

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ КАБИНЕТ ПО УЧЕБНЫМ ЗАВЕДЕНИЯМ
ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

ИЗУЧЕНИЕ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

С. ПРОКОФЬЕВА

В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

Методические рекомендации
для студентов и учащихся музыкальных
учебных заведений

Киев - 1993

Камерно-вокальные произведения С. Прокофьева занимают важное место в списке его сочинений. В них новаторство выдающегося композитора современности проявилось так же ярко, как и в остальных областях его творчества. Именно в этом жанре впервые наиболее полно прозвучала лирическая тема, в значительной мере сформировались новые приемы организации музыкального материала, во многом определившие основы композиторского творчества XX столетия.

В то же время новый мелодический язык, необычность образного содержания, достижения на пути развития музыкальной драматургии — все это продолжение тех традиций, которые были заложены А. Даргомыжским и М. Мусоргским. Прокофьевская вокальная интонация вбирает в себя сложные функции: она выражает эмоциональное состояние, фиксирует мелодические изгибы речи и сочетает эти качества с живописно-пластической выразительностью. Мелодии камерно-вокальных сочинений удивляют причудливым сочетанием певучести, декламационности и специфического инструментализма.

Много самобытного композитор внес и в изложение фортепианной партии. Необычайно яркая, стихийная виртуозность пианизма, напористо-динамичный ритм и связанная с ним нонлегатность звукоизвлечения, своеобразная трактовка тембровой выразительности инструмента, новизна гармонического языка — эти характерные черты фортепианного стиля С. Прокофьева ясно слышны в звучании фортепианной партии камерно-вокальных произведений.

Несмотря на большую и очевидную художественную ценность камерно-вокальной музыки композитора, она недостаточно известна широкому слушателю, редко звучит в концертных программах певцов. Причина этого коренится в том, что, на первый взгляд, эта музыка кажется непонятной интонационно и гармонически, сложной для исполнения и восприятия. Немаловажно и то, что романсы и песни С. Прокофьева довольно редко включаются в учебный репертуар концертмейстерских классов, и молодые музыканты, начиная свою профессиональную деятельность, не имеют достаточного опыта для успешной работы над этими сочинениями.

Предлагаемые методические рекомендации преследуют цель обратить внимание руководителей концертмейстерских классов на ка-

мерно-вокальные сочинения С. Прокофьева для включения их в педагогический и концертный репертуар студентов и иллюстраторов, помочь в создании исполнительской интерпретации.

Камерно-вокальную музыку С. Прокофьев сочинял на протяжении всей своей творческой жизни. Условно его камерно-вокальные произведения можно разделить на три группы:

первая группа - это сочинения раннего, экспериментального периода творчества /ор. 9, 18, 23, 27/. В них формировался музыкальный язык композитора - от подражания рахманиновскому письму в романсах "Отчалила лодка", "Доверься мне", "В моем саду" к ярко индивидуальному стилю "Гадкого утенка" и "Пяти стихотворений А. Ахматовой";

вторая группа - произведения зарубежного периода: "Пять песен без слов" /ор. 35/ и "Пять романсов" на слова К. Бальмонта /ор. 36/. В этих романсах продолжается изучение в области выразительности вокальной интонации, но они носят несколько формалистический субъективный характер. Вероятно, это можно объяснить отрывом С. Прокофьева от родной речевой среды;

третья группа - сочинения советского периода. Собственно романсов композитор написал мало /Три романса на стихи А. Пушкина, ор. 73/. В это время он пишет камерно-вокальные произведения, близкие по стилистике к массовой песне, эстрадной музыке, то есть идет по пути демократизации жанра. Особый интерес представляют обработки народных песен. С. Прокофьев подлинно народные мелодии разрабатывает как собственные и в результате они становятся замечательными камерными сочинениями, звучащими свежо и современно.

Приступая к работе над камерно-вокальными произведениями С. Прокофьева, студент должен ясно представлять то новое, что внес этот выдающийся музыкант в исполнительское искусство, эстетические основы его исполнительского и композиторского творчества.

Известно, что С. Прокофьев выступал не только как солист-инструменталист, но и как концертмейстер, исполняя свои сочинения с певицами А. Керескловой-Андреевой, Э. Артемьевой, Л. Львовой-Прокофьевой.

К сожалению, не сохранилось каких-либо воспоминаний об этой области исполнительства композитора, но из многочисленных его высказываний, из воспоминаний современников о его сольных выступлениях можно представить, какие качества исполнения С. Прокофьев считал особенно важными.

Композитор всегда стремился к простоте выражения. Он подчеркивал: "Простота должна быть не старой простотой, а новой простотой. К ней композитор может подойти только тогда, когда он предварительно сумеет разрешить проблему большой музыки и тем приобрести достаточную технику, чтобы выражаясь ново, выразиться просто". /14, 89/.

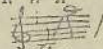
Это высказывание можно считать программным для исполнителя прокофьевской музыки. Через это высказывание становится понятным отношение композитора к лирике, казавшееся в начале века необычным на фоне открытой эмоциональной музыки С. Рахманинова, экзотической взволнованности образов А. Скрябина. Н. Исмаиловский отмечал, что "из лирики Прокофьева чувствуется большое художника изгнана чувствительность, то есть элемент разлагания, так называемая водянистость, излишняя откровенность. Прокофьев делает то же, за что боролся Пушкин, и лирика его не суха и не бедна, но лишь сдержанна, и поэтому "удет больше действительно" /12, 294/.

Студенту, работающему над сочинениями Прокофьева, необходимо учесть, какую огромную роль играет ритм в его музыке. Это отмечают многие исследователи его творчества. Особенно интересны высказывания В. Васиной-Гроссман, в которых она подчеркивает особую чуткость композитора к поэтической речи и художественной прозе /4, 74/.

О ритме, как одном из основных средств выразительности игры самого композитора, вспоминал Б. Асафьев: "В исполнении Прокофьева поражает прежде всего убедительность выражения и исключительно пластичный ритм. Каждая линия глубоко рельефна, каждая фраза выкована, а вся пьеса - будет ли то большая соната или крупная миниатюра - предстает перед слушателем как стройная, закономерно развернутая композиция. Богатство оттенков свето-тени

соперничает с четкостью и тонкостью звукосплетений и с отделкой орнаментов" /14,165/.

Выразительная простота, эпическая широта повествования, мужественная непоколебимая энергия, сочетание непосредственности чувства с ясной организующей мыслью — эти качества музыки С.Прокофьева должны обязательно проявляться в исполнении.

"Гадкий утенок" на слова Г.Х.Андерсена / Allegretto,  / — крупное камерно-вокальное произведение, в котором С.Прокофьев обращается к миру образов детства. Созданное в 1917 году, в раннем периоде творчества, оно отличается от других его вокальныхopusов особой законченностью и самобытностью. Здесь необычно все, начиная от круга художественных образов и заканчивая манерой изложения. Даже сам композитор не определяет его жанр, указывая в подзаголовке "Сказка Г.Х.Андерсена". Существует авторский вариант этой сказки для голоса в сопровождении оркестра. Сравнение фортепианного и оркестрового вариантов сопровождения многое проясняет в создании общей исполнительской интерпретации, в нахождении нужного качества звучания, педализации и других исполнительских подробностей.

Влияние симфонической, а особенно театральной музыки на композиторское мышление С.Прокофьева отмечалось многими исследователями его творчества. "Гадкий утенок" соединяет в себе, казалось бы, несовместимые черты — лаконизм, прозрачность изложения, непритязательность лирики камерно-вокального жанра и сложную структуру лейтмотивов с ярко индивидуальными, можно сказать, сценическими воплощениями образов. Это позволило назвать вокальную сказку "Гадкий утенок" "оперой в миниатюре" /14,82/.

В композиции этой "оперы в миниатюре" главенствует принцип сквозной формы, который гибко сочетается с принципом музыкальной полнотности и даже словобразной симметрии, скрепляющими всю форму. Сочинение делится на три больших раздела — экспозицию,

среднюю часть /начинается с *Animato*, цифра 15/, и своеобразную репризу /начинается с *Allegretto*, цифра 35/.

Система лейтмотивов и лейттем способствует созданию ощущения целостности "Гадкого утенка". Здесь есть три главных лейттемы, проходящих через все произведение: лейттема лета, /пример 1/, лейттема "гадкого утенка" /пример 2/, лейттема преследования /пример 3/.

Образные лейтмотивы действуют только в определенных частях произведения: лейтмотив утино семейства в экспозиции /пример 4/, лейтмотив страстий в средней части /пример 5/ и лейтмотив лебедей в репризе. Эта прекрасная тема, ставшая затем и "темой" "гадкого утенка", превратившегося в прекрасного лебедя, венчает все сочинение /пример 6/.

Сложность построения делает необходимым в исполнении ощущение формы, единства драматургического развития. Важно это ощущение развивать с самого начала работы над сочинением, иначе исполнение может оказаться рядом прелестных карточек, не связанных одна с другой. Поэтому можно рекомендовать вести работу в двух направлениях: во-первых, тщательно работать над каждым эпизодом, во-вторых, с самого начала изучения проигрывать все произведение. Это поможет каждому эпизод исполнять не как отдельную миниатюру, а как определенную ступень в развитии музыкальной драматургии.

Одна из основных трудностей, возникающих в ходе работы над вокальной сказкой "Гадкий утенок", это органическое усвоение солистом и концертмейстером нетрадиционной вокальной интонации, близкой по своей природе инструментальной мелодике. В партии голоса много сложных мелодических построений, в основе которых лежат чистые интервалы — кварта и квинта /см. лейттему "гадкого утенка" и лебедей/. Партия фортепиано написана с большим вниманием к этим интонациям, она поддерживает их и гармонически, и звучанием подголосков. Задача концертмейстера — выявить те детали фактуры, которые помогут певцу контролировать чистоту интонации. Причем в репетиционном периоде это можно делать более выпукло, чем того требует звучание фактуры в кон-

цетном варианте.

В работе над фортепианной партией нужно учитывать, что в оркестровой редакции большую роль играют тембровые краски с определенными образами и тем. Так, слышны эти обрисованы кричащими сочетаниями /тема преследования - гобой, флейта, кларнет, скрипка/ или мрачными звучаниями медных /остinato в теме странствий, образ зимнего оледенения/. Эпизоды, выражающие светлое начало и характеризующие образ гадкого утенка, сопровождаются мягким тембром струнной группы, красочными арпеджио арфи. Поэтому очень полезным будет для концертмейстера близкое знакомство с партитурой и, по возможности, с реальным звучанием этого произведения в оркестровом варианте.

Вокальная сказка начинается со вступления, которое вводит нас в атмосферу светлых непосредственных образов. Уже в этих коротких пяти тактах ясно ощущаются два начала сказочной образности - угловатость, острота активного движения и непосредственность, простота лирического начала. Важно показать этот контраст в ярком и звонком звучании в Allegretto и мягком пелучем исполнении октавной интонации в Lento. Вокальная фраза должна прозвучать мягко, тепло и в то же время просто, без излишней чувственности.

С цифры I начинается развертывание экспозиционных образов /второе Allegretto/. Светлая напевная мелодия обрывается красочно звучащими фигурами и мягкими басовыми ходами, создающими выразительную звуковую перспективу /см. пример I/. Звонкие нотки, как будто случайно появляющиеся в пятном и девятом тактах, усиливают впечатление объемности звуковой картины.

В исполнении этого эпизода подчеркнута простота и упругость ритмических построений придает особую свежесть, непосредственность музыкальному изложению. Большую роль играет педаль - она должна собирать фигуры и мелодические ноты в звуковые аккорды, в которых С. Прокофьев выделяет то верхний, мелодический звук, то нижний. Тогда проскакивает мелодическая линия в партии правой руки, что особенно важно в первых тактах, подводящих к вступлению голоса. Необходимость звучания этих

аккордов подтверждается и изложением партий вторых скрипок и альтов в оркестровом варианте /пример 7/.

Фортепианное заключение этого эпизода звучит уже в низком регистре, подготовленная появлению следующей темы - темы утиноного семейства. Здесь уже другие средства выразительности: немного замедленный темп, мягкий, как будто переразвивающийся ритм $\frac{6}{8}$ *Un poco sostenuto* /, голос звучит более напевно, мелодия прерывается паузами-вздохами - все это создает ощущение какой-то вязкости, томления. Следует уделить внимание исполнению дублей в вокальной партии - этот выразительный штрих дополняет картину усталости и напряженного ожидания.

Ярким контрастом звучит начало следующего эпизода - легкие и настойчивые интонации птенцов, появляющиеся на свет. Немного вспоминается пьеса М. Мусоргского "Белет невыкупившихся птенцов", которую с блеском исполнил С. Прокофьев. Здесь следует обратить внимание на достижение единства штриха стакато в обеих партиях. Акценты должны придавать заборность, яркость исполнению.

В фортепианном заключении эпизода нужно особое внимание обратить на аккорд в левой руке /после слов "Как велик этот мир!"/, который композитор выделяет и длительностью /четверть/ и двумя знаками > . Здесь происходит перелом в образном развитии музыки - в благополучной утиной семье появляется необычный "гадкий утенок". Появление его на свет обрисовано с чувством большой симпатии. Очень выразительно должны быть исполнены нисходящие полутоновые интонации в вокальной партии, а также неуклюжие "шаги" в партии левой руки, рисующие неслыханный внешний облик утенка. Внезапно в мирное течение музыки вливается кричащий возглас: "Уж не выдохнул ли?", своей резкостью, жесткостью акцентов предвещающий картину злоключения утенка. Особое внимание пианисту следует обратить на достижение характерности звучания акцентов.

Далее следует красочная картина птичьего двора. В

этих эпизодах перед певичей стоят сложные задачи образного перевоплощения. Она должна показать различные характеры — спокойного рассказчика, рассудительную утку-мать, вздорную оседку. Поэтому пианисту следует добиваться острохарактерного звучания, обращая особое внимание на особенности ритмики фортепианной партии, в которой остроумно переданы движения действующих лиц. В этом контексте важно не пропустить указания автора $\text{♩} = \text{♩}$ при смене метра в *Un poco sostenuto*. Его несоблюдение может привести к вялости развития.

Средняя часть */Animato /* начинается с рассказа о преследовании утенка на птичьем дворе. В ней боковую роль играют две темы фортепианной партии /см. примеры 2, 6/ и впервые появляется лейттема гадкого утенка /см. пример 2/.

Первый эпизод средней части отличается большой динамической неустойчивостью /динамика колеблется от *pp* до *f*, жесткая точковатость тем преследования пронизывает весь музыкальный материал и завершается вихрем *furioso*. Фортепианная партия технически сложна и требует качественного освоения. Поэтому можно рекомендовать концертмейстеру поработать отдельно над партиями правой и левой руки, чтобы добиться полной свободы и уверенности исполнения. Ощущение ритма должно быть очень жестким, наступаящим. В то же время следует позаботиться о достижении звукового ансамбля с солисткой, играя насыщенную фактурно фортепианную партию, сопровождая реплики певичей, не слишком громко.

После ферматы следует картина бегства утенка. В ней важно выделить кульминационный лирический момент — появление лейттемы гадкого утенка. Для этой небольшой фразы солистка должна найти теплую, выразительную окраску звука. "Вздохи" аккомпанемента должны углубить состояние внутренней лирической сосредоточенности.

Эпизод, начинающийся словами "Там дикие утки ..." — возвращает нас в атмосферу преследования — снова жесткий наступавший ритм, "фальшивые" секунды контрастируют с пелучей, очаровательно неуклюжей мелодией, рисующей утенка. Кульмина-

ция преследования наступает в эпизоде *Fin* п. вво /со слог "Иногда он часами"/. Здесь контраст обострен до предела, сконцентрирован. Исполнители должны почувствовать и передать противопоставление выпадающей вокальной партии и дрожащих форшлагов, внезапных звучаний аккордов у рояля.

Зловещее звучание *Andante assai/misterioso* можно подчеркнуть, противопоставляя нижние голоса в мрачных аккордах остинато, и верхние голоса в колодных, как бы стеклянных звучаниях высокого регистра.

Завершается средняя часть проведением темы отчаяния, насыщенной сложными гармониями. Фортепианная партия здесь часто диссонирует с вокальной, сочетается в интервалах м. 2, м. 8. Поэтому можно рекомендовать концертмейстеру в процессе репетиционной работы выделять основу гармонии, окрашивая неаккордовыми звуками фактуру в сумрачные тона. Выработав устойчивую интонацию в этом эпизоде у певичей, в дальнейшем можно эти неаккордовые звуки играть более ясно, обостряя диссонансы.

Для всей средней части характерен яркий контраст между задумчивостью, мягкостью звучания вокальной партии и пронизывающей всю фортепианную партию остинатностью, выражающей неотвратимость зла. Правильно поняты и мастерски воплощенные, они объединяют все эпизоды средней части, позволяет достичь напряженной драматичности развития.

Перед наступлением репризы необходимо выдержать фермату хотя бы наполовину длительности основной ноты, так как она разделяет крупные части формы.

Реприза начинается с несколько видоизмененной темой лете /"Однажды солнышко прогреет землю"/. Очень важно певиче почувствовать импровизационность, свободу ритма. Широкие арпеджированные форшлаги в фортепианной партии не должны заглушать кульминационную фразу "Пришла весна!". Во всей репризе характерной особенностью является свобода ритма, гибкость его построения, частая смена метров. Исполнители должны этому уделять большое внимание — полностью овладеть напряженным

и прихотливыми сменами ритмики. Важно показать и драматургию темпов, от светлого солнечного *Allegretto* к возбужденному, будто летящему *Molto animato*

Очень выразительно в репризе появление темы лебедей. В первом проведении она должна звучать величаво / в оркестре у виолончелей органичный тонический пункт/. Второе проведение более живое, радостное - оно передает трепетное душевное состояние утенка, превратившегося в лебедя. Это - светлая кульминация всего сочинения, поэтому очень важно яркое, наполненное звучание голоса. Особенно торжественно должно прозвучать второе предложение /"Не беда в гнезде утином родиться"/, так как в нем выражена основная мысль всего произведения.

Несколько необычно здесь звучание фортепианной партии. Концертмейстер должен обязательно обратить внимание на ремарку С. Прокофьева - *pp con brio e leggerissimo*. В то же время партия левой руки должна звучать четким ритмом, пианист должен подчеркнуть легко каждую долю такта. Об этом говорит нам изложение партий струнных в оркестровом варианте /пример 8/.

Сочетание напевной, широкой мелодии голоса, возбужденного триольного ритма и стремительно взлетающих пассажей в партии фортепиано придает этому эпизоду радостный оптимистический характер.

Здесь как бы концентрируется жизнерадостное мироощущение, пронизывающее все произведение. Завершается вокальная сказка темой радости, упруго ритмичной с характерными прокофьевскими "варваризмами".

В работе над этим сочинением пианисту необходимо добиться яркости, красочности исполнения и, в то же время, развивать ансамблевую чуткость, понижая вокальную партию. Ведь только средствами художественного ансамбля можно передать все богатство содержания этой прекрасной композиции, о которой замечательно писал Б. Асафьев: "Гадкий утенок - словно струя живой воды ... Описать же подробно блестящие находчивости, юмора, лукавства, остроты характеристик и прелесть "речита-

тива", что рассеяны и рассыпаны по сказке - невысказано" /14,318/.

Цикл "Пять стихотворений А. Ахматовой" стал большой творческой удачей композитора в области камерно-вокальной музыки. В нем С. Прокофьев создает женский образ глубокого душевного содержания, от которого тянутся нити к тонкому, одухотворенному образу Наташи Ростовой в опере "Война и мир".

Большое значение в создании этого цикла сыграла, несомненно, близость творческих индивидуальностей поэтессы и композитора. "Характерные черты поэтического мастерства А. Ахматовой ... - благородный лаконизм, немногословная емкость речи, когда за скупыми строчками стихотворения живет возможность многих тонких подробностей и оттенков" /17,277/. Это высказывание А. Твардовского о творчестве А. Ахматовой близко сопоставляется с характеристикой С. Прокофьева, данной В. Дельсоном: "Он стремился к простоте, выражающей внутренне эмоциональное напряжение и большую /подчас сложную/ мысль во внешне сдержанных лаконичных формах высказывания" /8,14/.

С. Прокофьев и А. Ахматова очень близки и в своих требованиях к художественному творчеству.

Нам свежест слов и чувства простота
Терять не толь, что живописцу зренье
Или актеру голос и движенье

А женщине прекрасной красота. /17,279/.

Это стихотворение перекликается по смыслу с высказыванием композитора о "новой простоте", которое упоминалось выше. Мы видим в этом цикле, что и в новой сфере образов С. Прокофьев остается верен своим эстетическим принципам.

Тема этого цикла традиционна - это тема любви в разнообразных, часто драматических оттенках, это предчувствие и зарождение любви, память любви, ее безысходные утраты ... Но как по новому она решена! Необычно само строение цикла - в нем нет ясно прослеживающейся сюжетной линии, и, в то же время, показано драматургическое развитие образа. В общей ха-

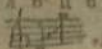
характеристике можно провести аналогию с "Мимолетностями", созданными в один период с этим циклом /"Пять стихотворений А. Ахматовой" написаны в 1916 году, "Мимолетности" - в 1915-1917 годы/.

Цикл сложен для исполнения именно своим лаконизмом, новизной выражения. Студент, приступающий к его изучению, должен обладать ярким образным мышлением, разнообразным пианистическим туше. С самого начала следует проанализировать все романсы, почувствовать своеобразие драматического строения, особенности контрастов, определить характер взаимосвязи партий голоса и фортепианного сопровождения.

Прежде всего обращает на себя внимание драматургия темпов: *Allegro giocoso, Andantino, Andante, Andante, Adagio*. Ярких темповых контрастов между романсами нет. Поэтому хорошо должны быть прочувствованы ладовые контрасты - прозрачная диатоника эпизодов, рисующих светлое, лирическое чувство, и напряженные хроматические пассажи дования диссоциирующих интервалов в эпизодах, показывающих силу рока, раскрывающих гнетущие эмоциональные состояния.

Большую выразительную роль играет и ритм - плавное течение его рисует мягкие, нежные образы, а в эпизодах, характеризующих отрицательные силы, он становится резким, прерывистым, синхронизированным.


Первостепенное значение имеет в этих романсах мелодия голоса, в ней заключены все оттенки переживаний, огромное богатство чувств. Поэтому концертмейстер должен внимательно относиться к партии солиста, уметь подчеркнуть выразительные кульминационные моменты в мелодии. Во всем цикле инициатива темпа принадлежит концертмейстеру и на эту сторону нужно обратить особое внимание. Здесь необходимо тесное орchestральное сотрудничество с певицей, обильная чуткость в ощущении смен темпа и движения.

Первый романс цикла "С о х в ц а - к о м н а т у н а п о ч н и д о" *Allegro giocoso*,  /светлая и безыскусная до конца. Устремленная вверх мелодия, построенная на чистых интервалах квинты и кварты, радостная токатность аккомпанемента,


фанфары - все передает жизнерадостное ощущение счастья, какого-то лучшего праздника /пример 9/.

Романс делится на две части - во второй части / она начинается от *pp* т.20/ лирическое чувство становится более сосредоточенным, аккомпанемент звучит приглушеннее, в конце токатность как бы размывается педалью. Окончание этого романса напоминает прощание со светлым миром чувств - на фоне угасающей мелодии голоса в высоком регистре на *ppp* звучит одинокая интонация нисходящей терции. В этом романсе нужно ясно показать все смены фактуры аккомпанемента - от яркого четкого многопланового звучания фортепианной партии в первой части к мягкому биению восьмых, как будто исчезающих в туманной дымке педалью в конце романса.

Исполнение аккомпанемента в этом романсе представляет значительную трудность. Особенно важно здесь свободное владение партией левой руки, так как в этой партии находятся наиболее выразительные подготоски, сосредоточена вся гармоническая основа музыкальной ткани. Во второй части романса особое внимание нужно уделить достижению легкости в исполнении репетиций двойных нот правой руки. Следует добиться большой чуткости в концах пальцев, уметь с минимальной высотой, не поднимая пальцы от поверхности клавиш, сыграть эти репетиции. Аккомпанемент должен звучать как трепетный, взволнованный фон для мягко звучащей мелодии голоса.

Романс "Н а с т о я щ у ю н е ж н о с т ь" *Andantino*  / характеризует драматизм содержания. Неустойчивое, колеблющееся очарование первой части прерывается активным наступательным движением мелодии второй части романса. Постепенно мелодические интонации становятся все более напряженными, появляются интервалы нисходящей секунды и тритона, которые в последующем развитии играют очень важную драматургическую роль /пример 10/. Кульминация должна звучать как крик отчаяния, как будто повисающий в пустоте - романс заканчивается диссонирующим аккордом. В этом романсе перед исполнителями стоят сложные задачи - в небольшое произведение композитором вложена необ-

наини развитая драматургия чувства. Концертмейстер в своих коротких сольных фразах должен активно подвести певицу к кульминации.

 О романсе "Память о солнце" / Andante, / великолепно написала В.Васина-Гроссман: "Он воплощает лучшие и типичнейшие черты всего цикла - очень тонкий психологизм, значительность, весомость каждой детали и то, что можно назвать скрытым драматизмом, угадывающемся в простых словах и совсем не патетических интонациях" /4,84/.

Психический образ этого романса напоминает нам о свете и безмятежности начала цикла.

Романс написан в трехчастной форме. В первой части несколькими штрихами в аккомпанементе обрисован зимний пейзаж. Грусть, лирическое раздумье передается через ощущение природы. Выразительны в партии аккомпанеента холодные звучания трезвучий в верхнем регистре, трепетные короткие мотивы "снежинок", эффект эха, используемый как позитором. Особое внимание нужно обратить на достижение непрерывности, текучести звучания - здесь одна лига охватывает семь тактов в медленном темпе /пример II/.

Интересна колористическая педаль, поставленная композитором в эпизоде "Ветер снежинками ранилки веет". Чтобы сохранить воздушность, легкость звучания, нужно найти меру нажатия педали, вероятно, она должна быть не очень глубокой.

В этом стихотворении композитор опустил одно четверостишие, но, конечно, исполнители должны обязательно почувствовать настроение всего стихотворения. Образный смысл этого четверостишия Прокофьев перенес в аккомпанемент, рисуя зимний пейзаж:

В этих каналах уже не струится -
Стынет вода
Здесь никогда ничего не случится,
Нет, никогда. /17,278/.


Средняя часть романса контрастна первой - плавное движение мелодии сменяется декламационностью, в аккомпанементе появ-

ляются синкопы. Гармония очень напряжена - весь эпизод построен на чередовании диссонансирующих интервалов м.7, ув.4, ув.5. В этом эпизоде нужно передать взволнованность, почувствовать неустойчивость динамики и возбужденность синкопированного ритма в партии фортепиано. Синкопа не должна выплываться на первый план, а только создавать беспокойный фон для декламации голоса.

В репризе настроение становится еще более печальным. Это подчеркивается появлением в партии аккомпанеента нисходящей, будто стонущей интонации м.2 /пример 12/.

Жуткое состояние одиночества передают внезапно появившийся возглас "Что это? Тьма?" - здесь концертмейстеру следует выразительно проинтонировать вместе с певицей этот короткий мотив и показать гармоническую напряженность всего эпизода, в основе которого лежит тритон /пример 13/.


Заканчивается романс картиной застывающей природы. Очень тонко написано здесь фортепианное заключение - использован тот же эффект эха, что и в первой части романса, но мелодия голоса /на словах "едва, едва"/ передана фортепиано. Для большей связанности и певучести можно исполнять этот короткий мотив двумя руками /пример 13/.

Романс "Здравствуй" /Andante  / сложен по своему содержанию - это как будто попытка возвратиться в светлый мир счастья, которая заканчивается трагически.

Интересен здесь гармонический язык первой части - лад как бы колеблется между мажором и минором, мелодия стремится к светлому звучанию /она почти вся построена на интервалах чистых квинт, кварт, октав/ и в то же время в ней встречается и "роковой" интервал - тритон. В основе аккордов фортепианной партии тоже лежит тритон /пример 14/. Поэтому, несмотря на внешне оптимистичный и светлый характер музыки, исполнители должны почувствовать внутреннюю напряженность, драматический подтекст, существующий уже и в первой части романса. Тогда психологически будет оправдан переход к средней части /Andante /.

Грусть, звучащая в первой фразе средней части сменяется взволнованностью, появляется острая интонация увеличенного трезвучия, ритм становится пунктирным, появляется синкопа, в сопровождении звучит тритон /пример 15/. Все предвещает наступление трагической кульминации, но вдруг в этот эпизод врывается начальный аккорд романса и легкий стремительный пассаж. Слова "У тебя светло и просто" наполнены эмоционально, в них звучит желание вернуться в мир счастья. Но этот внезапный порыв гаснет, и после выразительной паузы начинается трагическая декламация /"Не гони меня туда"/, интонационный строй которой основан на интервале тритона. В основе заключительного аккорда также лежит тритон, эта гармония подчеркивает безысходность трагедии; /пример 16/.

В этом романсе нужно обратить внимание на особое психологическое значение пауз. Музыкальное развитие каждого эпизода прерывается выразительными паузами, как будто все обращения героини этого романса натапливаются на стену молчания. Особенно должна быть подчеркнута пауза перед эпизодом *Allegretto inquieto* - Прокофьев именно над этой паузой пишет *poco rit.*

Романс "Сероглазый король" *Adagio*  посвящен теме любви и смерти. Он как бы завершает трагическую линию развития всего цикла, придавая ей какое-то особое философское звучание. Здесь велика роль скрытого драматизма - будничность рассказа о смерти короля, бытовые подробности еще больше подчеркивают трагичность происходящего. Здесь уместно вспомнить строгое и суровое отношение Прокофьева к эмоциональной стороне интерпретации. Этот романс наиболее развит по форме из всего цикла. Написан он в сложной форме. Развитие проходит через несколько эпизодов, а реприза как бы собирает все эпизоды в одно неразрывное целое.

Начинается романс печальным остином фортепианной партии, на которое свободно накладываются короткие трагические фразы солистки. От эпизода к эпизоду партия фортепиано становится все более выразительной, в ней как будто сосредотачивается вся душевная боль, все страдание. Эпизод, начинающийся сло-

вами "Вечер осенний ..." построен на интонации нисходящей секунды, внезапная короткая синкопированная фраза подчеркивает глубину печали. В фортепианной партии этого эпизода нужно постараться достигнуть максимальной выразительности произнесения каждой фразы. Кульминация этого эпизода построена на интонации тритона и это обостряет ощущение трагедии. Важно пианисту почувствовать все напряжение этих интервалов, мысленно их пропеть, не пропустив ни одного изгиба этого сложного мотива /пример 17/.

В эпизоде, начинающемся словами "Жаль королеву ...", особое внимание нужно обратить на чистоту интонаций у певицы - цепь нисходящих интервалов должна прозвучать наполненно, с большой экспрессией.

Следующий эпизод переводит действие в бытовой план. Сопровождение становится картинно-описательным. Яркий контраст между двумя образными сферами подчеркивает трагическое начало.

Эпизод *pp dolcissimo*, т. 46 озаряет светом всю трагедию, положенную в основу романса. Фортепианное вступление к нему звучит как колыбельная, возникающая из мрака. Необычайно нежная мелодия голоса возвращает слушателям мир светлых образов. Эта "тихая" кульминация романса освещает весь цикл нежным лирическим чувством.

В репризе возвращается трагическое остином фортепианной партии, которое основано здесь на интервале тритона /ув. 4/. Вокальная партия тоже начинается с тритоновой интонации, но впервые во всем цикле тритон разрешается в устойчивую гармонию /пример 18/. Происходит как бы очищение человеческой души трагедией, и в этом глубокий философский и образный смысл всего цикла. Окончание романса можно охарактеризовать словами поэта:

Печаль моя светла

Печаль моя полна тобою.

Изучение этого цикла доступно одаренным студентам. В процессе работы над ним студент, несомненно, многое приобретет и в умении образно мыслить, и в искусстве владения звуковой

палитрой, и в понимании тонкостей ансамблевого исполнения.

Обработки русских народных песен составляют особую группу камерно-вокальных сочинений композитора. Обращение С. Прокофьева к народной песне как к глубокому пласту в сокровищнице национальной культуры было естественным в стремлении воплотить разносторонне и многогранно дух славян.

Впервые он сделал обработки двух народных песен "Снежки белые" и "На горе то калина" в 1930 году, в период гастролей за рубежом. Последующим развитием темы явилось создание в 1944 году обработка десяти песен /оп. 104/, а в 1945 году двух дуэтов для тенора и баса /оп. 106/. Несмотря на то, что данные сочинения создавались в разные десятилетия творческой деятельности композитора, их объединяет общий подход к обработке народной песни. Это дало возможность соединить их в цикл.

Прокофьевские обработки, как и все камерно-вокальное творчество, во многом является продолжением, а также обновлением кучкистских традиций.

Композитор занимается изучением образцов народного творчества. "Меня привлекли своей свежестью новые записи русского фольклора. Записи Евгения Гиппиуса, сделанные на Дальнем Севере, дают много нового и интересного материала" /14, 252/ - отмечал композитор в небольшом вступительном слове к своему концерту, транслировавшемуся по радио.

Записи Гиппиуса он использовал в семи песнях: "Зеленая рошица", "Кари глазки", "За лесочком", "Я нигде дружка не вижу", "Сашенька", "Дуношка", "Чернец". Интересен былинный напев "Про Добрыню Никитича и Алешу Поповича, положенный в основу дуэта "Всякой на свете-то женится". Увлекали композитора мелодии, записанные в средней полосе России и в более южных ее областях: три песни из записей А. Рудневой /"В лете калина", "Катерина", "Сон"/, песня "Московская славна путь-дороженька" в записи Е. Линева, обработанная в виде дуэта.

Кучкистские традиции Сергей Сергеевич продолжает и в выборе жанра песен: в основном это крестьянские, преимущественно

лирические протяжные, дополненные единичными образцами других жанров /хороводная, плясовая, шуточная, свадебная, величальная, былинная, солдатская/.

Исходя из образного содержания песен, их можно разделить на четыре типа:

первый - обрядовые /"В лете калина", "На горе то калина"/;
второй - лирические - выражение живого, конкретного чувства /"Зеленая рошица", "Сашенька", "Сон", "Снежки белые", "Я нигде дружка не вижу", "За лесочком", "Кари глазки", "Дуношка"/;

третий - характеристика персонажа /"Чернец", "Катерина"/;
четвертый - жанровые зарисовки /дуэты "Всякой на свете-то женится", "Московская славна путь-дорожка"/.

С. Прокофьев в композиции песен применяет два способа обработки, благодаря чему они приобретают черты вокально-инструментальных миниатюр: это расширение музыкальной формы и обогащение мелодии развитием в отношении гармонии и фактуры сопровождением.

Учитывая вышесказанное, перед пианистом-концертмейстером возникают определенные задачи в преодолении сложностей фортепианной партии:

- выразительное исполнение всех пластов фортепианной фактуры и выявление их взаимосвязи и соподчинения с вокальной партией;

- точная и мастерская передача штрихового разнообразия /нахождение всевозможных видов стакато, легато, зависящих от определенного характера или состояния персонажа/;

- достижение ярких контрастов в силе звука;

- умелое использование педали, позволяющее добиваться тембрового разнообразия в звучании партии фортепиано;

- живая, творческая интерпретация инструментальных интродукций, прелюдий, постлюдий, которые присутствуют во всех песнях и несут в себе содержательное начало, раскрывают внутренний потенциал вокальной мелодии и придают форме цельность, законченность.

В качестве учебного материала мы рекомендуем использовать те песни, которые могут дать студентам конкретное представление не только о стиле композитора, но и о жанровых особенностях русских народных песен вообще. Предлагаемые обработки различны как по характеру, образной сфере, так и по своим художественным и техническим задачам.

"В д е т е к а л и н а" - образец свадебной - величальной песни, довольно подвижной, но сдержанно величавой по характеру /Moderato ben marcato, /. По своему образному строю она близка величальной царю из музыки С. Прокофьева к кинофильму "Иван Грозный".

Благодаря мягким синкопам вокальная мелодия этой обработки кажется плавной и неторопливой. Фортепианную партию можно трактовать как самостоятельно развивающуюся инструментальную тему, в ритмической структуре которой отражаются элементы танцевальных движений. Она играет роль рассказчика "за кадром", поэтому концертмейстер должен быть не только равноправным партнером-ансамблистом, но даже в некоторой степени лидером, умеющим взять на себя ответственность за динамику развития песни.

По сюжету ее можно разделить на две части. Первая - подблюдная /первый и второй куплеты/, в которой гости славят невесту и жениха. Вторая - напутственная /третий, четвертый и пятый куплеты/.

Исполнителям следует обратить внимание на общий характер музыки первой части, предполагающий уравновешенность, светлое мироощущение. Уже четырехтактное вступление фортепиано отличается мягкой красочностью. С первых звуков пианист должен стремиться к непрерывности развития в партии фортепиано. Для достижения этого студенту необходимо принять во внимание гармоническое строение фортепианной партии, в которой нет ни одного каданса. Рекомендуется добиваться образности в исполнении штриха: острое, легкое стаккато и контрастные короткие мотивы на четато должны вызывать ассоциации с движением поклона в русском хороводе /пример 19/.

Фортепианная предлядия органично готовит вступление соль-

ной партии. Вокальная мелодия, изложенная в неярком среднем регистре исполняется на *mf*, поэтому звучание сопровождения должно быть относительно мягким, чтобы дать возможность певцу вести вокальную линию свободно, без напряжения. Обращаясь к исполнению этой песни, вокалисту необходимо обладать хорошей вокальной техникой, четкой дикцией и чуткой подвижной интонацией для преодоления трудностей ладового и тесситурного порядка.


На протяжении первой части исполнителям следует помнить о свойственной прокофьевскому стилю прозрачности фактуры. В качестве рекомендуемого способа звукоизвлечения можно использовать легкое прикосновение и скупую педализацию.

Следуя развивающемуся сюжету, с третьего куплета уравновешенность, прозрачность исчезают. Начало второй части знаменует зарождение эмоционального подъема, кульминацией которого является пятый куплет и предшествующая ему интерлюдия. Фортепианные вступления к третьему, четвертому и пятому куплетам следует исполнять более ярко, обостренными стаккато. Мягкое легато первого вступления сменяется насыщенным. Указанные изменения в штрихах обусловлены литературным текстом.

Для убедительного воплощения "главной" кульминации можно рекомендовать использование следующего агогического приема: постепенно усиливая звучание к заключительному такту интерлюдии /т.т. 29-32/, на последней восьмой звучание резко оборвать, сделав цезуру на тактовой черте /фермата/. Начало пятого куплета следует отметить акцентом как в сольной партии, так и в аккомпанементе /пример 20/.

Завершается песня ярким звучанием фортепианной постлюдии, передающей ощущение радости, буйного веселья.

К жанру лирической песни относятся обработки русских народных песен "Зеленая рошица", "Сон", "Кари глазки". В каждой из них композитор различными средствами передает чувства героев.

Печальная величьяя песня "З е л е н а я р о ш и ц а" *Andantino*,  /звучит очень сдержанно, строго. Двуш-

ка горжет — друг покинул ее и больше не вернется. Не цветет и зеленая рожица ... Не случайно и обращение С. Прокофьева к тональности ре-минор, тональности трагической сферы.

Однотактное вступление, благодаря равномерно повторяющимся октавным унисонам, подготавливает слушателя к печальному звучанию голоса. Мелодия основного напева экспозиции и репризы звучит очень выразительно, чему способствует дублирование ее в партии фортепиано /удвоение и утроение/. Исполняется она на *p* — пальцами как бы утопаящими в клавиатуре. Сочетание же двух тембров /в унисон голос и фортепиано/ придает ей еще большую выразительность.

Ритмизованное сопровождение, на первый взгляд, противоречит основному образу, — еще более подчеркивает печальность вокальной мелодии. Рекомендуем обратить внимание студента на качество звучания штриха — портамента. Можно предложить исполнять его мягко, чтобы момент "удара" становился неощутимым на слух. Там, где аккомпанемент построен на повторении одного звука, следует использовать репетиционный механизм фортепиано, т.е. взяв повторяющийся звук, не отпускать данную клавишу и не давать ей полностью подняться, а опускать ее все последующие разы с половины, из полуприподнятого положения.

Равномерный ритм сопровождения таит в себе опасность появления "застылости", остановки движения. Можно предложить рецепт от этой "болезни" — концертмейстеру следует мысленно пропеть первую фразу вокальной партии, чтобы почувствовать характер движения, а затем начать вступление в верном темпе.

На словах "зеленая рожица, что и ты не цветешь" при нюансах *p* и *pp* в партии фортепиано пелице следует найти глубокий, чуть затаенный тон звучания голоса, что соответствует содержанию песни. Композитор идет от исполнителей особой тонкости в исполнении динамики — это ясно при изучении текста крайних частей /динамическая градация от *mp* до *pp*/.

Контрастен средний раздел песни — в нем звучит страстный порыв / *Molto espressivo* /, чуть по печали приобретает оттенок отчаяния. Интересно, что в средний раздел С. Прокофьев

ввел напев дещичьей песни "Сказали не придет". Противопоставление двух песенных образов подчеркивается и тонально: печальный ре-минор сменяется более просветленным фа-минором /натуральным/. Голос взмывает вверх на фоне разливающихся фигураций фортепиано.

Вокальные фразы отличаются протяженностью и требуют от певицы мастерства в распределении дыхания. Здесь солисту может помочь концертмейстер, если он с первых звуков интерлюдии /т.20 с ноты ля/ поймет, что восьмие длительности движутся вперед, "подгоняя" друг друга. Эта инициатива движения, исходящая от пианиста, играет большую роль в сохранении темпа. Певица, несмотря на широкую тесситуру вокальной мелодии, по-прежнему должна заботиться о том, чтобы вокальная линия звучала непрерывно и певуче. А при продуманной педализации партия фортепиано будет звучать также плавно, как и вокальная.

Аккомпаниатору следует обратить внимание на проведение мелодической линии в левой руке, выпукло интонируя ее плотным звуком. Чтобы поддержать певицу в плавном ведении мелодии, концертмейстеру необходимо избегать резкого звукоизвлечения, и добиваться связного легато. Это касается и исполнения широко расположенных аккордов, которые нежелательно играть цепкими кончиками пальцев, как бы собирая звуки в плотные комплексы, без акцентов на верхних звуках.

Фортепианная интерлюдия путем модуляционных сдвигов возвращает нас в состояние грусти, в печальный ре-минор. В репризе исполнители должны быть сосредоточены на поисках тончайших звуковых градаций. Вновь у вокалистки, как и в экспозиции, слышатся фразы-вопросы, на которые нет ответа, но характер их звучания становится более настоящим. Прокофьев берегает драматический акцент для заключительных тактов, где на *sf* контрастно звучат безотрадные возгласы "Ой!", дополненные горестными интонациями фортепиано. Чтобы достичь должного *diminuendo* в заключительных тактах партии фортепиано пианисту не следует слишком тихо начинать этот завершающий эпизод, несмотря на указание в т.66 *p*.

В этом романсе ансамблистам необходимо проникнуться поэзией слова, чтобы добиться соответствия звукового образа поэтическому.

Та же любовная тема и в следующей песне "С О Н" *Andante sognando*, . Но здесь она получила иное преломление, иную эмоциональную окраску. Уже определение автора *sognando* /мечтательно, как бы во сне/ дает ключ к трактовке этой песни. В ней рекомендуется мягкое звучание при пластичном оформлении фраз у вокалиста, чему будет способствовать легкий, мерный "воздушный" аккомпанемент.

Анализ текста обработки показывает, что перед нами вокально-инструментальная миниатюра, где обе партии по сложности равнозначны. Мелодика вокальной партии имеет инструментальный характер. Голос мыслится как один из тембров предполагаемой оркестровой фактуры в звучании фортепиано. Это дает право рекомендовать исполнителям быть особо внимательными к передачам музыкальной мысли от вокального голоса к голосам фортепиано, а вокалисту добиться звучания, близкого к инструментальному.

Обработка песни "Сон" — яркий пример динамизации куплетной формы при помощи большой самостоятельности и фактурного разнообразия фортепианной партии. Это позволяет глубже раскрыть эмоциональное состояние героини, подчеркнуть наиболее важные смысловые акценты текста. Фортепианная фактура многослойна: в ней применяются октавные дублировки голоса в далеких регистрах, имитационные переключки между голосом и фортепиано. Поэтому концертмейстеру следует внимательно отнестись к работе над тембральным разнообразием звучания каждого голоса: добиться выразительного, но в то же время затаенного звучания басового голоса; певучести и ясного артикулирования мелодической линии и трепетности в звучании аккомпанирующего пласта фактуры.

Педагогу необходимо обратить внимание студентов на фортепианные интерлюдии, в которых композитор дополняет народную мелодию собственной лейттемой — короткой, лаконичной, но

очень выразительной. Тем самым он привносит в содержание психологическую обостренность. Эти эпизоды должны звучать более насыщенно в динамическом отношении.

Особой заботы требует в этой песне работа над красочностью педализации. Она — неотъемлемая часть фактуры, выявляющая многослойность звучания. Здесь используется продленная, вокальная педаль, которая оставляет звучание восьмых длительностей во время пауз. Необходимо научить студента использовать и полупедаль для создания микстовых звуковых комплексов — на долгий бас берется глубокая педаль, а затем по движению звуков мелодии чуть-чуть приподнимается. Таким образом сохраняется звучание баса и сообщается певучая плавность мелодической линии.

Заключает эту песню основная мелодия, звучащая в вокально партии на *pp* на фоне глубоко взятого звука *sfz* в верхнем голосе и мерного движения восьмых в аккомпанирующей пласте фактуры. Поскольку звук фортепиано постепенно гаснет, рекомендуется очень осторожно повторить его в четвертом такте для продления звучания до конца песни.

Одна из основных задач в исполнительском воплощении песни-романса "Сон" — создание текучего звукового образа и использование *rubato* в виде мельчайших агогических отклонений, создающих пластику движения.

Несколько необычное решение получила тема страдания покинутой девушки в песне "К а р и е г л а з к и" *Andante* /. Здесь раскрывается характер девушки волевой и страстной, не примирившейся со своей судьбой, готовой в минуты отчаяния на безрассудные поступки.

Эта тема воплотилась в настоящую драматическую поэму с патетической вокальной мелодикой, с развитием и бурным фортепианным сопровождением.

Песня написана в трехчастной форме с контрастным средним эпизодом и развитым заключением. Основное настроение воплощено уже во вступлении фортепианной партии. На фо-

не взволнованной триольной фигурации звучат подвижные глубокие басы и нисходящий секундовый ход в среднем голосе. На первый взгляд это тип фактурного изложения напоминает рахманиновский. Однако общий характер гармонии иной, как и расположение фигурации. Здесь присутствует типичная прокофьевская "нонлегатность". В звучании этого вступления преобладают мелодические линии среднего и басового голосов, а триольное движение шестнадцатых передает возбужденное состояние героини.

Во втором такте вступает распевная вокальная мелодия в натуральном ми миноре, в переменном размере. Рекомендуем обратить внимание студентов-исполнителей на достижение звукового баланса. Для этого необходимо несколько снизить динамический уровень исполнения фортепианной партии во время звучания вокальной мелодии. Необходимо также тщательно подобрать аппликатуру в триольных фигурациях, чтобы она обеспечивала непрерывную звучание — то более бурное, то смягченное, затухающее на время.

Музыка среднего раздела приобретает более взволнованный характер. С. Прокофьев сдвигает напев на м. 2 вверх и он звучит во фригийском ладу, а гармонизован в тональности си-бемоль минор. Композитор использует контрастные полифонические сочетания вокального голоса и подголосков в фортепианной партии. Две эти линии то и дело перекрещиваются, по очереди поднимаясь и ниспадавая.

Такты 13-16, 18-21, 24-31 исполнять на *о* певцу будет удобнее, если ему станет слышна контрапунктирующая мелодия в фортепианной партии /то в верхнем, то в басовом голосе/.

Переход к репризе совершается в небольшом эпизоде /тт. 25 - 31/. Здесь более спокойное течение напева /он принадлежит С. Прокофьеву/ поддержано затухающим на время "кипением" триолей. Исполнителям важно уметь распределить шкалу динамических оттенков в пределах "pp".

С т. 32 начинается заключительный раздел. Исполните-

лям следует заранее обсудить агогику в этом такте. Тут возможны два варианта исполнения: либо вступить без малейшего замедления, либо несколько замедлить и подготовиться к изменению характера звучания. Второй вариант, на наш взгляд, более логичен.


Казалось бы идентичность текста экспозиции и репризы предполагает аналогичное исполнение. Но поэтический текст заключительного эпизода требует более взволнованного произнесения. Звучание голоса должно носить возбужденный характер с более ярким динамическим уровнем кульминации, чем в экспозиции.

После бурного порыва наступает успокоение. Несколько горестно звучащих гармоний, жалобная интонация голоса, замирающий трепет фигураций /*placissimo dolce* /, завершает единственную в своем роде вокальную поэму С. Прокофьева.

В процессе работы над этим произведением рекомендуем педагогу обратить внимание обучающихся на похрипывание как непосредственно в партии аккомпанемента, так и при взаимодействии обеих партий, что создает определенные сложности в ансамбле.

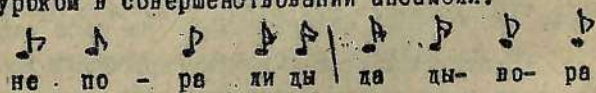
Исполнителям важно в обработке этой песни показать развитие образа, его постепенную драматизацию — до трагедийности. Основная нагрузка здесь ложится на концертмейстера. Многие зависит от его умения выстроить форму, обеспечить непрерывность развития, цельность драматургии.

Обратимся к песням иного "круга", в которых композитор дает музыкальные характеристики персонажей. Это песни "Катерина" и "Чернец".

Песня "К а т е р и н а" /*Moderato scherzando* / относится к парадоксальным, на первый взгляд, примерам выражения скорбного, даже трагического содержания в жанре плясовой или хороводной песни. Здесь С. Прокофьев продолжает традицию М. Мусоргского, создавшего в своих песнях-сценах /"По грибы", "Трепак", "Топак"/ замечательные обра-

зцы бабного отчаянного веселья, образы молодух, рвущихся на волю из сумерек семейной жизни. Нечто такое мы слышим и в музыке "Катоины", когда плясовой ритм и частый говорок соединяются с неожиданными возгласами.

Обратимся к вступлению. Заметим, что с первых звуков композитор, используя прием чередования глубоких басов и аккордов, имитирует наигранные гармоники, сопровождающие плясовую напев. Продлите артикуляционно первый басовый звук в каждом такте и облегчите взятие баса на второй доле и вы приблизитесь к имитации звучания гармоники. Униное чередование тоники ре-минора и фа-мажорной доминанты рисует картину деревенских посиделок, где под аккомпанемент гармоники тоскливо звучит говор певички, прерываясь отчаянным возгласом "Эх!". В голосе слышится что-то отрешенное. В этом эпизоде немаловажную роль играет умелое использование педали: можно рекомендовать в тт. 8, 10, 12 pedalным уколом подчеркнуть отчаянный возглас в партии солиста. С т. 13 голос звучит более наполненно, движение активизируется благодаря оживлению темпа и появлению более мелких длительностей. Гармонический язык очень напряженный, острый за счет всевозможных альтераций, подчеркнутых педалью на слабых долях /пример 21/. В этом фрагменте следует позаботиться о возникающих ансамблевых трудностях, связанных с произнесением словесного текста. Думается, что знакомство с элементами старославянской речи послужит определенным уроком в совершенствовании ансамбля.



 не по - ра ли ды | да ды - во - ра

Обратите внимание студентов на решение подобных проблем в песнях "В лето калина", "Чернец" и др.

Незначительное *asse legando*, усиление звучности, общая динамика развития завершается местной кульминацией в тт. 21-24. В тт. 25-28 следует обратить внимание исполнителей на несовпадение ударений стиха и мелодии - на "борьбу акцентов". Благодаря им, упругая отчаянная мелодия зву-

чит особенно темпераментно /пример 22/. Подчеркните этот оригинальный прием взятием педали на слабых долях.

Пианисту необходимо сосредоточиться на верхнем штриховом исполнении тематического материала в среднем голосе. В основе исполнения фразировочных лиг лежит принцип подчеркнутого артикулирования лиг. Этому будет способствовать продуманная аппликатура /см. пример 22/.

Песня имеет две части-куплета с двенадцатитактовой кодой. Музыкальное построение в обоих куплетах соответствует принципу сквозного развития с двумя "волнообразными" взлетами: первая кульминация - тт. 21-24, вторая - фортепианная интерлюдия. В ней гармония, с самого начала песни диссонантная, "острая", становится особенно напряженной: игра тональностей сочетается с элементами политональности, сочетанием нескольких гармонических слоев. Для пианистов с маленькой рукой возможны упрощения в тексте интерлюдии, что несколько облегчит технические задачи и даст возможность студенту исполнить ее смело, свободно, не опасаясь за неточные "приземления" на больших скачках /пример 23/.

После взрывной кульминации в коде эмоциональное напряжение спадает, растворяясь в пианиссимо, что ассоциируется с эффектом удаления основного образа.

В основе артикуляции в партии фортепиано лежит штрих острого легкого стаккато, звучащего в некоторой мере саркастично. Исполнение этого штриха требует активного "колякого" движения кончиков пальцев при абсолютно полетной руке. Здесь уместно вспомнить высказывание Ф. Пуленка об игре С. Прокофьева: "... Пальцы у самих клавиш, да, да, и необыкновенная уверенность руки, потрясающее стаккато" /18, 387/.

При исполнении этой обработки ансамблистами важно показать драматургическое развитие образа. Для этого следует найти цезуры, обусловленные литературным текстом. Авторы рас- ты предлагают следующие: т. 12 - во втором куплете цезура может быть значительнее, в т. 24 - можно оста-

новить движение, тт. 43-44 во втором куплете на крещендо резко "оборвать" звучание, сделав значительную паузу.


Песня "Катерин" - прекрасный материал для совершенствования ансамблевых навыков и развития воображения исполнителей.

Песня "Чернец" /*Allegro moderato ben marcato*/ не лишена сатирического оттенка, свойственного русским скоморошинам. В ней, как и в "Катерине" прослеживается родство с творчеством М. Мусоргского, в частности, с песней "Семинарист". Оно заключается не только в сходстве сюжетов, а и в том, что жанр обработки народной песни С. Прокофьева приближает к жанру песни-сценки. Композитор обрабатывает песню, воплощая в музыке характер чернеца, раскрывая присущие этому герою, но скрытые под черной рясой, каждую жизнь и молодецкую удачу.

Отсюда жизнеутверждающая динамика, моторность, акцентированная ямбичность в сопровождении /свободная имитация наигрышей на народных инструментах - рожках, дудках, сопелях, - с их свистящими мотивчиками и "топтанием" на одних и тех же созвучиях/. Юношеское озорство, с трудом уживающееся с монашеским обликом, композитор подчеркивает и особенностями гармонического строения фортепианной партии.

Фортепианная партия основана на репетиции квинтового тона с диссонирующими акцентированными созвучиями на сильной доле. Монотонность звучания аккомпанемента как бы пародирует церковную псалмодию. Неожиданные тональные сдвиги призваны приоткрыть время от времени истинное лицо монаха: речь идет об эпизодах встреч чернеца с тремя старуками, затем с молодцами и с красными девицами и его реакции на них.

Следует обратить внимание вокалиста и концертмейстера на сюжетно-структурные особенности этой песни. Форма песни трехчастная с элементами куплетности. Каждой новой встрече соответствует часть песни, каждый раз оттеняемая новыми фактурными элементами: пиццикатным контрапунктическим мотивом, быстрыми свистящими мотивами шестнадцатых, упрямыми повторами взлетающих пассажей.

Уже первые два такта фортепианного вступления дают необходимую настрой для создания портретной характеристики героя песни, - это простое, радостное, заразительное веселье. Ритмическая фигура  определяет характер пульсации в этой песне, поэтому важно легким пальцем ухом подчеркнуть начало каждой группы восьмых. Солисту необходимо уже в фортепианном вступлении ощутить характер движения, тогда точность начала вокальной партии не будет представлять значительной трудности. Чтобы подготовить вступление певца, следует в последних четырех восьмых сделать *diminuendo* без замедления.

Аппликатуру на репетициях "ми" желательно не менять, чтобы объединить эти ноты единой манерой звучания. Прямой короткой педалью можно подчеркнуть первую и третью доли в каждом такте. Солистке необходимо позаботиться о четкости артикуляции, не забывая при этом о качественном звуковедении на опоре, позволяющем избежать открытости звучания.

В интерлюдии /т. 10/ энергичный пассаж, в котором рекомендуется сделать акцент на третьей доле, вводит солистку в ре-мажорный эпизод, отмеченный новым содержанием. С одиннадцатого такта аккомпанемент должен звучать предельно заостренно, чтобы помочь певице передать суть поэтического текста. Здесь сохраняется штрих стаккато, и хотя сила звука соответствует *mf*, а темп достаточно высок, желательно после каждого аккорда поднимать руки, выполняя штрих с включением массы руки.

В средней части композитор раскрывает развитие квинтовыми и секундовыми сдвигами, что придает определенную окраску каждому эпизоду.

В ля-мажорном эпизоде на словах "три девица, три девицы, да какие три девицы!" исполнители могут сделать большую цезуру перед словами "да какие три девицы", передавая тем самым состояние неожиданного удивления. Ускоренный темп и как будто подгоняющие его аккорды /аккомпанемент в характер галопа/, яркая и неожиданная модуляция в соль минор - помогают пианисту подойти к кульминации в этом фрагменте /тт. 18-21/.

В следующем соль минорном эпизоде концертмейстера подстерегает опасность преувеличения динамики, поскольку вокальная партия написана в среднем регистре, а аккомпанемент изложен в плотной, насыщенной фактуре. Поэтому можно рекомендовать концертмейстеру выделить смысловые акценты, а вся остальная фактура должна исполняться легким, но энергичным прикосновением. Во всем эпизоде указания С. Прокофьева, касающиеся характера штрихов и фразировки, очень подробны. Точное их выполнение обеспечит исполнителям яркое и характерное звучание.

Переход к заключительной части и завершение песни должны прозвучать ярко и смело у обоих исполнителей. В то же время они должны противиться искушению ускорить темп в какой-либо из частей. Следование авторской ремарке *Allegro moderato* поможет им сохранить упругую четкую пульсацию.

Рассмотренные обработки "Русских народных песен" С. Прокофьева представляют интерес не только с точки зрения знакомства с новой во многом областью творческого наследия великого мастера XX века, но и с неординарными, глубоко современными приемами трактовки русской народной песни.

Разнообразие камерно-вокальной музыки С. Прокофьева дает возможность педагогу решать многие вопросы совершенствования концертмейстерских навыков у студента. Работа над этими сочинениями поможет развить и укрепить навыки ансамблевого взаимодействия с певцом, совершенствовать умение анализировать сложный музыкальный текст, глубже познакомиться со стилистическими особенностями музыкального языка композитора.

Знакомство студентов с вокальным творчеством композитора целесообразно начинать с музыки, написанной для детей /сб. "Детские песни", ор. 68/, а также с произведений, созданных на основе фольклора /"Русские народные песни", ор. 104/. Детские песни /"Бохтунья", "Погосята", "Сладкая песенка"/ могут быть прекрасным материалом для чтения с листа и транспонирования. Такие романсы, как "Отчалила лодка", "Доверься мне", "Три романса на стихи А. Пушкина" могут быть

включены в концертную или экзаменационную программу студентов младших курсов. Исполнение вокальной сказки "Гадкий утенок" и цикла "Пять стихотворений А. Ахматовой" требует определенной художественной зрелости, высокого уровня мастерства. Поэтому эти сочинения целесообразно включать в программы студентов старших курсов, а также в программы государственных экзаменов. "Гадкий утенок" рекомендуется исполнять во второй редакции, так как в ней несколько уменьшен диапазон вокальной партии и она более удобна для певицы.

Изучение камерно-вокальных произведений С. Прокофьева поможет студентам приблизиться к вершинам мастерства, станет необходимой ступенью в овладении всем богатством современной камерно-вокальной музыки.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

№1

Соли - це ле - се - ло си - я - ро,

№2

Andantino
p molto espress. rit.

„Э - то от - то - го, что я та - кой ред - анд“.

№3

№4

В се - ле - ном у - гол - ке, сре - ди ло - ду - ков,

№5

№6

Вару не ча - ща троот - ни - ков

№7

№8

№9

Allegro giocoso

Обли - це

КОМ - НА - ТУ НА - ПОЛ - ИИ - ДО ДЫ - ЛЬЮ

№10

и уды на прас-но сло-ва по-кор-ны, е го-во-ришь о первой люб-ви

№11
Andante

Па-мять о со-ли-це в серд-це сла-бе-ет,

№12

№13

№13a

pp *dim* *Arp.*

№14

mp

№15

molto rit.
руч-ки и гла-з.

№16

pp

№17

mp *pp*
А на он-ном же-ле-стят то-по-ли-

№19

Moderato, ben marcato
f

№20

№21

- Я ды то - гда те - бя за - бу - ду, ды ко - гда в дез - мах
Ты не плачь, ты не плачь, Ка - тю - ша, ты не плачь, ми - ла -

№22

- ра, эх! Но по - ра ли ды да мы во - ра че - ло - ве - ки
- ку. Эх! Ты се - ди - ся да, Ка - тю - ша, ми, да по - е - дем

№23

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Мелодика Прокофьева. -Л.: Музыка, 1969.-230 с.
2. Блок В. Метод творческой работы С.Прокофьева. -М.: Музыка, 1979.-143 с.
3. Боганова Г. Национально-русские традиции в музыке С.Прокофьева. М.: Сов.композитор, 1969.-158 с.
4. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. М.: Музыка, 1968.-317 с.
5. Гаккель Л. О пианистическом искусстве Прокофьева. Советская музыка, 1959, №8, с.121 - 128.
6. Гаккель Л. Фортепианное творчество С.С.Прокофьева. М.: Музыка, 1960.-275 с.
7. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971.-94 с.
8. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М.: Музыка, 1973.-295 с.
9. Кремлев Д. Эстетические взгляды С.С.Прокофьева. М.-Л.: Музыка, 1966.-153 с.
10. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента. Л.: Музыка, 1972.-80 с.
11. Мартынов И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974.-594 с.
12. Мясковский Н.Я. Собрание материалов: в 2 т. - М.: Музыка, 1964.
13. О работе концертмейстера. - М.: Музыка, 1974.- 160 с.
14. Прокофьев С.С. Материалы. Документы. Воспоминания. -М.: Гос. муз.изд. 1956. - 707 с.
15. Прокофьев С. Статьи и материалы. -М.: Музыка, 1972.-399 с.
16. Рогожина Н. Романсы и песни С.С.Прокофьева. -М.: 1971.- 197 с.
17. Русские поэты. т.IV. -М.: Советский писатель, 1968. - 467 с.
18. Пуленк Ф. Сергей Прокофьев. Сб. С.С.Прокофьев. Статьи и материалы. -М., 1965, с.387-388

ПОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

1. Прокофьев С. Собрание сочинений. т.17. Вокальные сочинения для 1 голоса и для 2-х голосов с ф-но. -М.: Музыка, 1966,-286 с
2. Прокофьев С. Вокальные сочинения в двух томах. т.1. Для голоса и ф-но. -М.: Музыка, 1975. - 190 с.

3. Прокофьев С. Избранные вокальные сочинения для голоса и ф-но. -М.: Музыка, 1968.-90 с.
4. Прокофьев С. Гадкий утенок. -Партитура. М.: Сов.композитор, 1962.-80 с.
5. Прокофьев С. Гадкий утенок. Для высокого голоса в сопровождении фортепиано. -М.: Сов.композитор, 1967. - 27 с.

ДИСКОГРАФИЯ

1. Прокофьев. Гадкий утенок. Зеленая рошица. За гором. Колебальная. В твою светлицу. Растет страна. - Н.Дорлиак, С.Рихтер. Мелодия. ЗЗД - 033442.
2. Прокофьев С. Пять стихотворений А.Ахматовой. - Г.Вишневская, М.Ростропович. Мелодия. ЗЗД - 013739.
3. Прокофьев С. Пять стихотворений А.Ахматовой. - А.Аблябердиева, М.Ермолаев. Мелодия. С10 - 13731.
4. Прокофьев С. Растет страна. Кулесник. И.Архипова, Н.Расудова. Мелодия. С10 - 07659.

Подписано к печати 31.05.94 Заказ 447 тираж 120
Изд. уч. изд. Способ печати офсетный.
Донецкая городская типография