

ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

УДК 784.3

doi: 10.17223/26188929/7/5

Андрей Блаховский

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ВОКАЛЬНОЙ РЕЧИ В РУССКОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНСОВ М.И. ГЛИНКИ)

В статье излагается авторская гипотеза, связанная с орфоэпией пения. Синтетическая природа орфоэпии пения выражается в монолитной цельности синтеза трех параметров: вокальная интонация + последовательность слогов (сочетание фонем) + голосовая краска. Речь идет о слоге, а не о слове, так как орфоэпия не располагает, и не должна располагать смысловыми единицами. В ее «ведомстве» находятся только элементы аудиального воплощения нотно-вербального текста. Изложение данной гипотезы иллюстрируется романсами М.И. Глинки. Следует оговорить, что ряд источников задействуется в статье в ознакомительных целях, без прямого цитирования.

Ключевые слова: синтетический, вокальный, романс, певец.

Вокальная музыка а priori является искусством синтетическим, соединяющим в себе вербальный и невербальный компоненты. Вербальный компонент вокальной музыки – поэтические тексты, на которые создаются вокальные произведения, отсутствующие, пожалуй, только в вокализе. Невербальный компонент – музыкальная, интонационная составляющая синтетического целого вокальной музыки.

Возможность их непротиворечивого объединения в вокальной музыке складывается в обширной области пересечения музыкального и вербального компонентов. Если музыкальная составляющая вокальной музыки основана прежде всего на интонации, для вербальной интонация является только одной из необходимых в синте-

зе компонентов синтетического целого. В европейских языках, в отличие от ряда восточных, интонация не несет смыслообразующей функции. Поэтому две стороны слова – предметно-логическая и фонетическая – существуют относительно автономно.

В вокальной музыке эта автономность существует только формально, в пределах письменно фиксированного нотного текста, будь это клавишная опера или нотная публикация песни / романса. Однако запись вокальной музыки может быть понятна, и то не сразу, музыкантам-исполнителям, важнейшим из которых для всех жанров и направлений вокальной музыки является певец. Слушатели же, для которых вокальная музыка пишется и исполняется, могут воспринимать ее только «на слух». Поэтому для них обе составляющие синтетического целого любого вокального произведения неразрывны и взаимодополняющи.

В этом и заключается камень преткновения, зачастую разрушающий цельность синтеза вербального и музыкального компонентов вокальной музыки при восприятии слушателем. Если музыкальная интонация воплощается и оркестром, и пианистом, и певцом, в большинстве случаев, безукоризненно, – этого нельзя сказать о вербальной составляющей. Часто после концерта или постановки можно услышать, что слова непонятны. А если слова непонятны, то половина вербально-музыкального целого оказывается разрушенной.

1. Природа камерно-вокальной музыки и ее отличия от оперы. Камерно-вокальная музыка представляет собой специфическое множество произведений, обладающих общими характеристиками. В сравнении с оперой, синтетическая природа камерно-вокальной музыки гораздо менее многоаспектна. Если в опере персонаж, помимо поэтического текста и музыки, имеет еще ряд характеристик – таких, например, как сценическая пластика, роль в сюжете, действие, ряд сценических партнеров и другие, то в камерно-вокальной музыке комплекс характеристик для синтеза значительно сужается: есть только вербальная и музыкальная составляющие. Певец является здесь не одним из ряда персонажей сюжета, а единственным «голосом» всего происходящего. Именно в связи с этим повышается значимость пропеваемых вербальных конструкций. Если в опере многое может «досказать» сценическая ситуация, то в камерно-вокальной музыке певцу «спрятаться» не за что. Поэтому оперу мы можем понимать, даже когда она исполняется на не род-

ном нам языке, тогда как камерно-вокальное произведение без перевода непонятно. С этим связана первичность значения вокальной речи в камерно-вокальной музыке.

Оперному певцу необходимо обладать определенными голосовыми данными: силой, звучностью голоса, большим диапазоном, технической подвижностью, необходимой для разного рода колоратур, пассажей, каденций, красивыми верхними нотами. Конечно, в камерно-вокальной музыке наличие большого и красивого голоса приветствуется, но задачи стоят перед ним иные. В большей степени это донесение до слушателя художественного текста.

В операх практически не применяется практика транспонирования. Если транспонирование оперных партий целиком не существует в принципе, то отдельные оперные арии как концертные номера «в транспорте» исполняются. Однако практика транспонирования оперных арий существует нечасто, в порядке исключения. Объясняется это, надо полагать, тем, что опера, имеющая достаточно определенную сюжетную канву, предполагает «закрепленность» тембра и характера за конкретным персонажем. Ария князя Игоря, например, категорически не может быть исполнена «в транспорте» сопрано или тенором. Персонаж «зафиксирован» сюжетно, тембр его не подлежит изменению в связи с закрепленностью за тембром определенной психологической характеристики, даже помимо пола персонажа.

«Приведем здесь некоторые соответствия, отмеченные нами в операх различных эпох и авторов.

Мужские голоса:

тенор – *холерик* или *меланхолик* (Хозе, Канио, Ленский, Лыков, Альмавива, Водемон, Андрей Хованский, Герман);

баритон – *сангвиник* (Фигаро, Мизгирь, Роберт, Эскамильо, Онегин);

бас – *флегматик* (Собакин, Сусанин, Досифей, Пимен, Кончак, Иван Хованский, Гремин);

Женские голоса:

колоратурное сопрано – *холерик* (активные, действующие героини: Царица Ночи, Людмила, Линда ди Шамуни);

лирическое сопрано – *меланхолик* (все «героини-жертвы», как правило, пишутся для этого голоса: Лиза, Волхова, Марфа, Иоланта, Снегурочка, Леонора в «Трубадуре» Верди);

центральное сопрано – сангвиник (Джоконда, Татьяна, Леонора в «Силе судьбы», Турандот, Кума, Мария в «Мазепе»);

меццо-сопрано – флегматик (от флегматичности здесь обычно присутствует инертность и глубина переживаний, но не уравновешенность, так как обычно героини-меццо – страстные, глубокие, сильные натуры, даже роковые – как, например, Марфа в «Хованщине», Любаша, Далила, Кармен)» [17].

В камерно-вокальной музыке подобные замены вполне допустимы, хотя иногда становятся содержанием анекдотических историй. В любом случае содержание камерно-вокального произведения проходит адаптацию для того или другого тембра.

Например, романс С. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» исполняется любимыми тембрами голосов с небольшими тональными поправками: высокие голоса, как женские, так и мужские, поют в оригинальной тональности a-moll. Существуют альтернативные варианты для низких голосов – fis-moll, f-moll и d-moll.

Для каждого певческого тембра содержание этого романса оказывается совершенно иным. Сопрано воплощает образ той самой красавицы, вероятно, вспоминающей чьи-то слова¹; меццо-сопрано, например, – мать, предостерегающую от жизненных ошибок сына или дочь; тенор – юношу, недавно расставшегося со своей возлюбленной; баритон / бас – человека, охваченного давними воспоминаниями.

Таким образом, камерно-вокальное произведение не имеет однозначной тембровой закреплённости, располагая рядом вполне равнозначных вариантов при условии достаточно обширной вариативности образного ряда.

2. Вокальная речь в камерно-вокальной музыке. Один из крупнейших и всесторонне образованных фониатров, изучавший вокальное искусство в России и в Италии, ленинградский исследователь, доктор медицинских наук И.И. Левидов в своих исследованиях делает вывод: «Пение представляет собой “омузыкаленную” речь» [11].

«Слово, как известно, является единицей языка. Посредством слов люди обмениваются мыслями, добиваются взаимного пони-

¹ Варианты образов многочисленны и зависят от индивидуальной фантазии певца.

мания, и поэтому в каждом слове как единице языка должен быть заключен определенный смысл» [16, с. 151].

«Обычная бытовая речь страдает многими недостатками, среди которых можно отметить: скороговорку, однотонность, многоударность, неправильное произношение и др. Скороговорка влечет за собой пропуск букв и даже целых слогов, что может отразиться на значении слова. Глагол “говорить”, например, в фразе «он говорит» в бытовой скороговорке так искажается, что мысль совершенно меняется, когда собеседник, пропуская целый слог, произносит «он горит». На вопрос: “Сколько стоит?” – мы можем услышать ответ: “штысят копеек” или еще короче: “шсяткпейк”. Глагол «смотри» варьируется словами: “смори, мотри, мори” – и, наконец, превращается в местоимение “мой-мой”» [Там же, с. 152].

Современная жизнь имеет свой ее темп, объем информации, скорость речи («аллегрный тип речи») и как следствие – теряется качество донесения этой информации. Интернет дал возможность высказываться всем обо всем (форумы, ЖЖ, комментарии), что породило «чудовищный сленг». Отход от грамотной речи, пренебрежение нормами произношения – все это не могло не оказать отрицательного влияния на состояние языка. Особенно это заметно в концертно-камерном и оперном исполнительстве, у чтецов и дикторов, а ведь язык творческих работников формирует культуру слушателя. Есть масса примеров, разрушающих смысл и художественно-эстетическую ценность текста: «Море сумит (шумит), дрозит (дрожит), лодка плывет по-дади (позади), он вевнется сюда (вернется), вспоомынаючи, Маргарыта». «Подъезды» и манерность в произношении, в пении также нарушают смысловую линию: «Во сыне – ийя, весело тебе, невеан-ной уши, лубоф» и другие искажения [Там же, с. 153].

«Физиологически такое искажение смысла происходит из-за вялой и неправильной, именно «индивидуальной» артикуляции и из-за отсутствия специальной речевой тренировки» [Там же, с. 156].

«Дикция предусматривает, кроме четкого и ясного произношения у певцов, чистоту формируемого конкретного звука, освобождение его от различных призвуков, шумов, связанных с привычной, неправильной артикуляцией в бытовой речи. Дикция, требующая определенной и точной артикуляции звуков, проверяемых акустически, воспитывает артикулирующие органы, приводит их в

надлежащий порядок, делает гибкими и послушными воле певца» [16, с. 156–157].

«Правильное произношение согласных в словах удерживает вокальную позицию, так как каждая согласная имеет собственную точку фиксации в полости рта, место преграды, в которое воздушная струя и направляется. Видоизмененная преодолением преграды в полости рта и озвученная характерной шумной согласной воздушная струя, в силу закона ассимиляции, окрашивается в ту или иную гласную с характерным звучанием предыдущей согласной, что очень важно учитывать для изменения тембра голоса певца и нюансов в исполнении.

Теоретическое и практическое знание вокалистами физиологии согласных и гласных, их взаимообусловленности поможет вести голос более точно в пении упражнений и вокализов, что будет удерживать позиционную высоту, так же как периодическое членение воздушной («гласной») струи определенной преградой («согласной»), различной для каждого учащегося, создает наиболее удобные условия для выявления резонаторных возможностей.

Согласные по месту образования разделяются на губные, зубные, переднеязычные, заднеязычные и другие. Соответственно месту их образования, месту смычки языка с небом или сужения канала в полости рта согласные имеют тот или иной акустический характер» [Там же, с. 157].

Конечно, технически все это применимо в оперном пении и, безусловно, будет давать хороший эффект как в создании образов, ясности содержания, так и для принося пользу голосу, так как «точная физиологически естественная и активная артикуляция, предпрещающая ясную дикцию и произношение согласно орфоэпическим нормам родного языка (включая и его мелодику), способствует сохранению певческого голоса, его тембральной окраски и повышает эстетические качества пения» [16, с. 156]

Однако в большей степени это относится к камерно-вокальной музыке, поскольку она зачастую имеет высокохудожественный поэтический текст, где миниатюрность произведения ставит также перед певцом задачу успеть раскрыть целый мир и где исполнение требует более «тонкого штриха», когда больший акцент делается на содержании, чем на силе, красоте и диапазоне голоса.

«От обычной разговорной речи вокальная речь резко отличается прежде всего спецификой своего акустического строения: значительно увеличенной мощностью и громкостью, длительностью гласных, особенностью тембра, характерными модуляциями высоты основного тона и рядом других свойств» [14].

Из вышесказанного можно сделать вывод, что вокальная речь – весьма специализированная форма звуковой речи. Также она известна под названием «искусство пения», что дает нам возможность говорить о грамотном, правильном пении и приравнять термин *вокальная речь* к понятию *орфоэпия* (гр. *orthos* – правильный, *epos* – слово) *пения*.

В рамках данной статьи мы опираемся на синонимичность понятий «орфоэпия пения» и «вокальная речь». Применительно к проблематике, рассматриваемой в работе, данные понятия идентичны, так как в отношении вербальных конструкций камерно-вокальной музыки их действие можно назвать аналогичным. В данном случае как вокальная речь, так и орфоэпия пения понимаются как *функционирование вербального компонента в вокальном синтезе*. Объединяет их именно нацеленность на вербальный компонент в качестве исходной точки.

Сразу важно указать, что орфоэпия пения кардинально отличается от понятия *орфоэпия в пении*. Первое представляет собой целостный термин, обозначающий одну из сторон синтеза вокальной музыки, обращенную к ее вербальной части. Второе предполагает наличие орфоэпии, общей для многих форм существования вербальной речи и функционирующей в вокальной музыке как частный случай. Употребление в работе первого понятия, а не второго объяснимо позицией автора, не считающего вокальную речь просто частным случаем орфоэпии вообще.

Орфоэпия пения отличается от дикции произношения вербальных конструкций, как и от декламации в драматическом спектакле, не первичностью гласных или согласных, не каким-то специфическим приемом аудиального воплощения текста, а своей *синтетической природой*. Синтетическая природа орфоэпии пения выражается в монолитной цельности синтеза трех параметров:

*вокальная интонация +
последовательность слогов (сочетание фонем) +
голосовая краска.*

Речь идет о слоге, а не о слове, так как орфоэпия не располагает и не должна располагать смысловыми единицами. В ее «ведомстве» находятся только элементы *аудиального воплощения нотновербального текста*.

Вокальная интонация включает несколько составляющих:

- 1) собственно звуковысотный рисунок;
- 2) тесситурный рисунок;
- 3) рисунок певческого дыхания.

Сочетание данных параметров в каждом камерно-вокальном произведении индивидуально и неразрывно связано с пропеваемым вербальным текстом, образуя совместно основу аудиального воплощения образа. Кроме названных параметров в создании интонации участвует также вокальная атака, представляющая собой специфическое выразительное средство.

Последовательность слогов (сочетаний фонем) также является не просто рядом гласных и согласных, удобных или нет для аудиального воплощения вокалистом, а одной из важных характеристик образа.

Например, фраза «По небу полуночи ангел летел и тихую песню он пел» (М.Ю. Лермонтов) кардинально отличается от такой, например, конструкции, как «Под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой» (М.Ю. Лермонтов).

В первом случае видим преобладание глухих согласных и «закрытых» гласных, создающих, в целом, негромкий и сумрачный колорит; во втором случае – опору на «открытые» гласные «а», «о», в сочетании с рядом звонких согласных (прежде всего, «з»).

Голосовая краска – фактор, труднее всего определимый и исчисляемый. Тем не менее этот фактор знаком каждому певцу на практике. Голосовая краска определяется как общим психологическим тонусом, так и рядом более конкретных психологических характеристик. Например, кантилена и пунктирный ритм располагают разными уровнями психологического тонуса; именно здесь, в области голосовой краски, происходит «стыковка» смысловых и аудиально-выразительных содержательных ориентиров произведения.

Подчеркнем, что в аудиальной цельности орфоэпии пения не существует отдельных фонем. Существуют только синтетические комплексы, объединяющие гласные и согласные в единую целост-

ность. Нет, к примеру, безликой фонемы «р» или фонемы «а»: в тысячах различных контекстов они могут быть разными, так же как, например, слово «ветка» является далекой от зримого образа абстракцией (нужно уточнять, говорится о ветке березы, ветке пальмы, ели или метро). В каждом воспринимающем сознании у каждого из сотен слушателей неизбежно возникнет свой образ, и если мы стремимся к аудиальному воплощению конкретного образа, следует с максимальной степенью конкретики различать синтетические комплексы орфоэпических единиц.

Орфоэпические характеристики пропеваемого текста, прежде всего, зависят от характеристик воплощаемого образа и на него нацелены. Поэтому вполне допустимым представляется утверждение, что не следует рассматривать как самостоятельные синтетические комплексы не только фонемы «р» или «а», например, но и отдельно взятый слог «ра».

Орфоэпия пения не располагает, как уже говорилось, смысловыми единицами, но нацелена на воплощение той или иной смысловой константы, поэтому соприкасается с предметно-логическим смыслом на эмоциональном уровне. Эмоциональным уровнем определяются специфика голосовой краски и ее динамические параметры (изменения в процессе произведения, если они есть).

Разные орфоэпические характеристики можно фиксировать, например, в слоге «ра» в контексте слов «радость» или «рабство». Как правило, подобные эмоциональные ориентиры можно выявить на уровне вокальной интонации; приведенное наблюдение очередной раз свидетельствует о цельности и функциональной определенности синтетических комплексов, выступающих единицами орфоэпии пения.

Следует казать и о художественной стороне слова. Ведь помимо фонетического произношения музыкального слова громадную роль играет и смысловая сторона его. Музыка композитора неразрывно связана со словом. Певец должен уметь вскрывать художественную сущность произведения с обеих сторон, иначе пение превратится в простое выпевание звуков. Общеизвестно, что Глинка, обладая небольшим голосом, был великолепным исполнителем своих романсов потому, как говорит А.Н. Серов в «Воспоминаниях», что «верность смыслу в малейшем оттенке придавала пению Глинки совершенно особый характер и в нежно-мелодических местах его прелестных романсов» [16, с. 159].

«Громадное значение осмысленному и согретому эмоциональным содержанием слову придавал, как известно, К.С. Станиславский. “Сверхзадачей” (по Станиславскому) у педагогов было: научить будущих актеров, певцов и режиссеров умению донести до слушателя в драме или опере определенную, совершенно конкретную идею, заключенную в произведении драматурга или композитора. Поэтому слово как главнейшее средство общения людей, а сцены – и как главнейшее средство воздействия на людей – должно было быть на очень высоком профессиональном уровне. Нужно иметь развитый гибкий голос и отточенную совершенную дикцию – без единой шепелявой или картавой буквы, – говорит ли актер в драматической пьесе, поет ли певец в опере или концерте» [16, с. 147].

3. Камерно-вокальное творчество М.И. Глинки. Романсы Глинки входят в золотой фонд русской камерно-вокальной музыки. Вокальное творчество композитора явилось вершиной и завершением длительного периода развития камерной вокальной культуры, начавшей складываться еще в XVIII в. Опираясь на традиции русского бытового романса, Глинка создал классические образцы вокальной лирики.

Романсы Глинки – в большинстве своем лирические произведения. При этом субъективные чувства художника получают в романсах высокое общечеловеческое значение. Кроме лирических образов в творчестве композитора нашли яркое воплощение образы внешнего мира, картины природы, жанрово-бытовые сцены, картины далеких времен и стран. В целом по широте и значению для истории мировой музыкальной культуры его романсы можно сравнить с лирическими стихотворениями Пушкина. И недаром именно в музыке Глинки поэзия Пушкина впервые получила равноценное выражение.

Романсы Глинки создавались в пору высокого расцвета русской лирической поэзии. Композитор использовал тексты 20 поэтов, большинство вокальных миниатюр было им написано на тексты русских поэтов-современников (Пушкин, Жуковский, Дельвиг, Баратынский, Батюшков). Эта глубокая, неразрывная связь русской музыки с поэзией современности в дальнейшем определила весь путь развития русского классического романса.

Охарактеризуем стилевые черты вокальной лирики Глинки.

Основой для сложения оригинального стиля композитора послужили традиции камерной вокальной миниатюры в творчестве композиторов XVIII в., а также творчество старших современников Глинки – Алябьева, Верстовского, Яковлева, Титова.

М.И. Глинка в своем творчестве опирается на самые популярные для того времени *жанры*: сентиментально-лирический романс, элегия, «русская песня», баллада. Однако к этим традиционным жанрам Глинка подходит по-иному, поднимая их на новый художественный уровень. В каждый романс он вносит свое индивидуальное содержание и в каждом создает свой неповторимый, законченный образ. Нередко композитор вводит в вокальные миниатюры жанровые элементы серенады, вальса, мазурки, польки, болеро, баркаролы.

Глинка, сам будучи прекрасным певцом и педагогом-вокалистом, создает произведения подлинно вокальные, в которых ведущая роль всегда принадлежит певцу. *Мелодия* романсов М. Глинки в целом отличается редкой пластичностью и завершенностью. При этом композитор использует разнообразные приемы вокальной выразительности: широкую кантилену и выразительную декламацию, тончайшие нюансы в градации звука и тембровые контрасты.

Глинка не стремится к усложнению фактуры, к широкой «концертности» партии фортепиано в своих романсах, внешней виртуозности и не выходит за рамки камерного стиля. В целом аккомпанемент передает общее настроение, рисует фон действия, дает картину основных образов. Большую роль выполняют сольные эпизоды фортепиано – вступления и заключения, содержащие в себе сжатый, обобщенный образ романса.

М.И. Глинка избегает свободного, «сквозного» развития, стремится к ясным, закругленным *формам*: куплетная (чаще – в раннем периоде), трехчастная или трех–пятичастная форма с контрастным средним эпизодом.

Камерно-вокальное творчество Глинки принято разделять на следующие этапы:

Ранние романсы (1820-е гг.) пронизаны настроениями русской элегической поэзии начала века и представлены жанровыми разновидностями романса – элегия, патетический романс-монолог, «русская песня», лирический романс, «восточный» романс. Эти романсы проникнуты задушевыми, мечтательными настроениями. При

этом для них характерны строгая простота и сдержанность выражения, отсутствие излишней «надрывности», ясность и стройность мелодии. Романсы этого периода сыграли немалую роль в формировании оперного стиля Глинки.

Романсы начала 1830-х гг. отражают впечатления композитора от природы и быта Италии, ее певческой культуры. Романсы «Венецианская ночь», «Победитель», «Желание» отражают романтическое ощущение молодости, счастья и красоты жизни. Стиль Глинки в этих романсах уже вполне сложился.

Зрелый период (1836–1842 гг.). Это наиболее плодотворные годы в творчестве композитора, годы, когда М. Глинка создает свои лучшие романсы и достигает классического совершенства в трактовке самых разнообразных жанров и форм вокальной лирики.

Романсы этого периода охватывают широкий круг поэтических тем, сюжетов и настроений – от мрачно-фантастической баллады «Ночной смотр» до простодушной «Колыбельной песни», от героического «Рыцарского романа» до глубокого драматизма элегии «Сомнение». Главная роль в романсах этого периода принадлежит поэзии Пушкина. Работая над лирическими стихотворениями Пушкина, Глинка достиг той гармонии формы и содержания, которая сделала его романсы равноценным отображением пушкинской поэзии – романсы «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир», «Я помню чудное мгновенье», «В крови горит огонь желанья», «Мери», «Где наша роза».

В этот период М.И. Глинка написал единственный свой вокальный цикл – 12 романсов на слова Кукольника «Прощание с Петербургом». Нет единой сюжетной линии развития, но есть одна тема – романтическая тема странствий. Отличительный признак цикла – яркая характерность и жанровая конкретность музыкального образа. В каждом романсе свой тип структуры, свои приемы вокальной выразительности.

Для романсов позднего периода творчества Глинки (1842–1857 гг.) характерны две тенденции: с одной стороны, композитора привлекает светлая, жизнерадостная лирика, выражающая радость бытия (поэзия Пушкина); с другой – некоторые вокальные миниатюры обладают чертами глубокого драматизма, это лирика скорбного раздумья (созвучная поэзии Лермонтова). Особое значение приобретает жанр романса-портрета, в котором господствуют свет-

лые, грациозные образы юности и красоты. По-прежнему привлекают образы природы («Финский залив»). В романах, написанных в жанре романса-монолога («Песнь Маргариты», «Молитва», «Ты скоро меня позабудешь», «Не говори, что сердцу больно»), усиливаются черты психологической углубленности, отражающие новые тенденции русской лирической поэзии конца 1840-х – начала 1850-х гг. Они совпадают по времени с лучшими романсами Даргомыжского [12].

4. Особенности орфоэпии в некоторых романах М.И. Глинки. Проведем сравнительный анализ специфики орфоэпии пения в таких камерно-вокальных произведениях М.И. Глинки, как «Рыцарский романс» и «В крови горит огонь желанья».

Приведем полностью поэтический текст обоих произведений.

Слова Нестора Кукольника

Прости! Корабль взмахнул крылом,
Зовет труба моей дружины!
Иль на щите иль со щитом
Вернусь к тебе из Палестины.
Молва о подвигах моих,
Шумя, придет моим предтечей,
И лавр из нежных рук твоих
Наградой будет мне и встречей.
Клянусь сердцем и мечом:
Иль на щите, иль со щитом!

Слова А. Пушкина

В крови горит огонь желанья,
Душа тобой уязвлена,
Лобзай меня: твои лобзанья
Мне слаще мирра и вина,
Слаще мирра и вина.
Склонись ко мне главою нежной,
И да почию безмятежный,
Пока дохнет веселый день
И двинется ночная тень,
Ночная тень.

Разберем с позиций синтетической природы орфоэпии пения, о которой мы писали ранее, первые четверостишия данных текстов.

«Рыцарский романс». Вокальная интонация здесь основана на пунктирном ритме и квартово-квинтовых интонациях, бесспорно отсылающих к жанру марша. Тесситура средняя, не «захватывающая» в первом четверостишии ни высоких кульминационных нот, ни «сниженных» тесситурных участков, требующих от солиста повышенной концентрации. Дыхание равномерное, неглубокое, далекое от кантилены, в силу, хотя бы, пунктирного ритма.

Последовательность слогов сразу диктует повышенный психологический тонус¹ образа и, соответственно, несколько «металлический» оттенок голосовой краски. Фраза «Прости! Корабль взмахнул крылом» содержит почти рекордное количество согласных фонем, что в условиях кратких длительностей и пунктирного ритма создает ряд трудностей для певца в отношении четкости произнесения текста. Именно в связи с этим формируется повышенный психологический тонус, содержащий возможность быстрого и четкого произнесения фонем. Среди гласных преобладают редуцированные; акцентируется предметно-логическая сторона текста. Можно утверждать, что интонационный облик мелодии здесь противостоит кантлене.

«В крови горит огонь желанья». Центральным ориентиром данного текста выступает ритмическая основа интонационной линии. В связи с регулярной трехдольностью, а также нарочитым подчеркиванием сильных долей интонационный каркас превалирует над предметно-логическим содержанием текста. Соответственно, редуцированных гласных здесь намного меньше, чем в «Рыцарском романсе». К тому же чередование гласных и согласных фонем в это романсе намного более уравновешенно. Тесситурный рисунок свободен и создает впечатление «качания» между высокими и низкими нотами.

Воплощаемый в романсе образ в большей степени придерживается эмоционально-аффектных характеристик, чем предметно-логических. В связи с этим аудиальное воплощение образа более предрасположено к кантлене и полноте звука, строящейся на «открытых» гласных.

¹ Понятие повышенного психологического тонуса остается знакомым на практике, но не имеющим четкого и однозначного определения. Считаем возможным использовать его в связи с отсутствием более адекватных смыслу терминов.

Не говори, что сердцу больно*Слова Н. Павлова*

Не говори, что сердцу больно
От ран чужих;
Что слезы катятся невольно
Из глаз твоих!

Будь молчалива, как могилы,
Кто ни страдай,
И за невинных Бога силы
Не призывай!

Твоей души святыя звуки,
Твой детский бред –
Перетолкует все от скуки
Безбожный свет.

Твоей души святыя звуки,
Твой детский бред –
Перетолкует все от скуки
Безбожный свет,
Безбожный свет.

Здесь центральным выступает именно вербальный компонент. На выражение предметно-логического смысла пропеваемого вербального текста нацелены все прочие средства выразительности: вокальная интонация близка к разговорно-повествовательной; в связи с этим tessitura средняя, амплитуда ее колебаний невелика, как и в разговорной речи; голосовая краска неявная, так как на первом плане находится не образ говорящего, а смысл произносимого.

Венецианская ночь*Слова И. Козлова*

Ночь весенняя дышала
Светло-южною красой;
Тихо Brenta протекала,
Серебримая луной;
Отражен волной огнистой
Блеск прозрачных облаков,
И восходит пар душистый
От зеленых берегов,
От зеленых берегов.

Свод лазурный, томный ропот
Чуть дробимья волны,
Померанцев, миртов шепот
И любовный свет луны,
Упоенья аромата
И цветов и свежих трав,
И вдали напев Торквата
Гармонических октав,
Гармонических октав.

Все вливает тайно радость,
Чувствам снится дивный мир,
Сердце бьется, мчится младость
На любви весенний пир;
По водам скользят гондолы,
Искры брызжут под веслом,
Звуки нежной баркаролы
Веют легким ветерком,
Веют легким ветерком.

Здесь в первую очередь прослеживается имитация песни венецианского гондольера. Именно имитация диктует и другие свойства текста. Поэтому вербальный текст находится на втором плане по сравнению с изображаемым жанром. Голосовая краска содержит ощущения умиротворения и регулярного движения: одновременно и плеск волн, и покачивание барки, и действия управляющего ею гребца. Произнесение слов, согласно даже заголовку, приближено к итальянской речи, по крайней мере, в отношении четкости произношения и «легкости» фоном.

Таким образом, в романсах М.И. Глинки – на примерах произвольно выбранных образцов – можем видеть соответствие образа и синтетического комплекса орфоэпии пения в каждом конкретном произведении. Именно произвольность рассматриваемых текстов свидетельствует о названном соответствии в каждом конкретном тексте – как о всеобщем свойстве.

Рассмотрев специфические черты камерно-вокальной музыки в ее отличии от оперной партии, выделяем следующее:

– вербальная и музыкальная составляющие камерно-вокальной музыки значительно повышают значимость пропеваемых вербальных конструкций;

– в отличие от оперной партии камерно-вокальное произведение не имеет однозначной тембровой закреплённости; оно может транспонироваться в выбранную тональность и исполняться как женскими, так и мужскими голосами различного тембра.

Орфоэпия пения обладает синтетической природой, основанной на единстве вербального и музыкального начал, что принципиально отличает ее от орфоэпии речи, как разговорной, так и художественно-декламационной. Синтетическая природа орфоэпии пения основана на аудиальном синтезе предметно-логической и фонетической составляющих – синтезе, непреходяще востребованном в творчестве певца. Синтетическая единица орфоэпии пения располагает тремя компонентами:

- 1) вокальная интонация (+ вокальная атака);
- 2) последовательность слогов (сочетание фонем);
- 3) голосовая краска.

Специфика и виды соединения названных компонентов в каждом конкретном случае индивидуальны и нацелены на аудиальное выражение того или иного конкретного вокального образа.

Стремление к выявлению наиболее «чистых» закономерностей орфоэпии пения потребовало обращения к камерно-вокальной музыке. Свойства камерно-вокальной музыки демонстрируют ту ситуацию, когда слово и музыка остаются «наедине», без контекстов сюжета и сценического действия. В камерно-вокальной музыке та же цель потребовала появления малой формы – романса (в отличие от вокального цикла, например) и рассмотрения малой вокальной формы на примере двух выбранных романсов М. Глинки. Романсы написаны на русском языке, орфоэпия которого а priori более близка и понятна как российскому певцу, так и российскому слушателю.

Камерно-вокальное творчество М.И. Глинки – это, несомненно, бесценный вклад композитора в область русской романсово-песенной лирики. Он первым из русских композиторов достиг высокого слияния музыки и текста в единое поэтическое целое. В данной работе мы обозначили четыре основных периода его творчества:

- ранние романсы. 1820-е гг.;
- романсы начала 1830-х гг.;
- зрелый период творчества. 1836–1842 гг.;
- поздний период творчества. 1842–1857 гг.

К жанру романса Глинка обращался на протяжении всей жизни. По сути, он стал для него своеобразным лирическим дневником, в который композитор записывал не только различные чувства, но и широкий круг жизненных явлений. В его романсах можно найти и сцены из жизни, и тонкие музыкальные пейзажи, и портреты окружавших его людей, и картины далеких времен и стран.

Таким разнообразием содержания романсового творчества Глинки связано обилие жанров в нем: русские песни, элегии, серенады, бытовые танцевальные романсы, баллады, фантазии.

В романсах М.И. Глинки на примерах произвольно выбранных образцов можем видеть соответствие образа и синтетического комплекса орфоэпии пения в каждом конкретном произведении.

Использованные источники

1. *Аванесов Р.И.* О русском сценическом произношении // *Русская речь*. 1988. № 5. С. 61–66; № 6. С. 58–62.
2. *Аванесов Р.И.* Вопросы русского сценического произношения // *Культура речи на сцене и на экране*. М., 1986а. С. 5–21.
3. *Аванесов Р.И.* Мелодия и речь (мысли и заметки) // *Проблемы структурной лингвистики* 1983. М., 1986. С. 232–267.
4. *Аспелунд Д.Л.* Развитие певца и его голоса. М., 1952. 191 с.
5. *Бруссер А.М.* Учебно-методическое пособие по технике речи для ассистентов-стажеров (I и II семестры). М., 2002.
6. *Васенина К.В.* Правильное произношение слова как важнейший фактор в пении. М., 1962. 15 с.
7. *Васенина К.В.* Проблема слова в пении // *Вопросы вокальной педагогики*. М., 1969. Вып. 4.
8. *Глинка М.* Школа пения для сопрано // *Советская музыка*. 1953. № 9.
9. *Дмитриев Л.Б.* Гласные в пении // *Вопросы вокальной педагогики*. М., 1962. Вып. 1.
10. *Златоустова Л.В.* Особенности организации речи в пении // *Речь: теоретические и прикладные аспекты* : коллективная монография. М., 1999. С. 37–51.
11. *Левидов И.И.* Певческий голос в здоровом и больном состоянии. Л., 1939. 253 с.
12. *Можжейко Л.М.* История русской музыки. Гродно, 2012.
13. *Морозов В.П.* Тайны вокальной речи. Л., 1967. 203 с.
14. *Морозов В.П.* Биофизические характеристики вокальной речи : автореф. дис. ... д-ра биол. наук. Л., 1969. 48 с.
15. *Нестеренко Е.Е.* Некоторые вопросы произношения в пении // *Вопросы вокальной педагогики*. М., 1984. Вып. 7. С. 32–41.
16. *Васенина К.В.* Проблема слова в пении // *Вопросы вокальной педагогики*. М., 1969. Вып. 4.

17. Приходовская Е.А. Оперная драматургия : учеб. пособие. СПб. : Планета музыки, Лань, 2015.

18. Садовников В.И. Орфоэпия в пении. М., 2001. 88 с. (первое изд. – 2005).

Andrey V. Blakhovsky

ABOUT FEATURES OF THE VOCAL SPEECH

IN THE RUSSIAN CHAMBER MUSIC

(ON THE EXAMPLE OF M. I. GLINKA'S ROMANCES)

Musical almanac of Tomsk State University, 2019, no. 7, pp. 44–63. doi: 10.17223/26188929/7/5

Having considered in article peculiar features of chamber and vocal music in its difference from opera party, we allocate the following:

- verbal and musical components of chamber and vocal music considerably increase the importance of the sung-through verbal designs;
- unlike opera party chamber and vocal work has no unambiguous timbre tightness; it can be transposed in the chosen tonality and be executed by both female and man's voices of various timbres.

The orthoepy of singing possesses the synthetic nature based on unity of verbal and musical beginnings that essentially distinguishes it from orthoepy of speech – both colloquial and art declamatory speech. The synthetic nature of orthoepy of singing is based on auditory synthesis of subject and logical and phonetic components – synthesis, demanded in works of the singer. Synthetic unit of orthoepy of singing has three components: 1) vocal intonation (+ vocal attack), 2) sequence of syllables (combination of phonemes), 3) voice paint.

Specifies of types of connection of the called components in each case are individual and aimed at auditory expression of the concrete vocal image.

The aspiration of the detection of the most “true” regularities of orthoepy of singing demanded the appeal to chamber and vocal music. Properties of chamber and vocal music show that situation when word and music remain “alone” – without contexts and scenic action. In chamber and vocal music the same purpose demanded the appearance of a small form – the romance (unlike a vocal cycle, for example) and consideration of a small vocal form on the example of two chosen M. I. Glinka's romances. Romances are written in Russian which orthoepy is closer and more understandable to both the Russian singer and the Russian listener.

Key words: synthetic, vocal, romance, singer.

The used sources

1. Avanesov R. I. About the Russian scenic pronunciation//the Russian speech. 1988. - No. 5. Page 61-66; No. 6. Page 58-62.

2. Avanesov, R. I. Questions of the Russian scenic pronunciation//the Standard of speech on a scene and on the screen. M, 1986a. Page 5 - 21.

3. Avanesov, R. I. Melody and speech (thoughts and notes)//Problems of structural linguistics 1983. M, 19866. Page 232-267.

4. Aspelund, D. JI. Development of the singer and his voice. M, 1952. 191 p.
5. Brusser A.M. An educational and methodical grant on equipment of the speech for assistants-trainees (I and II semester). — M, 2002.
6. Vasenina K. V. The correct pronunciation of the word as the major factor in singing. M, 1962. - 15 pages.
7. Vasenina K. V. Problem of the word in singing//Questions of vocal pedagogics. Vyp. 4. M, 1969.
8. Glinka of M. School of singing for a soprano//the Soviet music. 1953. No. 9.
9. Dmitriyev, L. B. Public in singing the Text. / L.B. Dmitriyev//Questions of vocal pedagogics. Vyp. 1. - M, 1962.
10. Zlatoustova JI. B. Features of the organization of the speech in singing//the Speech: theoretical and applied aspects: Collective monograph. M, 1999. Page 37-51.
11. Levynites I.I. Sing voice in a healthy and sick state. L., 1939. 253 pages.
12. Mozheyko L.M. History of the Russian music. Grodno GRGU 2012
13. V. P's frosts. Secrets of the vocal speech. L., 1967. 203 pages.
14. V. P's frosts. Biophysical characteristics of the vocal speech: Avtoref. yew. dock. biol. sciences. JL, 1969.-48 pages.
15. Nesterenko E. E. Some questions of a pronunciation in singing//Questions of vocal pedagogics. Vyp. 7. M, 1984. - Page 32-41.
16. Vasenina K. V. Problema of the word in singing//Questions of vocal pedagogics. Vyp. 4. M, 1969.
17. Prikhodovskaya, E.A. Opera dramatic art (manual). – SPb., publishing house "Planet of music", "Fallow deer"; 2015
18. V. I. Orfoepiya's gardeners in singing. M, 2001. 88 pages (first prod. - 2005).