

**РОМАНС А. Н. ЛОЦЕВОЙ «КАК ВО ТЕМНОМ БОРУ»
В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ**

*Швецова Полина Альбертовна,
концертмейстер кафедры вокального искусства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

*Васильева Инна Вячеславовна,
концертмейстер кафедры вокального искусства
Чувашского государственного института культуры и искусств*

АННОТАЦИЯ

В статье в музыкально-педагогическом аспекте рассмотрена работа концертмейстера с вокалистом над камерно-вокальным сочинением А. Лоцевой «Как во тёмном бору» из «Цикла романсов, музыкальных повествований на народные сказы и стихи М. Юхмы». Приведён музыкальный анализ произведения. Создана попытка популяризовать камерные вокальные сочинения композитора путём краткого разбора одного из них — данного вокального цикла.

Ключевые слова: концертмейстер, композитор, вокальный цикл, музыкально-художественный смысл, чувашская поэзия.

В учебном процессе результативность вокального развития певца обусловлена влиянием разных факторов. Среди них большое место занимает правильный подбор репертуара, ценных с художественной точки зрения произведений, способствующих вокальному росту исполнителя. Концертное воплощение идейно-художественного замысла композитора предусматривает большую предварительную совместную работу вокалиста и концертмейстера в направлении решения музыкально-теоретических и исполнительских задач над сочинением.

В период обильно льющегося потока музыкальной информации, различной не только по стилевой направленности, но и по уровню художественной значимости в классе вокала актуальна проблема выбора репертуара. Задача педагога и концертмейстера – ориентировать, поддерживать и расширять сферу музыкальных интересов обучающихся.

Цель написания статьи – обратить внимание вокалистов на вокальное сочинение современного композитора А. Лоцевой, как на вариант для использования в репертуаре; а также помочь вокалисту в качестве концертмейстера проникнуть в мир музыкальных образов «Цикла романсов, музыкальных повествований на народные сказы и стихи М. Юхмы», в частности, обратиться к произведению «Как во тёмном бору».

По мнению авторов статьи, вокальные сочинения А. Лоцевой современные, привлекательные с точки зрения художественной ценности. Так, музыковед Л. И. Бушуева подчёркивает оптимистичное начало, внутреннюю динамику, профессиональную технику сочинения и знание автором возможностей фортепианной фактуры, природы вокала, делающие ее творения привлекательными для слушателей и исполнителей [1].

Анита Натановна Лоцева родилась в г. Чебоксары. Окончила фортепианное отделение Чебоксарского музыкального училища им. Ф. П. Павлова (класс Д. С. Ходяшевой). Одновременно брала уроки композиции у В. А. Ходяшева, в 1975 г. продолжила учебу на теоретико-композиторском факультете Московской государственной консерватории

им. П. И. Чайковского (класс композиции профессора А. Николаева). Среди ее наставников были известные российские музыканты, музыковеды и композиторы А. Лемуан, Н. Раков, Э. Денисов, Ю. Холопов, Ф. Мюллер, Г. Крауклис и др. Обучалась в ассистентуре- стажировке Московской консерватории у А. Николаева.

Член Союза композиторов СССР (1989 г.). В 1992 г. эмигрировала в Израиль и до 2011 года жила и работала в г. Назарет. Сотрудничала с театрами «Elit» и «Theatre for immigration», выступала с творческими коллективами, участвовала в юбилейных концертах местных драматургов М. Азова и Б. Эскина. С 2011 г. проживает в г. Чебоксары, работает в ДМШ № 3. 19 декабря 2013 г. там прошел ее авторский концерт, на котором прозвучали новые сочинения, созданные ею после возвращения на родину.

Одно из ведущих направлений творчества композитора А. Лоцевой – прошлое чувашского народа: его история и мифология (сказки, легенды и предания). Эта благодатная и неисчерпаемая тема воплощается в творчестве композитора последовательно – на протяжении десятилетий, и через разнообразные сюжеты – от реальных событий истории до народных легенд. Музыковед Л. И. Бушуева так пишет об этой линии творчества композитора: «Воскрешая страницы минувших эпох, автор находит свой индивидуальный художественно-образный строй с характерными приемами письма. Созданные А. Лоцевой произведения на сказочно-историческую тематику вносят определенный вклад в развитие чувашского профессионального музыкального искусства» [1]. Зародившееся в 1980-е гг. сотрудничество с поэтом, писателем, драматургом, знатоком чувашской мифологии и фольклора М. Н. Юхмой стало для нее плодотворным. Его произведения послужили литературной основой для всех музыкально-сценических сочинений А. Н. Лоцевой: балетов «Угаслу» (1991 г.) и «Свет Вечерней Зари» (2006 г.), музыкально-го спектакля «Млечный путь» (2010 г.).

Другая линия творчества А. Лоцевой связана с инструментальными и вокальными сочинениями для различных исполнительских составов. В этих произведениях она показывает себя как искусный колорист, владеющий тонкой игрой ладогармонических и тембровых красок. Впервые этот стиль, напоминающий сочинения композиторов – импрессионистов, проявился в звуковых зарисовках «Прелюдии (по мотивам картин Рокуэлла Кента» (1975 г.). Эксперименты в данном направлении были продолжены в «Вариациях на чувашскую тему» (1985 г.), вокальном цикле «Братский ковш», фортепианных циклах «Пустыня» (2005 г.), «Восточный вальс» (2005–2006 г. г.), «Гармошка – балалайка» (2010 г.).

В 2013 г. был создан «Цикл романсов, музыкальных повествований на народные сказы и стихи М. Юхмы».

Название цикла говорит само за себя: слушатель в стихах М. Юхмы слышит легенды с характерными сюжетами, отражающими верования чувашского народа. Как известно, творческие пристрастия М. Юхмы сформированы под воздействием поэзии и фольклора чувашского народа. Поэзия Юхмы берёт начало от «песен – раздумий» волжских народов [4].

Эти песни с философско-мировоззренческими сюжетами посвящаются важным вопросам бытия (обычно называемых вечными), общечеловеческим универсалиям (так, к примеру, один из часто повторяющихся мотивов чувашской песенной поэзии – это сравнение течения жизни с течением воды). К универсалиям принадлежат и представления о всевластности судьбы, скоротечности жизни. Стихосложение М. Юхмы – прямая проекция поэтики чувашских краткосюжетных песен. Краткосюжетность – главное свойство композиционного строения классической чувашской народной песни. Краткосюжетная, или афористическая поэзия, имеет такую отличительную архаичную особенность, как жестко выдерживаемый образный параллелизм и вытекающую из него симметрию

двузвенной строфики, господствующей у чувашей. Афористический тип стихосложения проявляется во всех жанрах, глубоко репрезентирующих традиционную культуру чувашей. Композиционное совершенство, лаконизм формы, значительность образов, глубина мысли и чувства свойственны для поэтики чувашских краткосюжетных песен [2].

В цикле обращает на себя внимание явное несоответствие «народности» поэтического текста чувашского поэта с «нечувашским» звучанием музыки композитора.

Цикл романсов, музыкальных повествований на народные сказы и стихи М. Юхмы – это 7 вокальных номеров :

«Как во тёмном бору», «Бежит, звенит речка...», «Сны», «Быстрая», «Годы бегут», «Весна в Сугутах», «Девушка говорит».

Номер 1. «Как во тёмном бору». В нём запечатлен мотив предрешённости горькой судьбы в двух ракурсах: как состояние природы и как душевное состояние выросшей всем на диво красавицы.

Номер 2. «Бежит, звенит речка...». По внутреннему содержанию – это тоскливое излияние чувства безысходности. Оно подчеркнуто контрастом, созданным спокойным, бесстрастным образом непрерывно текущей по камушкам речки.

Номер 3. «Сны». Произведение отличается характерными интонациями колыбельной, но это не колыбельная для убаюкивания, так как музыка романса звучит причудливо и завораживающе. Музыка этого романса переносит слушателя в некий нереальный мир мечтаний, фантазий.

Номер 4. «Быстрая». Смысл текста – безысходность, безрадостность, печаль. Музыкальное оформление усиливает чувства одиночества и бесперспективности.

Номер 5. «Годы бегут». Характерный для чувашской афористической поэтики смысл текста – размышления о смысле жизни, о её скоротечности. Композитор в музыке эти моменты («времени волны», «гулкое эхо столетий и дум» и т.д.) обыгрывает: «Годы бегут» приобретает мощную экспрессию, глубину философских размышлений.

Номер 6. «Весна в Сугутах». Тематика романса – это воспоминания автора о счастливых моментах детства: в сочинении предстают преломлённые в воображении поэта образы родных пейзажей. Герой сюжета вновь испытывает счастливые минуты, пережитые в дни первых весенних гроз. По характеру сочинение радостно-оживлённое, полное чувства счастья.

Номер 7. «Девушка говорит» схожа по характеру с первым номером, но более лиричная. В ней повествуется о красивых цветах, выросших среди старых деревьев и кустов в «темнолесье», и восхитительной красавице, неоценённой по достоинству. Чувства любви и нежности живут в сердце девушки. Идея сопоставления образов природы с внутренними чувствами человека, присутствующая в чувашской народной поэзии, лежит в основе поэтического текста.

Подробно остановимся на изучении первого номера данного цикла в работе концертмейстера с вокалистом. Романс «Как во тёмном бору» написан в характере раздумья, переходящего то в радостно-оживлённые, то в горестные размышления. Ему присущ повествовательный оттенок.

В поэтическом тексте применён литературный приём «поэтический параллелизм» – проведение аналогии между главным героем повествования и образами природы, сопоставление состояний природы и внутреннего мира человека [2]. Соответственно выстраивается музыкальная форма, состоящая из двух куплетов.

В первом куплете поётся о необычайно красивых цветах, которые цветут в тёмном бору – однако ими никто не любуется, не знает о них. Смысл второго куплета следующий: выросла всем на диво красавица, однако она несчастлива.

В основе куплета два контрастных раздела: в одном преобладает эпически-пове-

ствовательное начало, в другом – танцевальное. Первый раздел состоит из двух сходных фраз, что придаёт ему внутреннюю цельность и единство. Обе фразы развиваются на остином звучании пентакорда, смысл которого двоякий: во-первых, в создании сумрачной картины тёмного леса, которую оживляют «цветы алые», во-вторых, в сакральности, архаичности. Звучащая на всём протяжении одна гармония способствует широте дыхания фраз и объединяет их в единое целое. В начале первого раздела развитие мелодии происходит в поступенном восходящем движении, которое завершается нисходящим скачком на выдержанный доминантовый тон. В сочетании с трелью у фортепиано на этом же звуке и доминантовым трезвучием в гармонии возникает ощущение некоего ожидания, неразрешённости, потребности дальнейшего развития. Мелодия в аккомпанементе дублирует вокальную партию, что способствует созданию весомости звучания, эпической повествовательности мелодии. Вторая фраза аналогична первой, но доминантовый тон в конце фразы разрешается в тоническую приму. И в фортепианной партии также отмечаются изменения: трель «переливается» более светло благодаря повышению в ней VI ступени, колорит звучания становится ярче и красочнее. На фоне трели, подобной перезвону колокольчиков, раздел завершается аккордовой последовательностью акцентированных трезвучий в высоком регистре. В этих трезвучиях уже отчётливо определяется ладовый колорит второго раздела куплета (C-dur) вследствие отмены знаков альтерации, что способствует подготовке второго раздела.

Второй раздел куплета имеет танцевальный характер. Композитор находит новые средства музыкального языка, изменяя первичные жанровые признаки: метр становится четырёхдольный, ритм – более дробный (четверть – две восьмые). В фактуре сопровождения присутствует остином в левой руке и то же ритмическое дробление – в правой, что характерно для танца. В основе первой фразы вокальной мелодии – задорный секундовый мотив, односторонне опевающий III ступень лада. Вокальная партия в целом дублируется в верхнем голосе аккомпанеента. На завершающую весь куплет фразу приходится кульминация. Звучание приобретает большую напряженность: в басовом (нижнем) голосе фортепианной партии звучит нисходящий целотонный тетракорд, а верхний голос сопровождения восходящими секундами следует за вокальной линией. Мелодия вокальной партии ритмически укрупняется, в то время как в аккомпанементе ритмическая дробность сохраняется и фактура уплотняется благодаря двойным нотам. Созданию кульминации способствует нарастание громкости звука в динамике *crescendo*. Все эти средства выразительности направлены на создание ощущения внутренней противоречивости, дисгармонии.

Пентакорд, звучащий в начале и конце куплетов в музыкальной ткани аккомпанеента, напоминает звук удара в колокол. Проигрыш в завершении каждого куплета представляет собой фантастические «переливы» квинтольных фигураций, напоминающих то ли перезвон колокольчиков, то ли мерцание светящихся огоньков, звёздочек.

Второй куплет произведения по характеру аналогичен первому, но музыкальная ткань уплотняется: на остином пентакорд накладывается новая квинта, партия фортепиано не только дублирует, но и имитирует вокальную мелодию в нижнюю дециму. Ладовый контраст между разделами первого куплета (c-moll / C-dur) заменяется более близким соотношением параллельных тональностей (c-moll / Es-dur). Подготавливается кульминация, звучание становится напряженней, ярче: тесситура всей музыкальной ткани выше на терцию, два последних такта в партии вокала отмечены *ritenuto*, звуки восходящего мотива акцентированы. В дополнении данного периода вновь таинственно, фантастично как перезвон колокольчиков звучит фортепианная партия.

Интонация последних двух тактов наполнена отчаянием: тоническая прима в вокальной партии внезапно переходит в III высокую ступень, диссонантные гармонии в

фортепианной партии усиливают это настроение. Тема всевластности судьбы, типичная для чувашской краткосюжетной поэзии, находит прямое отражение в тексте М.Юхмы. В музыке романса данный момент обыгран, драматизирован в самом финале.

Цикл написан для меццо-сопрано – низкого сопрано. Средний регистр, в котором написано произведение, позволяет работать над ровностью звука во фразах, над фразировкой вокальной мелодии, укреплении среднего участка диапазона.

Итак, в статье рассмотрено сочинение современного композитора А. Н. Лоцевой, не звучащее повсеместно в академических концертах (только на творческих вечерах и съездах композиторов), однако имеющее ценность не только с художественной точки зрения (профессионализм, отточенное мастерство, оригинальность и т. д.), но и с вокально-педагогической. По нашему убеждению, данный вокальный цикл заслуживает того, чтобы быть включённым в исполняемую программу певцов – он обновляет и обогащает её. Для осознанного восприятия данного сочинения вокалистом необходима его совместная с педагогом и концертмейстером работа над произведением в музыкально-педагогическом аспекте. Музыкально-теоретический анализ произведений позволяет понять художественный замысел произведения, необходимый для убедительного воплощения его в сценическом образе.

Литература

1. Бушуева Л. И., Илюхин Ю. А. Композиторы Чувашии: библиографический справочник; Чувашский гос. ин-т гуманитарных наук. – Чебоксары : Чувашское книжное изд-во, 2014. – 509 с.
2. Кондратьев М. Г. Чувашская музыка: От мифологических времен до становления современного профессионализма. – Москва : ПЕР СЭ, 2007. – 288 с.
3. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: учебник специального курса для музыкальных вузов. – Москва : Музыка, 1967–1980. Ч. 1: Элементы музыки и методика анализа малых форм. – 1967. – 752 с.
4. Писатели: Очерки. Т. 6. – Чебоксары : Чувашское кн. изд-во, 2008. – 398 с.