзей и знакомых (весьма напоминая в этом отношении песни В. А. Моцарта). Шопеновские вокальные миниатюры свидетельствуют о неподдельном интересе автора к современной польской поэзии и музыкальному фольклору своей страны, о замечательном композиторском мастерстве, не претендуя, однако, на то, чтобы встать в один ряд с его фортепианными сочинениями. Песня, включенная в данное пособие, пользуется широкой популярностью у многих поколений слушателей. Написанная 19-летним композитором (1829), она несет в себе заряд оптимизма и юношеской беззаботности. Своеобразен жанровый облик

произведения, основанный на причудливом сочетании различных танцев: мазурки, вальса, кюя-вяка (разновидности мазурки, отличающейся плавным ритмом), оберэка (польского народного танца живого, юмористического характера).

Ритмическая упругость и тонкость нюансировки в сочетании с продуманной педализацией – таковы первоочередные задачи пианиста-аккомпаниатора. Аккорды в правой руке исполняются цепкими движениями пальцев, непрерывности развертывания музыкального материала способствует мелодизация линии баса. Отдельной проработки заслуживает инструментальная *ритурнель*, требующая штриховой точности, четкости в исполнении мелизмов, динамического разнообразия при повторении одинаковых фраз.

Ф. Лист. КАК УТРО, ТЫ ПРЕКРАСНА...

Творческое наследие Ференца Листа – гениального композитора-новатора, ярчайшего представителя музыкального романтизма – включает в себя произведения различных жанров, в том числе около 90 песен для голоса в сопровождении фортепиано. В большинстве из них затрагивается сфера лирических чувств и сокровенных переживаний романтического героя. Продолжая линию творчества Ф. Шуберта и Р. Шумана, композитор использует декламационный склад мелодики, позволяющий раскрыть смысловые нюансы поэтического текста; будучи непревзойденным пианистом-виртуозом, автором множества фортепианных шедевров, расширяет спектр художественно-выразительных возможностей инструментального сопровождения. Предлагаемая вокальная миниатюра (1840-е годы) являет собой изысканнейший образец любовной лирики Листа. Здесь царит благоговейно-возвышенное, молитвенное настроение, преобладают тихие, приглушенные звучности.

При внешней простоте фортепианной фактуры пианисту-аккомпаниатору предстоит решать непростые художественные задачи, связанные с созданием поэтической атмосферы произведения, поиском соответствующих звуковых красок. Плавно сменяющие друг друга аккорды сопровождения должны исполняться в предусмотренной автором динамике (с использованием *una corda*) различными приемами звукоизвлечения: вначале – *tenuto* («аккорд – в аккорд»), затем – *poco legato, dolcissimo*. Велика роль правой педали, выполняющей в произведении колористические функции.

С. Монюшко. ЗОЛОТАЯ РЫБКА

Выделяясь трогательной наивностью и удивительной чистотой музыкального образа, песня относится к числу наиболее известных сочинений Станислава Монюшко, видного польского композитора, младшего современника Шопена, автора первой национальной оперы (опера «Галька», 1846–1847), входит в один из его вокальных сборников (так наз. «Песенников»), ориентированных на самый широкий круг любителей музыки. Гибкие мелодические фразы вокальной партии поддерживаются подчеркнуто несложным в гармоническом и фактурном отношениях фортепианным сопровождением.

Рекомендации пианисту-аккомпаниатору сводятся к следующему. Небольшие сольные фрагменты, обрамляющие произведение, следует играть просто и в то же время очень выразительно. Характер звукоизвлечения, согласно имеющейся в тексте авторской ремарке, – «*dolce*» (в том числе – применительно к первой вступительной фразе). Трехдольный вальсообразный аккомпанемент исполняется по известному принципу: басы – достаточно глубоко и связно, аккорды – значительно легче, *poco legato*.

Э. Григ. ЛЕБЕДЬ

Великий норвежский композитор Эдвард Григ является автором большого количества камерно-вокальных сочинений. Число его песен и романсов на стихи норвежских, датских и немецких поэтов приближается к 150-ти. Лирико-философский шедевр Грига – романс «Лебедь» – украшает собой цикл из шести вокальных миниатюр на слова Г. Ибсена (op. 25, 1876) и, в известном смысле, – творческое наследие композитора в целом (наряду с музыкой к драме Ибсена «Пер Гюнт», Фортепианным концертом и некоторыми другими известными сочинениями). Принимая во внимание данное обстоятельство, хотелось бы остановиться на этом произведении подробнее.

Образ прекрасной горделивой птицы, поющей перед смертью, согласно древнему поверью, первый и последний раз в жизни, трактуется в романсе символически. По мнению исследователей григовского творчества – и с этим, конечно же, следует согласиться – речь идет здесь о трагической судьбе Художника и о его последнем творческом всплеске – «лебединой песне». Такой подход к пониманию художественного содержания романса логически оправдан и продуктивен, поскольку, во-первых, дает пищу для фантазии и воображения исполнителей и, во-вторых, настраивает их эмоционально-образные представления на высокий этический лад. Глубина и концептуальность авторского замысла сочетаются в творении Грига с чарующей красотой их музыкального выражения. Строг и удивительно естественен вытекающий из особенностей поэтической речи декламационный склад мелодики, гармонический язык произведения завораживает изысканной хроматикой и обилием альтерированных созвучий, а динамическая шкала – впечатляет своим разнообразием.

Пианисту-аккомпаниатору остается лишь следовать за автором произведения и постараться максимально точно выполнить его творческие предназначения. Это касается, в частности: тонких динамических градаций силы звучания инструмента – от нежнейшего *pp* (в начале и конце романса) до яркого *FF* (в его кульминации); способов исполнения аккордовой фактуры, предусматривающих владение приемами мягкого и глубокого звукоизвлечения, а также тембральную дифференциацию отдельных аккордовых звуков; понимания особенностей музыкального синтаксиса, обеспечивающих целостность исполнительского формообразования (мысленное объединение мелких структурных единиц музыкальной ткани в широкие многотактовые построения) и др. И, наконец, самое главное. Пианисту-аккомпаниатору необходимо проникнуться духом этой гениальной музыки с тем, чтобы передать свое отношение к ней партнеру-вокалисту и слушателям.

СОЧИНЕНИЯ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

А. Алябьев. ВЕЧЕРНИЙ ЗВОН

Композитор Александр Александрович Алябьев известен широкому слушателю, прежде всего, как автор знаменитого романса (песни) «Соловей». Более искушенной и профессионально ориентированной аудитории знакомы, без сомнения, и другие вокальные и инструментальные сочинения мастера, оставившего заметный след в истории развития русской музыки. Заслуживает внимания тот факт, что большинство своих произведений Алябьев создал в период сибирской ссылки (за инкриминированное ему, но недоказанное уголовное преступление). В те трудные и, одновременно, чрезвычайно насыщенные в творческом отношении годы (1828–1832) появляется ряд романсов, посвященных теме душевных переживаний одинокой, оторванной от родного очага, страдающей личности («Иртыш», «Зимняя дорога», «Вечерний звон»). В каждом из этих сочинений (особенно в последнем) сильна исповедальная, ностальгическая нота.

Пианисту-аккомпаниатору, взявшемуся за исполнение предложенного нами произведения, необходимо иметь в виду следующее. Партия фортепианного сопровождения в романсе – пример органичного сочетания выразительного и изобразительного начал в музыке. Трехзвучные аккорды в правой руке следуют за интонационными изгибами вокальной мелодии, поддерживая ее фактурно и гармонически, а монотонно повторяющийся на протяжении всего произведения тонический звук «ре» (с форшлагом) в левой – имитирует заунывный колокольный звон, рождая у слушателя ощущение безысходности. Над исполнением органного пункта рекомендуем тщательно поработать: за счет использования артикуляционных и педальных средств добиться характерной звукоизобразительности и, вслед за этим, включить остинатный бас в общую канву музыкальной ткани, придав ему значение непрерывно пульсирующего звукового фона. Темп романса – достаточно медленный, сдержанный, единый от начала до конца произведения. Характер интонирования – строгий и, в то же время, проникновенно-выразительный. В добавление к сказанному отметим: частое применение органного пункта во многих других произведениях Алябьева – черта его индивидуального композиторского стиля.

А. Гурилев. УЛЕТЕЛА ПТАШЕЧКА...

В камерно-вокальном творчестве Александра Львовича Гурилева оживает эпоха русского бытового романса 30–40 гг. XIX в. Глубоко демократическое по своей природе (композитор происходил из крепостных графа Орлова), оно опиралось на русскую народную песню и популярные в городском быту танцевальные жанры (среди которых первенствовал вальс, широко распространившийся в различных социальных слоях тогдашнего российского общества). Песни-романсы Гурилева (их число приближается к 90) предназначались для домашнего музицирования и наибольшим успехом пользовались в мещанской городской среде. Именно поэтому инструментальный аккомпанемент в них несложен технически, строится, как правило, на использовании элементарных фактурных формул. По той же причине фортепиано можно было легко заменить, при желании, на гитару – излюбленный музыкальный инструмент русского мещанского быта.

В таком ключе решена, например, фортепианная партия в указанном выше полушутливом романсе. Отрывистые штрихи фортепиано живо ассоциируются в нем с особенностями гитарного звукоизвлечения. В общем художественном контексте произведения (стихи плюс музыка) это воспринимается абсолютно естественно и вынуждает пианиста-аккомпаниатора заняться поиском соответствующих звуковых красок. Выполнению поставленной задачи помогает продуманная, весьма экономная педализация.

А. Гурилев. ВОСПОМИНАНИЕ

Данное произведение представляет собой типичную для вокального творчества Гурилева лирическую песню с сентиментальным оттенком, написанную в ритме мазурки. Простая, но выразительная, «по-домашнему непритязательная» мелодия поддерживается трехдольным фортепианным аккомпанементом, исполняя который следует руководствоваться соображениями жанровой характерности, предусматривающей подчеркнутую упругость ритма и артикуляционную четкость. Небольшое инструментальное вступление к песне требует более детальной проработки. Прежде всего, необходимо добиться его цельности – посредством включения нескольких коротких фраз в единую динамическую волну, приводящую к кульминации на субдоминантовом трезвучии (т. 6). Важно позаботиться также о полифонизации фактуры за счет выявления в ней контрапунктирующих мелодических линий верхнего и нижнего голосов, находящихся относительно друг друга в диалогическом взаимодействии. Нельзя забывать, разумеется, и о качестве звукоизвлечения: инструмент должен звучать мягко, разнообразно в артикуляционном отношении (использование предусмотренной автором смены штриха в третьей фразе).

М. Глинка. «Я ЛЮБЛЮ!» – ТЫ МНЕ ТВЕРДИЛА...

Значение Михаила Ивановича Глинки в истории отечественной музыкальной культуры трудно переоценить. С именем этого гениального композитора связано начало ее блистательного расцвета в XIX в. Глинка – создатель русской классической оперы («Жизнь за царя», 1836), автор замечательных симфонических и инструментальных сочинений. Велик вклад композитора и в камерно-вокальную сферу. Многие из его 80-ти песен и романсов вошли в золотой фонд мирового исполнительского искусства, стали достоянием миллионов слушателей.

Предлагаемый романс относится к раннему периоду творчества Глинки (1827). Написан на слова А. Я. Римского-Корсака, поэта-любителя, близкого друга композитора. По характеру музыки это типичная *элегия*, в основе содержания которой тема обманутой любви и вызванных этим печальным обстоятельством горьких сожалений. Романс создан в традициях бытового музицирования, равно популярного в ту отдаленную эпоху в скромных жилищах мещан и аристократических салонах дворянства. Музыкальный язык произведения доступен, партия фортепианного сопровождения отличается удивительной простотой и удобством изложения, радуя неопытных пианистов возможностью исполнения «с листа». Работая над романсом, следует уделить внимание вопросам фразировки в обрамляющих произведение сольных фрагментах, не злоупотреблять педалью и постараться мелодизировать линию баса,

М. Глинка. ЖАВОРОНОК

Известнейшее произведение Глинки – один из номеров его вокального цикла «Прощание с Петербургом» (1840). Названный цикл состоит из 12-ти разнохарактерных вокальных миниатюр, написанных на слова популярного поэта и драматурга той поры Н. Кукольника и объединенных между собой романтической идеей странствий в поисках новых впечатлений «о чужих странах и людях» (Р. Шуман). В то же время композитор постоянно возвращается в своем воображаемом путешествии к мыслям о Родине – источнику неиссякаемой любви и творческого вдохновения.

Наглядным подтверждением сказанному служит интересующая нас песня. «Русский элемент» ощущается здесь во всем – и в содержании, воспевающем красоты родной природы, и в самом музыкальном языке, претворяющем характерные особенности русской народной песенности. Что касается фортепианного сопровождения песни, его роль в создании настроения и звукового колорита этой музыки достаточно велика. Показательным в художественном плане является исполнение звукоизобразительной *ритурнели*. Ее необходимо сыграть звонким,

отчетливым звуком, очень ритмично, подчеркивая легкими акцентами (зафиксированными в авторском тексте) четвертные доли такта. Выполнение этих требований поможет вызвать определенные слушательские ассоциации, предусмотренные содержанием песни. Несколько слов по поводу фактуры инструментального аккомпанемента, поддерживающего вокальную партию. Перед нами – череда плавно сменяющих друг друга гармонических последовательностей, равномерно распределенных между руками. Работая над ними, необходимо добиваться стройности гармонической вертикали, характеризующейся умеренным звуковым преобладанием выдержанных басов. Полезно поучить фактуру сопровождения собранными аккордами, следя за чистотой «запаздывающей» педализации при смене гармоний.

А. Даргомыжский. РАССТАЛИСЬ ГОРДО МЫ...

Александр Сергеевич Даргомыжский вошел в историю русской музыки как убежденный последователь Глинки, обладатель мощного и глубоко самобытного композиторского дарования. При этом основной сферой его творческой деятельности было создание музыкально-драматических произведений (в том числе знаменитой оперы «Русалка», 1855) и вокальных сочинений малой формы – песен и романсов. Историческим завоеванием Даргомыжского, проложившим новые пути в музыкальном искусстве, явилась выработка им собственного творческого метода, получившего в музыкознании, название «интонационного реализма». Применительно к камерным вокальным сочинениям это означало передачу живых разговорных интонаций человеческой речи средствами мелодического речитатива и широчайшее использование декламационности. Создавая свои песенные шедевры, композитор последовательно и неуклонно следовал сформулированному им самим эстетическому кредо: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды».

Видное место в творческом наследии Даргомыжского занимает жанр лирического романса, продолжающий и развивающий традиции глинкинских романсов-элегий. Вокальная миниатюра «Расстались гордо мы...» написана в конце 1850-х гг. и относится к поздним сочинениям композитора. Будучи тонким психологом, мастером музыкального портрета, автор воссоздает в ней глубоко поэтический, исполненный внутреннего достоинства и благородства женский образ. В решении этой художественной задачи ему помогает фортепианный аккомпанемент. Плавно колышущиеся гармонические фигурации последнего служат не только звуковым, но и психологическим фоном сокровенного, волнующего душу воспоминания. Воспроизведение такой фактуры требует от пианиста-аккомпаниатора пластики игровых движений. Определенную трудность представляют сольные полифонические фрагменты в середине и конце произведения. Важно добиться в них выделения звуков, помеченных в авторском тексте акцентами. Объединенные в одну мелодическую линию, они образуют музыкальное построение, являющееся интонационным отголоском заключительных фраз вокальной партии.

А. Даргомыжский. ТИТУЛЯРНЫЙ СОВЕТНИК

Одно из популярнейших произведений композитора, вобравшее в себя основные черты его творческого метода. Было написано в конце 1850-х гг. под влиянием знакомства с оппозиционно настроенными петербургскими поэтами и литераторами, объединившимися вокруг сатирического журнала «Искра» (В. Курочкиным, П. Вейнбергом и др.). Герой песни – «маленький человек» из чиновничьей среды, рассказывающий о себе в третьем лице. Произведение решено в стилистике водевильных куплетов, характер образности укладывается в знаменитую гоголевскую формулу: «смех сквозь слезы». Вокальная партия представляет собой образец мелодического речитатива, изобилующего юмористическими деталями, передающими особенности живой человеческой речи. Фактура фортепианной партии далека от традиционной, ее выразительные

средства скупы и, в соответствии с художественным замыслом произведения, подчеркнута характеристичны. При этом авторские намерения зафиксированы в нотном тексте достаточно полно. Остается лишь точно их выполнить, переведя условные графические обозначения и музыкальную терминологию в реальное звучание инструмента. Динамические контрасты – средство противопоставления образов незадачливого жениха и предмета его обожания – не должны быть сглажены; артикуляционную выразительность штриха *staccato* в правой руке и лиг по два звука – в левой, изображающих нетвердую походку подвыпившего человека, следует заострить; акцентам, сопровождающим заключительную фразу произведения – придать комический эффект псевдозначительности и т. д.

А. Бородин. ОТРАВОЙ ПОЛНЫ МОИ ПЕСНИ

Творческое наследие замечательного русского композитора Александра Порфирьевича Бородина сравнительно невелико по объему. Но почти все, созданное им, несет на себе печать гениальности. Сказанное относится и к его 16-ти романсам, большинство из которых вошло в сокровищницу камерной вокальной музыки. Предлагаемый романс (1868) – произведение драматическое, в высшей степени экспрессивное. В нем ощутимо влияние шумановских музыкальных образов, что, конечно же, не является случайным: текст романса принадлежит одному из любимых поэтов великого немецкого композитора – Г. Гейне (в переводе самого А. П. Бородина). Музыкальный язык сочинения достаточно сложен. Обращают на себя внимание обилие терпких, напряженных созвучий и широкое использование полиритмии. Необычно трактуется композитором принцип звукоизобразительности: образ «змеи в сердце» – центральный в стихотворении и романсе – раскрывается здесь чисто интонационными средствами, в результате применения плавно ниспадающих с верхних интонационных точек вокальной фразы извилистых мелодических линий, напоминающих характером своего движения сползающую с ветки змею. Этот же эффект используется в обрамляющих произведение сольных фортепианных фрагментах.

Говоря об исполнительских трудностях, возникающих у пианиста-аккомпаниатора, отметим, что одна их часть вытекает из фактурных особенностей фортепианного сопровождения, а другая – касается проблем ансамбля с солистом. К числу трудностей первого рода относятся: необходимость ориентации в сложных диссонирующих гармониях; точность воссоздания полифонической структуры музыкальной ткани, включая подчеркивание и мелодизацию среднего голоса; приспособляемость пианистического аппарата в распределении фактуры между руками, продуманность педализации с учетом выдержанных басов. Ансамблевые проблемы связаны, в основном, с полиритмией партий, когда на синкопированный ритмический рисунок фортепианного сопровождения накладываются триоли у вокалиста. Преодолению названной трудности помогает просчитывание такта на *alla breve* (что соответствует характеру ритмической пульсации в произведении), а также проучивание вокальной строчки в соединении с фортепианными басами и выдержанными звуками среднего голоса.

П. Чайковский. НЕТ, ТОЛЬКО ТОТ, КТО ЗНАЛ...

Романсы Петра Ильича Чайковского – одно из высших достижений отечественной музыкальной культуры. Их популярность у исполнителей и слушателей огромна. И это вполне закономерно: музыка великого русского композитора – эмоционально открытая, искренняя, задушевная, блистающая удивительным мелодическим богатством – затрагивает глубинные пласты человеческой природы, находит живой сочувственный отклик в душе каждого. Романс, на котором мы остановили свой выбор, создан Чайковским в 1869 г. в числе его первых профессиональных опытов в камерно-вокальном жанре (Шесть романсов на стихи русских поэтов, ор. 6). Художественно-образное содержание произведения обуславливает принадлежность последнего к сфере

любвонной лирики. Герой романа делится с нами своими сокровенными переживаниями, воспоминаниями о минувшем. При этом чувства его – простые, близкие слушателям – выражены в вокальной партии посредством патетической *декламационности*, имеющей речевую природу.

Самостоятельную и очень важную роль играет в романе фортепианная партия. Ее взаимоотношения с голосом охватываются понятием художественного *диалога*, при котором солист и аккомпаниатор ведут между собой дружескую доверительную «беседу», поддерживая и дополняя друг друга. В практическом плане это означает, что интонационная выразительность вокальной партии должна служить для пианиста-аккомпаниатора примером для подражания, включая возможность и необходимость имитации певческого голоса средствами фортепианного интонирования. Сказанное относится, прежде всего, к сольным фрагментам инструментального сопровождения, приковывающим к себе особое внимание слушателей. Таковыми являются: развернутое вступление к романсу, основанное на *предвосхищении* последующего музыкального материала у певца, а также аналогичный по замыслу фрагмент фортепианной партии из середины произведения (т. 17–20). Роль фортепианного аккомпанемента в музыкальной драматургии произведения этим не исчерпывается. Помимо функции «предвосхищения» он выполняет функцию «досказывания». Так, в самый драматический момент романа, когда полная внутренней экспрессии завершающая фраза певца («И как я стражду») как бы повисает, недоговоренная, в воздухе (т. 41–42), логическую точку в кульминационном развитии музыкальной формы своими мощными, полнзвучными аккордами в динамике *FF* ставит фортепиано. А в конце произведения фортепианная партия, напротив, помогает снять эмоциональное напряжение «после бури», умиротворенно интонируя вслед за певцом его последние, истаивающие на *pianissimo* фразы.

Несомненную трудность для аккомпаниатора представляет исполнение пронизывающего весь романс от начала до конца синкопированного ритма. Суть проблемы заключается в следующем. Вокальная строчка романса и синкопированные аккорды сопровождения образуют полиритмическую структуру. При этом появление каждого первого аккорда в такте (после паузы восьмой) должно быть абсолютно точным во временном отношении, а череда последующих аккордов, поддерживающих вокальную партию, не должна нарушать целостности мелодической линии у солиста. Необходимо добиться, чтобы взволнованная пульсация фортепианного аккомпанемента, будучи выверенной по ритму, производила вместе с тем впечатление полной исполнительской свободы и непринужденности. Для решения этой задачи полезно: во-первых, поучить аккордовую фактуру отдельно, в том числе с добавлением несуществующего аккорда на паузе (подобно тому, как этот ритмический рисунок модифицируется в самом авторском тексте) и, во-вторых, приучиться следить за развертыванием вокальной партии, проигрывая ее (или пропевая) на фоне гармонических басов (без аккордовой поддержки).

Н. Римский-Корсаков. ПЕСНЯ ЗЮЛЕЙКИ

Своеобразной чертой русского музыкального искусства XIX века было увлечение тематикой и образами сказочного, экзотического, всегда волнующего и загадочного, бесконечно идеализированного Востока. Дань этой национальной традиции отдали многие выдающиеся русские композиторы, в их числе Николай Андреевич Римский-Корсаков. В его достаточно обширном камерно-вокальном наследии (около 80-ти романсов) существует, например, специальный раздел, именуемый в музыковедении «восточными романсами Римского-Корсакова». Эти сочинения создавались композитором на протяжении всей его творческой жизни, особенно продуктивными с точки зрения развития жанра оказались 1860-е гг. Романс, о котором пойдет речь, написан двумя десятилетиями позднее (1882). По своему содержанию и форме это изящная восточная арабеска, основным выразительным средством которой является тонкая мелодическая орнаментика, сотканная рукою мастера из коротких мотивов-звеньев. Образный мир романса – изысканнейшая, отстраненно-созерцательная любовная лирика, полная неги и умиротворенности.

Фактура фортепианного сопровождения прозрачна и в техническом отношении не трудна. Однако от пианиста-аккомпаниатора требуется повышенное внимание к некоторым деталям,

касающимся ритма и агогики. Имеем в виду: подчеркнуто выразительное, рельефное исполнение в ряде эпизодов синкопированного ритмического рисунка (т. 3–4; 21–22), а также дифференциацию трех разновидностей замедления темпа, встречающихся в авторском тексте (*rit.*, *rosso rit.*, *rit. molto*). Решение последней задачи предусматривает совместную работу с солистом.

А. Спендиаров. К РОЗЕ

Предлагаемый романс принадлежит перу Александра Афанасьевича Спендиарова (Спендиаряна) – одного из основоположников армянской национальной композиторской школы, ученика Н. А. Римского-Корсакова, автора множества музыкальных сочинений разных жанров. Тематическая направленность и художественный язык романса свидетельствуют о неразрывной связи с традициями русской вокальной лирики, в особенности – ее «восточной ветви». Та же свойственная произведениям этого жанра поэтизация страстного любовного чувства, тот же интерес к орнаментальному расцвечиванию мелодии, красочности гармонии, характерной звукоизобразительности... Следует подчеркнуть, однако, что в отличие от русских авторов восточный колорит вокальной миниатюры Спендиарова – не стилизация, пусть очень тонко и мастерски выполненная, а проявление национальной природы творчества композитора.

Исполнительские трудности начинаются для пианиста-аккомпаниатора уже с первого такта произведения. Речь идет о правильном исполнении открывающих романс арпеджированных аккордов: от баса к верхнему гармоническому звуку – без малейших остановок и шероховатостей. В решении этой задачи должно помочь ассоциативное мышление исполнителя. Важно представить себе звучание струнного музыкального инструмента типа арфы или лютни (напомним, что «*arreggiare*» в переводе с итальянского как раз и означает – «играть на арфе»). Последний звук аккорда, совпадающий по вертикали с соответствующими звуками вокальной строчки (исполнение *arpeggiato* производится за счет предыдущего времени), не следует придерживать на клавиатуре, а наоборот, имитируя игру на упомянутых инструментах, позволить ему «парить в воздухе» при условии меняющейся на каждой гармонии колористической педали. Указанным выше звукоизобразительным представлениям должна соответствовать пластика пианистических движений, благодаря которой аккорды фортепианного сопровождения становятся «переливчатыми», идеально выровненными в звуковом отношении. Помимо этого следует позаботиться о выразительном исполнении инструментальных «проигрышей» и заключения романса, являющегося его драматургической кульминацией. Хорошо звучит, обогащая фортепианную фактуру, подчеркивание мелодических подголосков в средних голосах и в басу. В отдельных случаях рекомендуется перераспределение фактуры между руками (к примеру, звук «соль» первой октавы во втором аккорде 13 и 34-го тактов из правой руки целесообразно перенести в левую).

С. Рахманинов. ОСТРОВ

Камерное вокальное творчество Сергея Васильевича Рахманинова, завершающее собой золотой век русского классического романса, пользуется широчайшим признанием со стороны любителей и знатоков музыкального искусства. Культ мелодии как средства выражения ярких человеческих эмоций роднит его с вокальной лирикой Чайковского. Мир рахманиновских романсов многолик и разнообразен. Бурные драматичные страсти соседствуют здесь с тихой радостью безмятежного созерцания, мощные звуковые фрески – с тончайшими музыкальными зарисовками природы и состояний души человека, напоминающими акварель. К числу последних относится, в частности, предлагаемый нами романс из ор. 14 (1896). Это сочинение служит примером художественного воплощения в музыке полнейшего душевного покоя и умиротворенности. Его характеризует своеобразная внутренняя статика, являющаяся отражением определенного композиторского замысла, в основе которого – преобладание лирико-созерцательного начала над

активно-действенным, наслаждение поэзией тишины. Мелодия романса выдержана в декламационном складе. Подчеркивая статичность художественного целого, в составе каждой из ее фраз неизменно присутствует звук «ре» (чаще всего в качестве конечной интонационной точки). Партия фортепианного сопровождения отличается графичностью музыкального рисунка и почти аскетической скупостью выразительных средств. Она вполне доступна для чтения «с листа» (достаточно редкий случай для сочинений Рахманинова).

Вместе с тем пианисту-аккомпаниатору есть над чем потрудиться, осваивая произведение с художественной точки зрения. Прежде всего необходимо предельно внимательно отнестись к авторскому тексту и постараться выявить полифонические особенности фортепианной фактуры, связанные с наличием в ней долгих выдержанных звуков (представленных целыми нотами). Звуки эти чрезвычайно важны. Во-первых, они являются носителем художественно обоснованной статики (качества, о котором упоминалось выше), а во-вторых, будучи объединены между собой в единую мелодическую линию, цементируют музыкальную ткань произведения, придавая ему необходимую цельность. Равномерные «шаги» четвертями в нижнем и среднем голосах сопровождения, в соответствии с авторскими указаниями должны исполняться связно, в динамике, учитывающей полифоническое расслоение фактуры (не заглушая тянущиеся звуки верхнего голоса). Музыкальный текст романса изобилует множеством художественных деталей и подробностей, тщательно выписанных композитором в вокальной и инструментальной партиях. Решая концертмейстерские проблемы, следует обратить внимание солиста на необходимость точного выполнения разнообразной авторской динамики (в диапазоне от *pp* до *mf*), тонких агогических отклонений от основного темпа, декламационного штриха «non legato» (обозначаемого в тексте черточками над нотой).

СВЕДЕНИЯ О ПЕВЧЕСКИХ ГОЛОСАХ¹

ЖЕНСКИЕ ГОЛОСА

Название голоса	Диапазон	Разновидности	Художественные и тембро-динамические особенности	Оперные партии
Сопрано (итал. <i>sopra</i> над, выше)	до 1-й октавы – до 3-й октавы	Колоратурное	Очень подвижный, легкий голос сравнительно небольшой силы звучания (диапазон доходит до соль 3-й октавы)	Царица Ночи («Волшебная флейта» В. А. Моцарта), Шемаханская царица («Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова) и др.
		Лирико-колоратурное	Голос более плотного звучания, обладающий при этом значительной подвижностью	Волхова («Садко» Н. А. Римского-Корсакова), Манон («Манон» Ж. Масне) и др.
		Лирическое	Голос менее подвижный, но сильный и теплый по тембру	Татьяна («Евгений Онегин» П. И. Чайковского), Микаэла («Кармен» Ж. Бизе) и др.
		Лирико-драматическое	Широкий, объемный по звучанию голос, отличающийся грудным тембром	Аида («Аида» Дж. Верди), Тоска («Тоска» Дж. Пуччини) и др.
		Драматическое	Голос мощного, насыщенного звучания, имеющий на низких нотах меццо-сопрановую окраску	Ярославна («Князь Игорь» А. П. Бородина), Брунгильда («Кольцо нибелунгов» Р. Вагнера) и др.
Меццо-сопрано (итал. <i>mezzo</i> средний)	ля малой октавы – ля (си) 2-й октавы	Высокое (лирическое)	Приближается по окраске звука к сопрано, но обладает характерной полнотой звучания в среднем регистре	Марфа («Хованщина» М. П. Мусоргского), Любаша («Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова), Кармен («Кармен» Ж. Бизе), Амнерис («Аида» Дж. Верди) и др.
		Низкое	Благодаря наличию нижнего грудного регистра напоминает по звучанию контральто	
Контральто (итал. <i>contralto</i>)	фа малой октавы – фа 2-й октавы		Тембр густой, плотный, наиболее характерный выразительный регистр (напоминающий звучание английского рожка) – от соль малой октавы до соль 1-й октавы	Ольга («Евгений Онегин» П. И. Чайковского), Кончаковна («Князь Игорь» А. П. Бородина), Зибель («Фауст» Ш. Гуно) и др.

¹ Сведения даны по: Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь. Л.: Музыка, 1986.

МУЖСКИЕ ГОЛОСА

Название голоса	Диапазон	Разновидности	Художественные и тембро-динамические особенности	Оперные партии
Тенор (итал. <i>tenore</i>)	до малой октавы – до 2-й октавы	Тенор-альтино	Обладает светлым тембром, звонкими верхними нотами, звучащими подобно фальцету (диапазон доходит до ми 2-й октавы)	Звездочет («Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова), Квартальный надзиратель («Нос» Д. Д. Шостаковича) и др.
		Лирический (итал. <i>tenore di grazia</i>)	Легкий и подвижный голос мягкого, серебристого тембра с сильным верхним регистром	Альмавива («Севильский цирюльник» Дж. Россини), Ленский («Евгений Онегин» П. И. Чайковского) и др.
		Драматический (итал. <i>tenore di forza</i>)	Отличается ярким тембром и большой силой звучания, имеет баритональную окраску	Хозе («Кармен» Ж. Бизе), Садко («Садко» Н. А. Римского-Корсакова) и др.
		Лирико-драматический (итал. <i>mezzo-carattere</i>)	Исполняет партии лирического и драматического репертуара, уступая драматическому тенору в силе звука и экспрессии	Лоэнгрин («Лоэнгрин» Р. Вагнера), Герман («Пиковая дама» П. И. Чайковского) и др.
		Характерный	Предназначен для исполнения партий бытового, комедийного плана, имеет ярко выраженный характерный тембр	Трике («Евгений Онегин» П. И. Чайковского), Юродивый («Борис Годунов» М. П. Мусоргского) и др.
Баритон (итал. <i>baritone</i> , греч. <i>barytonos</i> низкочувствующий)	ля большой октавы – ля-бемоль 1-й октавы	Лирический (тенор-баритон)	Звучание голоса, светлое, мягкое приближается по тембру к драматическому тенору	Дон-Жуан («Дон-Жуан» В. А. Моцарта), Валентин («Фауст» Ш. Гуно) и др.
		Драматический (бас-баритон)	Голос, ярко и мощно звучащий во всем диапазоне, напоминает по тембру бас	Князь Игорь («Князь Игорь» А. П. Бородина), Скарпиа («Тоска» Дж. Пуччини) и др.
		Лирико-драматический	Сильный, светлый по тембру голос, исполняющий и лирические, и драматические партии	Риголетто («Риголетто» Дж. Верди), Евгений Онегин («Евгений Онегин» П. И. Чайковского) и др.
Бас (итал. <i>basso</i> низкий)	фа большой октавы – фа 1-й октавы	Высокий (<i>basso cantabile</i>)	Отличается певучим баритональным тембром с ярко звучащими верхним и средним регистрами	Борис Годунов («Борис Годунов» М. П. Мусоргского), Мефистофель («Фауст» Ш. Гуно) и др.
		Низкий (<i>basso profundo</i>)	Обладает мощным глубоким звучанием в нижнем регистре и несколько напряженным – в верхнем	Заратро («Волшебная флейта» В. А. Моцарта), Кончак («Князь Игорь» А. П. Бородина) и др.
		Характерный (<i>basso buffo</i>)	Гибкий, подвижный голос служит для характеристики комических оперных персонажей	Бартоло («Севильский цирюльник» Дж. Россини), Фарлаф («Руслан и Людмила» М. И. Глинки) и др.
		Бас-октавист	Самый низкий мужской голос (с диапазоном от ля (фа) контроктавы до ля малой октавы) используется в хорах <i>a capella</i> русских композиторов	

Учебное издание

ЛУКЬЯНОВА Елена Павловна, ЛУКЬЯНОВ Аркадий Петрович

В КЛАССЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ

Учебно-методическое пособие

Текст дается в авторской редакции
Нотный набор А. А. Ермаков

Подписано в печать 02.12.15. Формат бумаги 61×86/8. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 7,27.
Уч.-изд. л. 6,22. Тираж 500 экз. Заказ № 16/12-1.

ООО «Издательский дом „Ажур“». 620075, Екатеринбург, ул. Восточная, 54.
Тел. +7 (343) 350-78-28. E-mail: azhur.ek@mail.ru