

УДК 378+78.07  
ББК 74.48, 85.314

## ЗАРУБЕЖНЫЕ АРИИ И РОМАНСЫ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ СТУДЕНТОВ ВЫСШИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

**О.Д. Степанидина, Е.Г. Царькова**

**Аннотация.** В статье рассматривается вопрос об освоении зарубежных арий и романсов студентами музыкального вуза. При изучении арий Генделя и Баха обращается внимание на их возможности в совершенствовании технологических навыков вокалиста и пианиста, делается акцент на освоении стилистических особенностей барочных арий. При изучении камерного зарубежного репертуара особенно актуальным становится вопрос о выборе языка исполнения романса: оригинала или русского перевода. Исходя из особенностей художественной самодостаточности мелодического материала (выражение Б. Яворского), задач передачи смысла произведения, оправдывается исполнение на русском языке отдельных романсов композиторов-романтиков, а также Моцарта и Бетховена. Анализ музыкального и поэтического текста, традиций исполнения позволил авторам предложить свой вариант активизации музыкального образа и выветвления интонации в романсе «Вечерняя серенада» Ф. Шуберта на стихи Людвиг Рельштаба (русский перевод Н. Огарева). В работе актуализируются ансамблевые задачи, стоящие перед пианистом и вокалистом.

**Ключевые слова:** педагогический репертуар, язык исполнения вокальных сочинений, Г.Ф. Гендель, И.С. Бах, Ф. Шуберт, В. Моцарт, И. Брамс.

217

## FOREIGN ARIAS AND ROMANCES IN THE PEDAGOGICAL REPERTOIRE OF THE STUDENTS OF HIGHER MUSICAL EDUCATIONAL INSTITUTIONS

**O.D. Stepanidyna, E.G. Tsarkova**

**Abstract.** The article deals with the issue of mastering foreign arias and romances by students of music institutions. In the study of the arias of Handel and Bach, attention is drawn to their ability to improve the technological skills of the vocalist and pianist, and an emphasis is placed on mastering the stylistic features of the baroque arias. When studying the chamber foreign repertoire, the question of choosing the language for performing a

*romance: the original or the Russian translation becomes particularly relevant. Based on the peculiarities of the artistic self-sufficiency of the melodic material (the expression of B. Yavorsky), the tasks of conveying the meaning of the work, performing in Russian of certain romances of romantic composers, as well as Mozart and Beethoven is justified. The analysis of the musical and poetic text, traditions of performance allows the authors to offer their own version of the revitalization of the musical image and the lighting of intonation in the romance "Evening Serenade" by F. Schubert to the verses of Ludwig Relstab (Russian translation by N. Ogarev). The ensemble tasks that the pianist and vocalist face are updated in the work.*

**Keywords:** *educational repertoire, the language of vocal works, G.F. Handel, J.S. Bach, Schubert, Schumann, Mozart, J. Brahms.*

**Н**есмотря на чрезвычайную обширность вокальных сочинений, при подборе педагогом репертуара и для вокалиста в классе академического вокала, и для пианиста в классе концертмейстерской подготовки определяющими являются развивающие, воспитательные, художественные, стилистические требования. При освоении произведений зарубежных композиторов неизбежно встает вопрос о возможности и необходимости их исполнения на иностранном языке, который решается в соответствии с педагогическими задачами, возможностями студента и музыкальным материалом.

Безусловно, любая музыка отражает в своем мелодическом материале интонационную сущность, агогику и метроритмику разговорной речи. В этом плане изучению произведений на языке оригинала лучше всего подойдет оперный материал.

Обыкновенно начальный этап работы студентов-вокалистов в вузе включает в себя освоение арий и кацонетт итальянских композиторов XVII–XVIII вв. Этот музыкальный материал помогает в выработке

главного вокального штриха — legato, освоения округлых гласных, дыхания, фразировки, основанной на логике развития музыкальной фразы. Поэтому для вокалистов исполнение на итальянском языке предпочтительнее. Итальянское *bel canto* явилось основой обучения первых отечественных певцов. В частности, М.И. Глинка в период обучения Д. Леоновой, как признавал сам композитор, «мучил» певицу «ненавистой итальянщиной» для выработки классического европейского звуковедения [1, с. 351]. Напомним, что М.И. Глинка учился в юности у итальянских вокальных педагогов и совершенствовал свое пение в Италии [2, с. 56]. Изучение оперных арий эпохи барокко пианистами имеет свои особенности.

В операх-*seria* этого периода времени, где действие излагается в речитативах, арии являются выражением *одного* состояния, поэтому собственнo слова, повторяемые неоднократно, теряют смысл, выражая только *общее* эмоциональное впечатление. Например, ария Роделинды "Mio caro bene" из оперы Генделя

«Роделинда» является одной из наиболее часто исполняемых в музыкальных учебных заведениях, как студентами кафедр сольного пения, так и пианистами, изучающими концертмейстерское мастерство. Даже недостаточное владение итальянским языком в этой арии не будет особенно заметно, т.к. постоянное повторение слов нивелирует их до выявления только общего эмоционального состояния. Чаще всего студенты вокального факультета исполняют арию, как она изложена в отечественном издании [3], т.е. А-В-А, без изменений в репризе. Однако, общеизвестно, что в эпоху барокко еще господствовал импровизационный стиль исполнения, т.е. каждый исполнитель обязан был расцвечивать повторяющуюся в репризе мелодию различными украшениями, демонстрирующими его техническую подготовку [4, с. 80-88]. В настоящее время у вокалистов искусство импровизации в достаточной мере потеряно, и именно в этом может помочь пианист, предложив хотя бы минимальные изменения вокальной мелодии: трели на длинных нотах, разложенные аккорды по ступеням трезвучия, морденты и т.п.

Особенностью самых известных и чаще всего исполняемых арий И.С. Баха является также практически полная нивелировка слов из-за их постоянного повторения. Например, ария из Кантаты № 21 “Seufzer, Tränen, Kummer, Not” по существу является одной фразой, с постоянным повторением одних и тех же слов: “Seufzer, Tränen, Kummer, Not, Seufzer, Tränen, angstlich Sehnen, Furch und Tod, nagen mein beklemntes Herz, ich empfinde Jammer,

Schmerz, Seufzer, Tränen, Kummer, Not, Kummer, Not” и т.д. Эта особенность позволяет не углублять внимания на смысле каждого слова, а сосредоточить все свое внимание на инструментальном звуковедении. До сих пор ария “Seufzer, Tränen, Kummer, Not” чаще всего исполняется по редакциям издательства «Музыка» [5]. Эту же редакцию в качестве примера приводит Т. Ливанова в своих учебниках. Данная редакция насыщена многоголосием (тт. 2–5, 9–12, 14, 16) которого, судя по современным изданиям и записям, нет в партитуре. Старание пианистов выиграть эти дополнительные голоса чрезвычайно утяжеляет общее звучание и главное — является препятствием для имитации на фортепиано тембра и фразировки солирующего гобоя. Эту арию, по нашему убеждению, следует исполнять по редакции электронного ресурса «Ноты с сайта [www.notarhiv.ru](http://www.notarhiv.ru)».

Сегодняшними студентами и профессиональными концертмейстерам следует *приучить свой слух к прозрачности фактуры композиторов эпохи барокко*, что порой очень трудно после звучания четверного состава сегодняшнего симфонического оркестра и яркой динамики, свойственной так называемым «вердиевским» и «вагнеровским» голосам, слуха, привыкшего к мощным накатам динамических волн симфоний Чайковского, Брамса и Скрябина, трагических сцен опер Пуччини и композиторов XX века. Но без слухового контроля над штриховой основой и динамикой не будет стильного исполнения барочной музыки. Это же касается и исполнения камерной вокальной музыки, произведений

А. Вивальди, Ф. Дуранте, Д. Каччини, А. Скарлатти и др.

Главными задачами вокалиста при изучении арий ставятся: достижение инструментального звуковедения, овладение главным и наиболее трудным штрихом *legato*, исполнение разнообразных виртуозных пассажей, выстраивание фраз согласно мелодическому материалу. Задача пианиста двойственна: в большинстве арий сопровождение чрезвычайно скупое, представляющее свободу показа прекрасного мелодического материала, красоты голоса, так и виртуозности. Однако арии И.С. Баха при их скупости собственноручно аккомпанемента, как правило, содержат тематический материал, принадлежащий солирующему духовому (гобой, флейте) или струнному (скрипка) инструменту. Это требует достижения настоящего дуэтного ансамбля верхнего голоса партии фортепиано и партии солиста, что, например мы видим в арии Сопрано из «Страстей по Иоанну» или в арии Лизетты из «Кофейной кантаты» И.С. Баха.

Иные задачи, как перед вокалистами, так и перед пианистами, ставит изучение зарубежной камерной литературы. Одним из главных и сложных вопросов, который приходится решать педагогу, это не только выбор музыкального материала романса, но и выбор языка: оригинал или русский перевод. В пользу обоих есть убедительные доводы. Безусловно, любое вокальное произведение, а особенно романс, тесно связан с мелодикой и метро-ритмикой разговорного языка, и зачастую даже поэтический перевод значительно меняет содержание произведения, поэтому

исполнение на языке оригинала всегда предпочтительнее, так как в романсах и звуковедение, и фразировка выстраиваются в соответствии с поэтическим текстом; а окраска звука находится в соответствии со смыслом слов. Это было естественным в салонной концертной практике России XVIII и первой половины XIX века: и исполнители, и слушатели в достаточной мере владели иностранными языками, наиболее употребляемыми в оперных постановках (французский и итальянский) и в камерном репертуаре (французский, немецкий).

В период выхода романса на широкую концертную эстраду великие русские певицы в целях донесения *смысла* произведения исполняли романсы в переводах на русский язык. Достаточно вспомнить записи Ф. Шаляпина романсов Ф. Шуберта («Приют»), Р. Шумана («Два гренадера», «Я не сержусь»), Э. Массне («Элегия») и др. Сегодня исполнение зарубежных романсов на языке оригинала в открытых концертах провинциальных городов может отторгнуть слушателей из-за простого непонимания смысла.

Безусловно, русские переводы, даже сделанные выдающимися русскими поэтами, невольно несли в себе возможно, небольшие, но достаточно заметные при тембровой окраске голоса изменения. Один из ярких таких примеров — «Вечерняя серенада» Ф. Шуберта на стихи Людвига Рельштаба (русский перевод Н. Огарева) [6, с. 139-141]. Чаще всего отечественными исполнителями авторское указание темпа (*Massig*) заменяется темпом более медленным — вполне в соответствии с не-

которыми определениями и общим характером русского текста:

«Песнь моя летит с *мольбою* тихо  
в час ночной...  
При луне шумят *уныло* листья  
в поздний час...  
Слышишь, в роще зазвучали  
песни соловья?  
Звуки их полны *печали*, молят  
за меня.  
В них понятно все томление,  
вся *тоска* любви.

Эти слова, в которых отсутствуют звонкие согласные, певцы, естественно окрашивают темной краской, что обосновывает медленный темп и в целом достаточно печальное настроение. Поэтому появление последнего эпизода («Дай же доступ их признанью ты к душе своей и на тайное свиданье ты приди скорей») выглядит значительным диссонансом и не может уравновесить достаточно продолжительную грустную первую часть романса. Однако можно заменить буквально несколько слов в этом замечательном переводе Н. Огарева, и текст заиграет по-иному: «При луне *дрожат пугливо*» вместо «При луне шумят *уныло*». Аналогично: «Звуки их полны *надежды*» вместо «Звуки их полны *печали*»; или «вся *мечта* любви» вместо «вся *тоска* любви». Эти слова, окрашенные соответствующей более светлой окраской голоса, вполне укладывают мелодию в авторский темп, и заключительная часть выглядит естественным приглашением молодого влюбленного на тайное свидание.

К сожалению, бывает, что опытные переводчики, в целом донося содержание поэтического текста, не об-

ращают внимания на отдельные, но достаточно корявые несовпадения слов и динамики, слов и мелодии. Так, в романсе Э. Грига “Ein Traum” в переводе М. Слонова слова «*шептала* нежно ты: «Люблю!» оказываются на верхней ноте в первом кульминационном взлете (тт.35–36). Лучше прозвучит другой перевод: «склоняясь головой на грудь мою *сказал* ты страстно мне: «люблю».

По верному определению В. Васиной-Гроссман, «начиная с первых этапов своего развития вокальная музыка, подобно маятнику, склоняется то в сторону «музыкальной речи», то в сторону «чистой мелодии» [7, с. 7]. Вполне в русле этого наблюдения имеются, с точки зрения композиции, практически две ветви: романсы с приоритетом мелодии и романсы с приоритетом поэтического текста [8]. Романсы, в которых приоритет мелодии над значением слова, что напоминает принцип соотношения мелодии и слова в ариях, безусловно, могут быть исполнены на языке оригинала.

Часто романсы, написанные в куплетной форме, обладают именно таким характером: самодостаточной в художественном отношении мелодией, которая может обслуживать многие оттенки содержания, заложенные в разных куплетах. Об этой особенности художественной самодостаточности мелодического материала в куплетных песнях Шуберта писал Б. Яворский, говоря, что мелодии песен Шуберта, освобожденные от слов, тем не менее, не теряли своей художественной ценности [9, с. 532]. Свидетельством сказанному могут быть не только, например, тема романса “Sei mir gegrusst”, использованная

самим композитором в Фантазии для скрипки и фортепиано, но и многочисленные транскрипции Ф. Листа для фортепиано. Поэтому заложенное в мелодии эмоциональное состояние позволит современным слушателям, даже незнакомым с иностранными языками, наслаждаться без перевода и такими песнями Шуберта, как “Heidenroslein” или “Du bist mein Ruh”, и исполнением Л. Паваротти и Х. Каррерасом гениальной “Ave, Maria” Шуберта с классическим католическим текстом.

Романс Моцарта “Ridente la calma nell'alma si desti...” практически состоит из двух поэтических фраз: “Ridente la calma nell'alma si desti ne resti un segno di sdegno e timor”; “Tu vieni frattanto a stringer mio bene le dolci catene si grate al mio cor”. Здесь налицо упомянутый Моцартом принцип подчинения поэзии музыке: «В опере, безусловно, необходимо, чтобы поэзия была послушной дочерью музыки» [6, с. 234]. Этот романс может служить хорошим пособием для пианистов в освоении штриха legato в сочетании с гибкостью искусства *аккомпанемента*, т.е. чуткого *сопровождения* главенствующей вокальной мелодии.

К подобным романсам с приоритетом мелодии гибким аккомпанементом относятся “Tarantella napoletana” Россини, “Auf dem Wasser zu singen” Шуберта, “Stille Tranen” Ф. Шумана, “Hexenlied”, “Auf Flugeln des Gesangen” Ф. Мендельсона, “Oh, quand je dors” Ф. Листа. С этих же позиций следует подходить и к исполнению романсов-дифирамбов: “Pi bacio” Ардити, “Lacen und Weinen” Ф. Шуберта, “Frulingsnacht” Р. Шумана, “Meine Liebe ist grün” И. Брам-

са, “Er ist gekommen” К. Шуман, “Au printemps” Ш. Гуно, “O, Lieb” Ф. Листа и целый ряд подобных.

Достаточно близкий по содержанию вокальный диалог в романсе Массне “Ouvre tes yeus bleus...” оттеняется только различной фактурой сопровождения: полетность и устремленность музыкальных фраз, которые произносит Lui, сопровождаются такими же устремленными разложенными фортепианными пассажами; более мягкие устремленные фразы, которые произносит Elle, уравновешиваются «стоячими» аккордами. При исполнении на французском языке, именно эта значительная разница в фактуре двух куплетов и создаст эмоциональный контраст.

Эмоциональная насыщенность мелодического материала, яркая динамика и метро-ритмика, гармонические сдвиги такие романсы Брамса, как “Ach, wende diesen Blick”, “Liebestreu” позволяют исполнять на немецком языке без ущерба доходчивости даже для не владеющей немецким языком аудитории. В романсе “Ach, wende diesen Blick” значительную роль в общем создании художественного образа играет фортепианная партия. Стремительные нисходящие волны, яркие акценты, сопровождающие драматически выразительную вокальную мелодию в крайних разделах, буквально останавливает холодная гармония и «стоячая» фактура в тт. 15–20, полностью соответствуя словам “Wenn einmal die gequalte Seele ruht”.

Следует обратить внимание на неразрывную связь вокальной и фортепианной партий в таких романсах, как “Neue Liebe, neues Leben”, “Mit einem gemalten Band” Л. Бетховена,

“Hedenroslein” Шуберта, “Du bist mein Ruch” Р. Шуберта, “Weit, weit” Шумана, “Stille Tranen”, «Смотрят замки в воды Рейна» Р. Шумана, где, казалось бы, фортепианная партия является только сосредоточием гармонии и метроритма, при внимательном вслушивании «проявляется» мелодическая ткань, несущая контуры вокальной мелодии.

Определенные ансамблевые задачи встают перед исполнителями при изучении таких романсов, как “Mondnacht”, «Орешник», Р. Шумана, “Allerseelen” Р. Штрауса, “O, Lieb” Ф. Листа. В романсе И. Брамса “Immer leisen wird mein Schlummer” перед пианистом сложная задача стоит: в 1–8 и 26–33 тактах верхний голос фортепианной партии полностью совпадает с вокальной мелодией, что требует от пианиста достижения максимального достижения штриха legato и полного совпадения фразировочных лиг.

Песни-сценки, в которых большее значение имеет интонационная и тембровая окраска в соответствии с содержанием подобно таким, как “Das Veichlein”, “Warnung”, “Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte” В. Моцарта, “Vergbliches Standchen” И. Брамса, безусловно, лучше исполнять в русском переводе.

Значительный интерес в плане ансамбля представляют собой такие романсы Г. Вольфа, как “Mein Liebster sing am Haus” и особенно – “Ihr jungen Leute, die ihr zieht ins Feld...”, где выразительная роль партии фортепиано с яркими звукоизобразительными трубными возгласами, акцентами в тт. 20, 22, изображающими шум войны, барабанную дробь в

тт. 1–4, 6, 8, 14, 16 великолепно оттеняет и дополняет речитативные вокальные фразы.

Таким образом, зарубежные романсы и арии в педагогическом репертуаре студентов высших музыкальных учебных заведений, являясь обязательным компонентом концертных программ, позволяют не только овладевать технологическими и художественными компонентами исполнительского мастерства, но и получать навыки самостоятельного подбора и работы с вокальными произведениями на иностранных языках.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Глинка, М.И.* Записки [Текст] / М. И. Глинка; подг. А.С. Розанов. — М.: Музыка, 1988. — 222 с.
2. Глинка в воспоминаниях современников [Текст] / Сб. статей под ред. А.А. Орловой. — М.: Музгиз, 1955. — 432 с.
3. *Гендель, Г.Ф.* Арии из опер и ораторий для сопрано в сопровождении фортепиано [Ноты] / Г.Ф. Гендель. — М.: Музыка, 1985.
4. *Багадуров, В.А.* Очерки по истории вокальной методологии [Текст] / В.А. Багадуров. — М.: Музсектор гос. изд-ва, 1929. — 247 с.
5. *Бах, И.С.* Избранные арии для сопрано в сопровождении фортепиано [Ноты] / сост. М. Переверзева, М., 1976;
6. *Шуберт, Ф.* Избранные песни для голоса с фортепиано [Ноты] / Ф. Шуберт. — М.: Музыка, 1980. — Т. 6. — С. 139-141.
7. *Васина-Гроссман, В.* Музыка и поэтическое слово [Текст] / В. Васина-Гроссман. — М.: Музыка, 1978. — 365 с.
8. *Степанидина, О.Д., Царькова, Е.Г.* Современные проблемы методики освоения русского классического и романтического камерного вокального репертуара в музыкальном вузе [Текст] / О.Д. Степанидина, Е.Г. Царькова // European Social Science

- Journal (Европейский журнал социальных наук). — 2017. — № 5. — 323-329.
9. Яворский, Б. Воспоминания, статьи и письма [Текст] / Б. Яворский; под общ. ред. Д. Шостаковича; сост. и ред. И.С. Рабиновича — М.: Музыка, 1964. — Т. 1. — 669 с.
- REFERENCES**
1. Bagadurov V.A., Oчерki po istorii vokal'noj metodologii, Moscow, Muzsektor gos. izd-va, 1929. 247 p. (in Russian)
  2. Bach I.S., *Izbrannye arii dlja soprano v soprovozhdenii fortepiano*, Moscow, 1976. (in Russian)
  3. *Glinka v vospominanijah sovremennikov*, Sb. statej pod red. A.A. Orlovoj, Moscow, Muzgiz, 1955, 432 p. (in Russian)
  4. Glinka, M.I., *Zapiski*, Moscow, Muzyka, 1988, 222 p. (in Russian)
  5. Handel G.F., *Arii iz oper i oratorij dlja soprano v soprovozhdenii fortepiano*, Moscow, Muzyka, 1985. (in Russian)
  6. Javorskij B., *Vospominanija, stati i pisma*, Moscow, Muzyka, 1964, Vol.1, 669 p. (in Russian)
  7. Shubert F., *Izbrannye pesni dlja golosa s fortepiano*, Moscow, Muzyka, 1980. Vol. 6, pp. 139-141. (in Russian)
  8. Stepanidina O.D., Tsarkova E.G., *Sovremennye problemy metodiki osvoenija russkogo klassicheskogo i romanticheskogo kamernogo vokal'nogo repertuara v muzykal'nom vuze*, *European Social Science Journal (Evropejskij zhurnal socialnyh nauk)*, 2017. No. 5. pp. 323-329. (in Russian)
  9. Vasina-Grossman V., *Muzyka i pojeticheskoe slovo*, Moscow, Muzyka, 1978, 365 p. (in Russian)

**Степанидина Ольга Дмитриевна**, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, stepanidina047@gmail.com

**Stepanivna O.D.**, PhD in Art criticism, Professor, Chamber Ensemble and Accompaniment Training Department, L.V. Sobinov Saratov State Conservatory, stepanidina047@gmail.com

**Царькова Елена Геннадиевна**, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра теории, истории и педагогики искусства, СГУ имени Н.Г. Чернышевского, tsarkova\_elena@mail.ru

**Tsarkova E.G.**, PhD in Education, Associate Professor, Theory, History and Pedagogy of art Department, N.G. Chernyshevsky Saratov State University, tsarkova\_elena@mail.ru