

УДК 378.147:784

Луныкина Виктория Александровна

Старший преподаватель,
кафедра музыкальной педагогики и исполнительства,
Гуманитарно-педагогическая академия (филиал)
Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского в г. Ялте;
Российская Федерация, Ялта, e-mail: vikaopera@yandex.com

РОМАНСЫ РЕЙНГОЛЬДА ГЛИЭРА КАК ЧАСТЬ УЧЕБНОГО РЕПЕРТУАРА СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ

Статья посвящена рассмотрению специфики включения романсов Р. Глиэра в репертуар студентов-вокалистов. На примере четырёх произведений разной жанровой специфики делается вывод о возможности проходить романсы композитора со студентами разных уровней подготовки и типов голосов. Приведены методические рекомендации по преодолению типичных трудностей, возникающих в работе над указанными сочинениями и намечены основные вехи построения их исполнительской интерпретации. Указано, развитию каких навыков способствует работа над теми или иными романсами композитора.

Ключевые слова: Рейнгольд Глиэр, романс, песня, жанр, вокальная педагогика, исполнительские трудности, интерпретация, ориентализм, лиричность, миниатюра.

Viktoriia A. Luniakina

Senior Lecturer,
Department of Musical Pedagogy and Artistic Performance,
Humanities and Education Science Academy (branch) in Yalta,
V. I. Vernadsky Crimean Federal University;
Russian Federation, Yalta

ROMANCES BY REINHOLD GLIÈRE AS A COMPONENT OF STUDENT SINGERS' REPERTOIRE

Abstract. *The article deals with a particularity of usage of Romances by R. Glière as a teaching repertoire of singers. After consideration of four works by the composer, a conclusion is made that his Romances are suitable for different voice types and skill levels, their genre diversity is revealed. The methodic recommendations about ways of*

overcoming the most common difficulties occurring while learning these works are given, the outline of creating performer's interpretation is drawn. Stated, which skills can be improved during working on Romances by R. Glière.

Key words: Reinhold Glière, Romance, song, genre, vocal pedagogics, performers' difficulties, interpretation, orientalism, lyricism, miniature.

Для цитирования:

Луныкина, В. А. Романсы Рейнгольда Глиэра как часть учебного репертуара студентов-вокалистов // Гуманитарная парадигма. 2018. № 3 (6). С. 21–29.

Рейнгольд Морицевич Глиэр принадлежит к числу композиторов, представляющий интерес интегративностью усвоенных ими музыкальных традиций. Так, родившись на Украине, в Киеве, он впитал интонации украинской народной песни с её мелодичностью и лиричностью. С момента его поступления в Московскую консерваторию началось его общение с российской музыкальной культурой и её виднейшими представителями – А. Аренским, С. Танеевым, С. Рахманиновым, А. Гольденвейзером и другими; наконец, после Октябрьской революции Глиэр стал значительной фигурой советской музыки. Такого рода «сплав» традиций обуславливает ряд неоспоримых художественных достоинств творческого наследия композитора и вызывает особый интерес к нему. Вместе с тем, подобная «разнородность» делает музыку Глиэра превосходным материалом для обучения исполнителей, так как написанное композитором отличается яркой эмоциональностью, ясностью формы и свежо звучащей, но не переусложнённой гармонией. Уровень трудности большинства его произведений также подходит для образовательного процесса: будучи далёкими от шаблонности и примитивизма и требуя уже сложившихся умений для разрешения определённых художественных задач, они всё же не ставят виртуозность в качестве самоцели.

Творческое наследие Р. Глиэра исключительно разнообразно в жанровом отношении и включает оперы, балеты, симфонии, а также такие оркестровые сочинения, как пять концертов, камерно-инструментальные произведения и романсы и песни. Точное количество созданных композитором образцов вокальной музыки не известно: в Советской музыкальной энциклопедии указывается «около 150» [5, стб. 1016], в монографии З. Гулинской «Рейнгольд Морицевич Глиэр» это количество меньше — «около ста тридцати» [2, с. 41], а суммарно 15 изданных опусов романсов (ор. 6, 10, 12, 14, 18, 23, 27, 28, 36, 44, 46, 50, 52, 58 и 63) содержат 99 вокальных миниатюр. Так или иначе, даже 99 романсов совершенно

достаточно, чтобы продемонстрировать своё отношение к жанру и композиторскую изобретательность.

В данной статье мы сосредоточим внимание на четырёх романсах Р. Глиэра, раскрывающих его камерно-вокальное наследие с разных жанровых моделей: традиционный лирический романс («О, если б грусть моя»), колористическая зарисовка виртуозного характера («Русалка»), стилизация русского песенного фольклора («Сладко пел душа соловушко») и традиций отечественного ориентализма («Восточная песнь»). Все эти произведения (как и большая часть вокального наследия Глиэра) предназначены для высоких голосов, но крайние в этом списке романсы могут быть исполнены и более низкими голосами. Общие черты исследуемых вокальных миниатюр совпадают с типологическими свойствами романсов Глиэра. Таковыми исследователь З. Гулинская считает преобладание лирического высказывания, превосходное понимание композитором специфики вокальной музыки и активное участие партии фортепиано в музыкальной драматургии (вплоть до «продолжения развития вокальной мелодики и насыщения её эмоциональным напряжением») [2, с. 42].

Романс «О, если б грусть моя» (сл. О. Россвейн), ор. 28 №3, прочно связан с жанровой традицией русского классического романса — это лирическая исповедь. Однако по сравнению, например, с романсами П. И. Чайковского, «О, если б грусть моя» кажется гораздо более драматизированным, и это впечатление обусловлено по меньшей мере двумя факторами. Первый из них — уже частично обозначенная выше симфонизация музыкальной ткани (в данной миниатюре фортепиано нередко имитирует звучание оркестра *tutti*, в отличие от последующих образцов). Второе отличие кроется в характере поэтического текста, неизбежно влияющем на музыкальную составляющую. Элемент драматизма и неожиданности состоит в том, что в конце лирического повествования появляется резкий упрёк, внезапно бросаемый в сторону адресата стихотворения («... как сердца моего не понял ты в груди мятежной!»). Эти черты определяют специфику бытования рассмотренного романса в учебном репертуаре. Весьма наполненное звучание фортепиано, особенно в кульминации, требует от вокалиста правильной постановки голоса, позволяющей без перенапряжения голосового аппарата «прорезать» многоярусную фактуру, сохраняя при этом правильное, благородное звукообразование. Изменение же характера обращения, мастерски воплощённое композитором, обязывает вокалиста выстроить драматургическую линию с резким *crescendo* к концу. В исполнении это должно отразиться в постепенном, но значительным увеличением силы звука на коротком промежутке времени («...как сердца моего...») с одновременным

придаванием голосу более «стального» звучания. Кроме того, тщательного продумывания требует исполнение двух звуков в последней фразе романса, продолжительностью соответственно немного больше и меньше целой ноты. Прежде всего, необходимо предупредить студента об «антихудожественности» простого выдерживания звука на одном динамическом уровне. В каждом из двух случаев возможны разнообразные решения, но принципиальная идея состоит в применении *crescendo* в конце выдержанной ноты. Естественно, этот приём требует уже сложившихся навыков контроля над звукообразованием, иначе возможен переход на несколько кричащий, форсированный или грубоватый звук; кроме того, динамически волнообразное звуковедение неосуществимо без рационально распределённого дыхания. Исходя из вышесказанного, мы можем заключить, что романс «О, если б грусть моя» обладает средним уровнем трудности, и может быть включён в репертуар студента как начальных курсов (для проработки конкретных технологических задач), так и старших (как яркий концертный номер).

Иной подход к жанру композитор демонстрирует в «Русалке» (сл. К. Бальмонта), ор. 52 № 8. Здесь одним из главных средств выразительности становится фантастический колорит, создаваемый, во-первых, пассажами-переключками голоса и фортепиано, а во-вторых — использованием оригинального фактурно-гармонического комплекса. Оба эти фактора становятся проблемами при исполнении данного произведения студентами, к тому же, усиливая влияние друг друга. Так, уже начальный пассаж охватывает диапазон малой ноты в арпеджированном изложении. Дополнительную сложность составляет то, что этот пассаж опирается на увеличенное трезвучие $g-es-h^1$, и даже его медленное интонирование затруднительно. Вокалистке следует, во-первых, порекомендовать подготовительные интонационные упражнения, а во-вторых — призвать прислушаться к особой краске этой гармонии, осознать её как художественную необходимость, а не как всего лишь дополнительную сложность. В отношении исполнения арпеджио следует акцентировать внимание на том, что весь пассаж поётся в одной позиции — правильной позиции верхней ноты. Кроме того, сам характер звучания продиктован образной стороной сочинения: голосу отвечает фортепиано, имитирующее переливы арфы, и сам тембр должен быть максимально приближен к инструментальному, чтобы достичь звуковой однородности (примерно так, как это предполагается во второй части Концерта для голоса с оркестром Р. Глиэра). Однако с момента начала темы-мелодии соотношение партий

¹ Отметим, что увеличенное трезвучие приобрело особую семантику в русской музыке, в частности, у Н. А. Римского-Корсакова.

меняется, и вокалистка должна проявить себя как солистка, выйдя «на первый план» — в том числе, несколько смягчив тембр голоса. Кроме того, особую трудность в данном романсе составляет взаимодействие с концертмейстером, так как партия фортепиано насыщена красочными быстрыми переливами, и сориентироваться в ней возможно будет только после тщательного её изучения. В связи с этим проходить данное произведение со студентом уместно только в том случае, если возможно достаточное количество репетиций с концертмейстером. Весьма сложно выстроить драматургию целого, так как отдельные строки стихотворения К. Бальмонта либо их фрагменты повторяются, и в исполнении следует преодолевать некую статичность неизменного как бы «зациклившегося» текста. С другой стороны, такая повторность придаёт черты заклинательности и некоторой условности. Всё это делает «Русалку» исключительно трудным для исполнения произведением, требующим сложившегося вокального мастерства и предназначенным для демонстрации исполнительского профессионализма (неслучайно «Русалка» посвящена выдающейся певице А. В. Неждановой). Поэтому целесообразным представляется включать это произведение в репертуар студентов лишь в исключительных случаях — после того, как вокалистка продемонстрировала своё умение справляться со сложными техническими и музыкально-драматургическими задачами.

Одним из произведений Глиэра, в которых в наиболее непосредственном виде обнаруживается близость к народной песенности, является романс «Сладко пел душа соловушко» (сл. А. Мерзлякова), ор. 36 № 1. И хотя частично фольклорный колорит создаётся средствами, не зависящими от вокалиста (имитация партией фортепиано пения соловья в проигрышах либо хоровой фактуры в аккомпанементе, отказ композитора от усложнённых гармонических изысков), всё же работа над этим романсом должна строиться по принципу обнаружения точек его соприкосновения с народной песней. Прежде всего, характер звукоизвлечения должен быть точным, а голос — «сфокусированным». Несмотря на то, что данный романс имеет лирическую направленность, несколько провоцирующую на свободную манеру пения, чрезмерное *legato* повредит исполнению: во-первых, вступив в противоречие с точными «руладами соловья», звучавшими у фортепиано, а во-вторых — распевы шестнадцатыми (пусть и краткие, по две ноты) должны быть отчётливо слышны, что будет затруднено при максимально возможном плавном переходе из одного звука в другой. Метроритмическая организация «Сладко пел душа соловушко» может стать дополнительным источником затруднений: кроме характерного для народных песен переменного ритма, композитор использует приём несовпадения границ музыкальных и словесных построений. Студенту необходимо усвоить, что знак точки либо

точки с запятой, даже в середине, казалось бы, неделимой музыкальной фразы, отмечает момент для взятия дыхания (как бы это ни шло вразрез с традиционными нормами). Это позволит подчеркнуть фольклорность произведения, проявляющуюся в иррегулярности метроритма. В данном случае следует дать понять, что вербальный текст первичен по отношению к музыкальному (для развития теоретических представлений студента можно сказать о претворении в «Сладко пел душа соловушко» некоторых принципов тексто-музыкальной формы – по классификации В. Н. Холоповой [4, с. 8], хотя всё же преобладающие музыкальные закономерности формообразования препятствуют такого рода определению). В интонационном отношении данный романс ощутимо проще других, написанных композитором. Некоторую его сложность могут представлять лишь оригинальные сочетания гармоний (например, в среднем разделе на словах «*снеговая непогодушка*»). Но как бы парадоксально это ни было, часто при исполнении этого романса интонационная неточность возникает в самом его конце — на выдержанной ноте g^2 . Как правило, это происходит вследствие либо утраты контроля над «высокой» певческой позицией, либо неправильного распределения дыхания и потери тонуса диафрагмы, либо неверной психологической установки «*исполнение окончено, и осталось всего лишь продержать высокую ноту полтора такта*», непроизвольно подталкивающей к преждевременному расслаблению. Правда, определённую трудность представляет взятие этой ноты октавным скачком вверх. Для его лёгкого исполнения можно привести студенту рекомендации выдающегося вокального педагога М. Э. Донец-Тессейр: «Возьми нижний звук на высокой позиции. ...хорошо открой горло и спокойно бери верхнюю ноту... Не надо её выпаливать, „стрелять“, толкать! Это делается только подачей дыхания и открытием горла. Верхняя нота должна как бы отзвучивать от нижней» [3, с. 47]. Выполнение данного указания поможет избежать резкого изменения в звукообразовании — контраста, совершенно неуместного на стадии завершения произведения на тоническом органном пункте с традиционным для русской песни чередованием тоники и субдоминанты. «Сладко пел душа соловушко» даёт возможность продемонстрировать умение быстрого «переключения» тембра, так как в среднем разделе (со слов «*Вдруг подуло со полуночи*») в связи с переходом в более нижний регистр и более драматичный характер следует более активно использовать возможности грудного резонирования. Таким образом, о «Сладко пел душа соловушко» можно говорить как о сравнительно доступной и нетребовательной миниатюре Глиэра, включение которой в репертуар позволит достичь обогащения художественно-образных, вокально-технологических и даже музыкально-теоретических умений и представлений студента.

Большинство вокальных произведений Рейнгольда Глиэра сравнительно небольшие по своим размерам, но в каждой из подобного рода миниатюр композитору удаётся чрезвычайно ярко воплотить художественный образ. Особенно отчётливо это проявляется в его «Восточной песни» (сл. Н. Минского), ор. 28 № 2. Здесь использованы давно апробированные в русской музыке средства создания ориентального колорита: прихотливая ритмика, неквадратные фразы, «мерцающий» лад с переменными ступенями и опорой на дважды гармонический мажор, длительные органные пункты, использование выразительных возможностей «пустых» квинтовых созвучий, имитация игры типичных восточных инструментов в фортепианной партии. Большинство из указанных черт и составляют основные трудности при разучивании данного произведения – именно в силу своей специфичности и необходимости преодоления «инерции» традиционных представлений о музыке западноевропейской и русской традиций. Но так как всё это и составляет оригинальность «Восточной песни», студент должен настолько всецело справиться с указанными проблемами, чтобы достичь художественной органичности. Ладовая сторона этой миниатюры может вызвать значительные затруднения, так как мелодия изобилует обыгрываниями увеличенной секунды, в которых необходимо и соблюсти интонационную точность, и добиться исполнения обоих звуков в единой позиции для избегания тембровой пестроты. Иногда композитор несколько облегчает интонирование, дублируя вокальную партию в сопровождении (например, на словах «*Твоё тело душисто, как в полдень смола*»), но в наиболее сложном моменте такой поддержки нет. На последнем слове «ядовитая» на фоне доминантовой гармонии необходимо спеть подряд *e-es-e-es-d*, т. е. небольшой отрезок хроматической гаммы, но с добавлением ещё одного изгиба. Возможны два основных способа подготовки к исполнению данного фрагмента. Первый, наиболее очевидный, состоит в отработке движения по хроматической гамме в разных направлениях, ритмических вариантах и т. д. Второй же требует введения новых теоретических понятий, но способен дать результат, лучше закреплённый именно логическим мышлением. Осложняющий нисходящий хроматизм изгиб может быть объяснён при помощи термина «хроматическая ступень второго порядка» [1, с. 256], то есть хроматический вспомогательный тон к хроматическому тону. Таким образом, *e* между двумя *es* может быть переосмыслено как *fes*. При кажущейся умозрительности и переусложнённости такого решения его преимущество в том, что вместо трёх вариантов второй ступени (низкой, обычной и снова низкой) нужно спеть одну ступень с её хроматическим вспомогательным звуком, пускай и несколько необычным. Ещё один возможный вариант энгармонической

замены — представить себе *es* между двумя *e* как *dis*, то есть снова как хроматический вспомогательный полутон.

Фразировка в «Восточной песни» осложнена несимметричным строением фраз и длинными нотами в вокальной партии, появляющимися как на сильных, так и на слабых метрических долях. Чтобы избежать статики и схоластического «высчитывания» длительности ноты, студенту уместно порекомендовать мысленно слышать продолжение вокальной линии в более мелких длительностях в аккомпанементе, заполняющих выдержанные звуки по принципу комплементарной ритмики. Это поможет найти естественное развитие выдержанного звука с ощущением его продвижения во времени. Ритмика «Восточной песни» создаёт обманчивое впечатление свободного развёртывания мелодического потока. Однако тщательной работы требует именно ритмическая точность, так как шестнадцатые ноты в вокальной партии и сопровождении должны безукоризненно совпадать. При этом нельзя исполнять это произведение абсолютно метрично, как под метрономом, — ритм должен быть пластичен, но все отклонения от равномерного ритма должны быть органичными и внутренне обоснованными.

Драматургия этого произведения несколько напоминает «О, если б грусть моя»: лирическое объяснение с внезапным упрёком в конце, но с большей поляризацией контрастов (после сопоставления различных черт адресата высказывания с колоритными восточными образами улыбка сравнивается с ядовитой пчелой). Отметим, что та же композиционная схема использована Зарой Левиной («Красивые глазки» на сл. О. Шираз). Подготовиться к выходу на кульминацию позволяет предшествующее ей секвенционное развитие гармонии (где встречается единственное в песне повторение слов — «как на розе пчела»). Обобщая вышеизложенное, отметим что «Восточная песнь», хотя и содержит некоторые незаметные на первый взгляд трудности, всё же она подходит студентам младших курсов, не имеющих пока ещё обширных вокальных навыков. Но при должной степени подготовки это может стать ярким номером в концертной программе. С точки зрения диапазона (d^1 – fis^2), это произведение может быть исполнено как высокими, так и более низкими голосами (сопрано, тенор, меццо-сопрано, баритон).

Романсы Глиэра являются превосходным материалом для совершенствования вокальных умений и навыков, так как они пригодны для певцов с разными типами голоса и разным уровнем подготовки. Эти произведения ставят перед исполнителем ряд задач (и технологических, и интерпретационных), работа над решением которых позволит продвинуться в развитии студента как музыканта-профессионала. Будучи одновременно и

разнообразными в жанровом отношении, и связанными общностью звучания, романсы Глиэра позволяют создать у студента представление о ярком и узнаваемом композиторском стиле. Интенсивность эмоционального отклика и продуктивность творческой работы обеспечиваются высокой художественной ценностью данных романсов, ёмкостью и лаконичностью миниатюрного стиля высказывания, позволяющим избежать «общих мест» и продолжительного развёртывания.

Литература

1. Григорьев, С. С Теоретический курс гармонии. М. : Музыка, 1981. 479 с.
2. Гулинская, З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М. : Музыка, 1986. 316 с.
3. Дмитриев, Л. Б. В классе профессора М. Э. Донец-Тессейр : О воспитании лёгких женских голосов. М. : Музыка, 1974. 64 с.
4. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений: уч. пособие. 2-е изд., испр. СПб. : Лань, 2001. 496 с.
5. Цыпин, Г. М. Глиэр Рейнгольд Морицевич // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. Ю. Келдыш. М. : Советская энциклопедия, 1973. Т. 1 : А–ГОНГ. Стбл. 1014–1016.

~