

ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА СТУДЕНТОВ В РАБОТЕ НАД РОМАНСАМИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Степанидина О.Д.¹, Царькова Е.Г.²

¹ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова», Саратов, e-mail: stepanidina047@gmail.com;

²ФГБОУ ВО «СГУ имени Н.Г. Чернышевского», Саратов, e-mail: tsarkova elena@mail.ru

Представив структуру и содержательную характеристику исполнительского мастерства музыканта, авторы выявляют возможности его формирования в процессе работы над ранними романсами Н.А. Римского-Корсакова. На конкретных примерах авторы раскрывают специфику трех типов романсов: с кантиленной или напевно-декламационной вокальной мелодией и аккомпаниментом типа фона; с речитативной мелодикой и живописным инструментальным сопровождением; кантиленных концертных романсов. Они обращают внимание на необходимость тонкой динамической и эмоциональной нюансировки, звукового, тембрального разнообразия, внимательного слухового самоконтроля. Определяя технические и выразительные задачи отдельно для вокалиста и пианиста, авторы особое внимание уделяют ансамблевым сложностям. В первом типе романсов солист должен осознать себя носителем определенного тембра, одним из инструментов партитуры, а пианист овладеть палитрой оркестрового звучания. Романсы второго типа определяют необходимость достижения полного штрихового единства, создания эпизодического дуэтирования вокальной и фортепианной партий. Выразительных вокально-фортепианных диалогов и дуэтов, полного гармоничного соединения вокальной и фортепианной партий требуют кантиленные концертные романсы. Работа певца и пианиста над ранними романсами Римского-Корсакова является школой воспитания профессионального мастерства камерного исполнителя.

Ключевые слова: исполнительское мастерство музыканта, русская камерная музыка, ранние романсы Н.А. Римского-Корсакова.

FORMATION OF CHAMBER AND PERFORMING SKILL OF STUDENTS IN WORK ON ROMANCES BY N.A. RIMSKY-KORSAKOV

¹Saratov state Conservatory n.a. L.V. Sobinov, Saratov, e-mail: stepanidina047@gmail.com;

²Saratov state University n.a. N. G. Chernyshevsky, Saratov, e-mail: tsarkova elena@mail.ru

Presenting the structure and content characteristics of the performing skills of the musician, the authors reveal the possibility of its formation in the process of working on early romances N. Ah. Rimsky-Korsakov. On concrete examples the authors reveal specificity of three types of romances: with cantilene or humming-reciting vocal melody and background type accompaniment; with recitative melody and picturesque instrumental accompaniment; cantilene concert romances. They draw attention to the need for subtle dynamic and emotional guanziroli, sound, timbral diversity, attentive auditory self-monitoring. Defining technical and expressive tasks separately for vocalist and pianist, the authors pay special attention to ensemble complexities. In the first type of romances the soloist should realize himself to be a bearer of a certain timbre, one of the instruments of the score, and the pianist should master the palette of orchestral sound. The romances of the second type determine the necessity of achieving full line unity, creating episodic dueling of vocal and piano parts. Expressive vocal and piano dialogues and duets, a complete harmonious combination of vocal and piano parts require cantilene concert romances. The work of the singer and pianist over the early romances of Rimsky-Korsakov is a school of education of professional skills chamber performer.

Keywords: performing skills of the musician, Russian chamber music, early romances by N.A. Rimsky-Korsakov.

Русская камерно-вокальная музыка является неотъемлемой частью педагогического репертуара в современных учебных программах студентов высших музыкальных учебных заведений. Своеобразие романсов Н.А. Римского-Корсакова позволит расширить палитру выразительных средств как академических вокалистов, так и пианистов. Цель данной статьи - определить возможности работы над ранними романсами Н.А. Римского-Корсакова в формировании камерно-исполнительского мастерства студентов музыкальных вузов.

В музыкальной педагогике и психологии в исполнительском мастерстве музыканта, как правило, выделяют четыре основных блока: музыкально-исполнительскую направленность, знания, умения и профессионально важные качества музыканта [1, с. 149]. Музыкально-исполнительская направленность включает в себя не только любовь к музыке, но и потребность в сценическом самовыражении. Общекультурные знания позволяют исполнителю создавать адекватный музыкальный образ, психолого-педагогические знания способствуют сохранению уровня музыкально-исполнительских достижений, специальные знания (музыкально-исторические, музыкально-теоретические, исполнительско-технологические и др.) обеспечивают создание качественной исполнительской интерпретации сочинения. Практическое владение способами выполнения отдельных действий и операций составляют ядро музыкальных умений. В структуре профессиональных качеств выделяют: обшемзыкальные, связанные с уровнем развития музыкальных способностей, восприятия, памяти, мышления, воображения и других составляющих музыкальности, и исполнительские, включающие психомоторные (связанные с исполнительской техникой), артистизм, надежность в концертном выступлении, коммуникативные и волевые.

Работа над камерно-вокальным репертуаром требует кропотливого труда над музыкальным текстом, знания культурного, исторического, социального контекста исполняемого произведения, упорной работы над технологически удобной и эмоционально тонкой передачей различных оттенков чувств и переживаний, заключенных в романсе, а также создания творческого союза вокалиста и пианиста [2]. Следовательно, является благотворной средой для работы над компонентами исполнительского мастерства.

В русской камерной музыке XIX века практически параллельно сосуществовали две линии: романсы с кантиленной или напевно-декламационной вокальной мелодией с сопровождением типа фона и романсы с речитативным типом мелодизма с живописным инструментальным сопровождением [3; 4]. Подавляющая часть камерных вокальных сочинений написана как сочинение для *солирующего* голоса с *сопровождением* фортепиано – подобно оперным ариям. Такие романсы, в которых кантиленная (или напевно-декламационная) вокальная партия является приоритетной, обыкновенно составляют и основу обучающего репертуара для вокалистов. Это, безусловно, оправданно, так как находится в полном соответствии с целями и задачами воспитания профессиональных навыков певца в овладении техникой звуковедения, где главным штрихом является legato. В творчестве Н.А. Римского-Корсакова присутствуют оба этих направления, но оба они носят отпечаток своеобразия. Многие романсы Н.А. Римского-Корсакова создавались в расчете на творческие возможности известных в кругу композиторов-кучкистов певцов-дилетантов, в

первую очередь – Л.И. Беленицыной (Кармалиной) и С.И. Зотовой.

Практически все ранние романсы Римского-Корсакова написаны в напевно-декламационном типе мелодизма. Вокальные фразы состоят из 4-6 нот, все они разорваны многочисленными паузами. Ни о каком широком пении, *bel canto*, речи быть не может, все внимание приковано к выразительному донесению поэтического текста, почти по принципу *parlando*. Для молодых вокалистов такой мелодический материал поможет, не перегружая задачами подлинного владения кантиленой, добиться выразительного донесения словесного текста, работе над артикуляцией, особенно удобной в среднем регистре. Так, романсы «Пленившись розой, соловей» на слова А. Кольцова [5, с. 5-8], «На холмах Грузии» на слова А. Пушкина [5, с. 35-37], написанные короткими вокальными фразами, которые не требуют глубокого оперного дыхания, насыщенного звучания, драматичных кульминаций и непрерывного *legato*, позволят студентам распределять внимание между технологическими и выразительными задачами исполнения.

Большую пользу и студентам-пианистам принесет изучение романсов Н. Римского-Корсакова с их выразительной фортепианной партией, полной оркестровых красок. Своеобразие и отличие романсов Римского-Корсакова от напевно-декламационных романсов М. Балакирева, А. Даргомыжского, Ц. Кюи состоит в том, что, создавая свои первые вокальные произведения, Римский-Корсаков действовал как композитор с точно направленным слуховым ориентиром: пение + фортепиано = оркестр. В этом отношении и в области романсового жанра он выступил подлинным революционером.

Романс «Пленившись розой, соловей» [5, с. 5-8], состоит из 48 тактов. Половина из них (24) приходится на фортепианные вступление и заключение, уже полностью обрисовывающие художественную атмосферу сочинения. Аромат волшебной ночи создают ориентальные изгибы мелодии, имитации звучания флейты на фоне дрящущих звуков волыночного типа духовых инструментов. Вокальная же импровизация состоит из коротких фраз, отдельных слов, разделенных паузами. И исполняется она почти *a'capella*, только слегка поддерживаемая дрящущимися аккордами тех же духовых инструментов и разложенными аккордами, имитирующими звучание арфы. В этом романсе уже ясно прослеживается новый его тип, созданный Н. Римским-Корсаковым, с большим значением аккомпанемента, скорее напоминающего фортепианное изложение оркестровой партитуры, и вокальной декламацией. Такое использование фортепиано ставит перед пианистами совершенно новые задачи, сродни тем, которые предъявлял исполнителями своих романсов Ф. Лист: обогащение звуковых красок, тонкое использование педали, владение разнообразными штрихами.

Таковыми же чертами отличается и романс на стихи Пушкина «На холмах Грузии» [5, с.

35-37]. Вокальная партия столь же удобна для солиста и может помочь научиться грамотно выстраивать фразы, исходя из общности музыкального и поэтического текста. Практически вся выразительность живописной картины сосредоточена в фортепианной партии. Здесь можно увидеть и имитацию tremolo литавр, и виолончельные синкопы на фоне дрящущихся звуков духовых инструментов, и оркестровую педаль. Такты 6-12 [5, с. 35-36] невозможно исполнить без виртуозного владения педальными красками, т.к. материал изложен как бы для исполнения тремя группами инструментов.

Романсы «Дробится и плещет» [5, с. 335-340] и «Свитезянка» [5, с. 68-77] в фортепианной партии содержат излюбленные Н.А. Римским-Корсаковым образы плавно текущей воды или бушующего моря. Даже зрительно в романсе «Дробится и плещет» фортепианная партия поднимается по нотному стану вверх и падает вниз – согласно волнообразному звучанию пианисту следует добиться максимальной прозрачности и четкости.

Интересные художественные задачи ставит Н. Римский-Корсаков перед исполнителями романса «Свитезянка» [5, с. 68-77]. И здесь вокальная партия написана достаточно удобно: она имеет напевно-декламационный характер, написана в среднем регистре, диапазон не превышает октавы, отдельные фразы разделены паузами, т.е. не требуют длинного оперного дыхания. Этот романс представляет интерес и для технически подготовленных студентов-пианистов. Здесь фортепианная партия представляет собой не только ту основу, которая является цементирующим звеном всей ткани произведения, но и несет в себе значительный художественный вес: непрерывно накатывающиеся звуковые волны, состоящие из разложенных арпеджированных аккордов, буквально несут на себе отдельные речитативно-распевные вокальные фразы. Этидообразная фортепианная партия позволит технически подготовленным пианистам с увлечением овладевать необходимыми выразительными средствами, и в первую очередь – звуковым разнообразием. В этом романсе можно отметить интересную деталь нюансировки: вокальная партия снабжена только указаниями *p* и *pp*, фортепианная же партия не только содержит разброс нюансов от *pp* до *forte*, но и более мелкие указания *crescendo* и *diminuendo* на протяжении одного такта, что мы видим в тактах 26, 28, 35, 37, 39-40, 41, 43, 52-53, 54-55, 62-63 [5, с. 71-76]. Фортепианная партия гибко приподнимается в нюансировке, изображая колышущиеся волны, вокальная же строчка неизменно остается в нюансе *P*, и таинственный голос продолжает что-то нашептывать замороженному юноше (сродни голосу Лесного царя в знаменитом романсе Шуберта).

По-настоящему революционный подход Н. Римского-Корсакова к романсу как инструментально-вокальному произведению с определенным главенством образности,

заложенной в инструментальной партии, очевиден в романсах «Тихо вечер догорает» и «В темной роще замолк соловей» – настоящий вокально-инструментальный ансамбль с практически ведущей *ролью фортепиано*. Фортепианная партия здесь не эпизодически (как в романсах «На холмах Грузии», «Пленившись розой, соловей»), а *постоянно* содержит в себе художественно значимый образ, записанный как оркестровая партитура. Непрерывное многоголосие с различными штрихами в партиях правой и левой руки (тт. 2, 4-7 [5, с. 48]; тт. 22, 24-25 [5, с. 50]; 35-36 [5, с. 51]) достигается тонким слуховым контролем за различным прикосновением, необходимым для достижения штриха *legato* в правой руке и штриха *staccato* в левой. Еще более сложный момент исполнения двухголосия в партии каждой руки наблюдается в тт. 8-10 [5, с. 48], тт. 13-14, тт. 19-20 [5, с. 49], 30-31, тт. 40-41 [5, с. 51]. Здесь нужно добиться имитации одновременного исполнения нескольких различных духовых инструментов. В романсе «Тихо вечер догорает» на слова А. Фета в фортепианной партии подобный эффект содержится в тт. 28-31 [5, с. 53]. Значительная же часть фортепианной партии имитирует какой-то волшебный тембр необычного инструмента, который достигается тихими, звонкими, хрупкими арпеджированными аккордами [5, с. 52-55]. Слова «Смотрят ангельские очи, трепетно светя» [5, с. 54-55] звучат на фоне настоящего оркестрового *tremolo*, имитирующего звучание скрипки в высоком регистре. Все эти оркестровые эффекты, необходимые достичь на фортепиано, требуют уже достаточно высокого профессионализма пианиста.

Основную группу репертуарных романсов Н. Римского-Корсакова составляют традиционные, в которых кантиленный или напевно-декламационный тип мелодизма в вокальной партии сочетается с насыщенным образностью аккомпанементом. Наиболее репертуарные романсы для студентов младших курсов, такие как «О чем в тиши ночей» [5, с. 218-222], «Не ветер, вея с высоты» [5, с. 287-290], «Октава» [4, с. 313-316], представляют собой определенный интерес для воспитания у молодых исполнителей камерной культуры.

Плавность текучей речи в стихотворении Л. Майкова «Октава» или в стихах А.К. Толстого «Не ветер, вея с высоты» прекрасно воплощена в таком же плавном и текучем мелодическом материале и вокальной, и фортепианной партий. Недаром в фортепианной партии в самом начале романса «Не ветер, вея с высоты» стоит авторское указание *legato sempre* [5, с. 287]. Написанные в среднем регистре, не затрагивающем крайних высоких нот и яркой динамики в вокальной партии, и эти романсы являются прекрасным учебным материалом для молодых музыкантов. Они также не требуют перенапряжения как голосовых, так и эмоциональных сил от юных певцов. Мелодии этих (и подобных) романсов лишены ярких эмоциональных всплесков, динамических нарастаний, что также делает эти романсы чрезвычайно полезными для выработки технического и звукового мастерства

студентов.

Еще один важный воспитательный фактор содержится во внимательном отношении к поэтической основе этих романсов. Текст великих русских поэтов содержит в себе утраченный сегодня запас слов. Такие фразы, как «Прислушайся душой к шептанью тростников, дубравы говору» [5, с. 314]; «Моей души коснулась ты» [5, с. 287-288]; «О чем в тиши ночей таинственно мечтаю» [5, с. 218], содержат мало употребляемые сегодня слова, которые в камерно-вокальной культуре требуют соответствующей тембральной окраски голоса, необходимой для воплощения мягкости и нежности, элегантности и изысканности.

Эти романсы чрезвычайно полезны и для пианистов в плане достижения штриха legato. Мелодия, сосредоточенная в тт. 12-14 («О чем в тиши ночей») [5, с. 219], заполняет паузы в вокальной партии, как бы раскрывая предыдущие слова: «То будет тайной всем» [5, с. 219]. В последующих тактах («И даже ты, мой стих» [5, с. 219]) фортепианные фразы, либо сходные с вокальными, либо дублирующие их (тт. 25-27, [5, с. 220]), требуют полного штрихового единства, создавая эпизодическое дуэтирование вокальной и фортепианной партий.

В этом же русле, но гораздо более сложными в плане взаимоотношения вокальной и фортепианной партий являются романсы с кантиленным типом мелодизма «Редет облаков летучая гряда» на стихи Пушкина [5, с. 262-273], «Нимфа» на стихи А.К. Толстого [5, с. 175-178] и «Сон в летнюю ночь» на стихи Л. Майкова [5, с. 474-491].

С выходом романса из замкнутого дворянского салона на открытые эстрады и собрания кружков (заменивших салоны) композиторы обратились к творчеству оперных певцов с их приоритетом кантиленного звуковедения, звучности голоса и полного певческого диапазона. Именно таковым является романс «Редет облаков летучая гряда» на стихи Пушкина – один из шедевров русской камерной лирики. Здесь к самодостаточной в художественном отношении кантиленной вокальной мелодии, адекватной плавному течению стиха, присоединяется выразительная фактура фортепианной партии. Именно ей поручено воплотить живой и гибкий образ волнующегося моря: композитор мастерски добивается почти зрительной картины, используя достаточно привычные в фортепианной фактуре элементы: разложенные аккорды с арпеджиато, извилистые пассажи. В кульминации (тт. 24-32 [5, с. 269-271]) в этот шумящий гул моря вплетается мощный мелодический голос, эпизодически составляющий с вокальной партией настоящий дуэт.

Два романса Римского-Корсакова, написанных под непосредственным воздействием творческого облика известной оперной певицы Н. Забелы-Врубель – «Нимфа» [5, с. 467-473] и «Сон в летнюю ночь» [5, с. 474-491], – отличаются тесной взаимосвязью вокальной и фортепианной партий, основанных на кантильном типе мелодизма, что создает

предпосылки для звучания выразительных вокально-фортепианных диалогов и дуэтов. Долгие кантиленные фразы, составляющие основу вокального мелодизма новых камерных романсов, стали дополняться подобным же мелодизмом в партии фортепиано.

Линия кантиленных концертных романсов, начатая Н. Римским-Корсаковым в элегии «О, если б ты могла» на слова А.К. Толстого [5, с. 175-178], продолженная в самом репертуарном шедевре – «Редет облаков летучая гряда» на стихи А. Пушкина [5, с. 262-273], а также в «русской Лорелее» – романсе с выразительными фортепианными подголосками – «Нимфе» на слова А. Майкова [5, с. 467-473], приводит к романсу, полному страстности и даже изысканной опоэтизированной эротике – фантазии «Сон в летнюю ночь» на слова Л. Майкова [5, с. 474-491], где Римский-Корсаков достигает полного гармоничного соединения вокальной и фортепианной партий. Здесь нигде не затеняется главенство вокального начала, голос «парит» над художественно-выразительным фортепианным фоном. Пожалуй, новым для Римского-Корсакова становится *вокально-инструментальный дуэт в целом*. Вокальная мелодия как бы проявляется из мелодической линии, начинающейся в партии фортепиано. Следует отметить ее очень гибкое положение в такте: она часто начинается на вторую долю такта, из-за такта. Такая же текучесть мелодического материала содержится и в партии фортепиано. Не совпадая ни в начале фразы, ни в конце, они впервые в камерно-вокальном творчестве Римского-Корсакова представляют собой элементы ансамблевого развития общего художественно-выразительного тематизма. Достаточно сложная в техническом отношении и в плане насыщения выразительностью фортепианная партия здесь соединяется также с приближенной к оперным монологам вокальной партией, что в целом создает концертный романс, доступный только оперным певцам, обладающим гибким сочетанием оперной полетности и камерной выразительности. Неудивительно, что в репертуаре Н. Забелы-Врубель этот романс был в числе наиболее исполняемых, он звучал и в сборных концертах Кружка любителей русской музыки, и в сольных концертах певицы. Здесь изысканная *камерность сочетается с мелодизмом, требующим профессионального оперного звуковедения, и исключительно сложной фортепианной партией, доступной только пианистам-ансамблистам высочайшего уровня*.

Романсы Римского-Корсакова во многом стали своеобразным «воспитательным» материалом для развития в России камерного исполнительства как профессионального направления в вокальном искусстве.

Напомним, что романсы Н. Римского-Корсакова звучали в исполнении салонной исполнительницы (А. Молас), а также таких тонких оперных певиц, как Н. Забела-Врубель. Эти певицы, поддерживаемые гениальными пианистами-аккомпаниаторами (Ф.

Блуменфельд), композиторами-пианистами (М. Балакирев, М. Мусоргский, А. Рубинштейн), и явились провозвестниками нарождающейся новой вокальной культуры России XIX века. Имея всестороннее образование, виртуозную вокальную технику, они стали представлять *совершенно новый тип певца, что позволило композиторам раздвинуть рамки вокальной музыки как жанра*. В этом отношении ранние романсы Римского-Корсакова представляют собой совершенно новое явление как в области этого жанра, так и школы воспитания профессионального камерного исполнителя.

Таким образом, работа над ранними романсами Н.А. Римского-Корсакова обладает значительным потенциалом в формировании исполнительского мастерства студентов. Создание адекватного художественного образа требует от исполнителей актуализации всех его составляющих: знания музыкально-исторического контекста создания данных романсов, умения провести грамотный анализ используемых композитором выразительных средств и найти способ их практического воплощения в исполнении. Наиболее значимым аспектом исполнительского мастерства в вокально-инструментальном ансамбле является умение выстроить взаимоотношения между певцом и пианистом. Певец в этих сочинениях не является солистом, несущим на себе всю полноту эстетического и художественного содержания произведения, а только носителем определенного тембра, как одного из инструментов оркестровой партитуры. Фортепиано же должно звучать, как настоящий оркестр, обладающий большим разнообразием штрихов, многоплановостью и разнонаправленностью динамики. Пианист в этих романсах выступает не аккомпаниатором (сопровождающим), а дирижером, подлинным ведущим в ансамбле. Важным является также не только овладение чисто техническим мастерством, но умением создавать и воплощать музыкальный образ, наиболее адекватный авторскому замыслу.

Список литературы

1. Серегин Н.В. Формирование исполнительского мастерства музыканта // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2016. – № 1 (45). – С. 149-153.
2. Юрчук В.А. Певец и концертмейстер – слагаемые успеха (на примере вокального творчества П. Чайковского) // Южно-российский музыкальный альманах. – 2015. – № 2 (19). – С. 20-30.
3. Степанидина О.Д. Русская камерно-вокальная культура XIX века: трансформация жанра романса и проблемы исполнительства. – Саратов: Изд-во Саратовской гос. консерватории им. Л.В. Собинова, 2016. – 278 с.

4. Долгушина М.Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. – Санкт Петербург, 2010. – 47 с.
5. Римский-Корсаков Н.А. Полное собрание сочинений. Ноты. В 50 т. Т. 45: Романсы / Н. Римский-Корсаков; ред. М.О. Штейнберга и А.Н. Римского-Корсакова. – М.: Гос. муз. изд-во, 1946. – XIII, 503, [3] с.