



**Косенко В.С.,**

доцент

Краснодарского государственного  
института культуры

УДК 784

### РАБОТА НАД СОВРЕМЕННЫМ МУЗЫКАЛЬНЫМ ЯЗЫКОМ В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ

**Аннотация:** в статье анализируется проблема интонирования музыки композиторов XX–XXI вв. Поднимаются вопросы расширения и обновления репертуара в классе сольного пения.

**Ключевые слова:** композиторы XX–XXI вв., вокал, романс, Р. Щедрин, Д. Шостакович.

**Kosenko V.S.,**

associate Professor of Krasnodar  
state Institute of culture

### THE WORK ABOVE IS A MODERN MUSICAL LANGUAGE IN SOLO SINGING CLASS

**Summary:** the article analyzes the problem of intonation music composers of XX–XXI centuries. Raises issues of expansion and renewal of the repertoire in the class of solo singing.

**Keywords:** composers of XX–XXI centuries, singing, song, R. Shchedrin, D. Shostakovich.

Работая в вузе не первый год в классе сольного пения, мы сталкиваемся с проблемой неумения студентов интонировать музыку композиторов XX–XXI вв. Так сложилось в Советском Союзе и впоследствии, в России, что музыка зарубежных и ряда отечественных авторов XX века долгое время находилась за «железным занавесом». Советские композиторы творили много, но исполнялись в основном те, кто совпадал с «генеральной линией» партии. Как мы знаем, один из величайших композиторов прошлого века, Д.Д. Шостакович был то «обласкан», то «гоним» советской властью. Так происходило со многими ищущими, по-настоящему творящими художниками в широком смысле этого слова. Это одна из причин, почему не разрабатывались методологически, не освещались вопросы интонирования новой музыки, а репертуары академических вокалистов, за редким исключением, не выходили за рамки XVIII–XIX веков.

Специфика интонирования вокальной музыки состоит в обязательной опоре на предварительные представления слухового образа с целью озвучить соответствующую интонацию. Обучение академическому пению (постановка голоса, сольное пение, камерное пение, вокальный ансамбль, оперный класс) формирует голос вокалиста, опираясь на музыкальный язык XVIII–XIX веков. Этот процесс, начиная с уроков сольфеджио и теории музыки, осуществляется на классическом материале: опора на ладо-гармоническую структуру, темперированный строй, квадратность формы. Музыка XX–XXI вв. опирается на иные элементы музыкальной речи, это: децентрализованный лад, частая

смена устоев, нетемперированный строй, сложная метрическая и ритмическая организация. По словам известного композитора-новатора Д. Кейджа, «в прошлом точка разногласия находилась между диссонансом и консонансом, а будет в ближайшем будущем стоять между шумом и так называемыми музыкальными звуками» [1]. Часто ли мы берем в работу произведения зарубежных композиторов – А. Веберна, О. Мессяна, К. Пендерецкого, И. Стравинского, П. Хиндемита?

Специфика трудоустройства академических вокалистов такова, что певец после окончания обучения в вузе должен «продать» себя: общеизвестны «ярмарки», конкурсы, где вокалиста могут заметить представители оперных театров и заключить контракт с исполнителем. Участие в таких форумах современной музыки, как российские и зарубежные фестивали «Звуковые пути», «Барокко и авангард», «От авангарда до наших дней», «Московская осень», «New classic», «Música nova» и др. требует от артиста владения новыми приемами интонирования.

Для воспитания «нового» слуха у студентов-вокалистов необходимо пересмотреть не только методику обучения вокалу в классе сольного пения, но и методику преподавания сольфеджио, дополнить курс развитием слуха вне мажоро-минорной системы, расширить возможности освоения метра и ритма. Разумеется, в классах сольного и камерного пения надо постепенно вводить сложный музыкальный язык XXI века, заниматься «новым» интонированием, не упуская из вида художественную содержательность новой музыки. Ю. Холопов отмечает: «Научить слышать новую музыку XX века – насущная задача музыкантов всех специальностей» [2, с. 59].

Приступая в классе сольного пения к репетиционному процессу, прежде всего, необходимо выявить основное интонационное зерно романса или части музыкального произведения, выработать слуховые и мышечные рефлексy, физиологические ощущения. Помимо речевой лексики, в современной музыке используются отдельные фонемы, согласные наделяются длительностью наравне с гласными. Но и гласные используются совершенно иначе. Композиторы XX–XXI веков часто выбирают нерифмованные тексты, дабы не дробить музыку равномерной пульсацией и акцентами, возникают иные связи – по принципу акцентуации и «веса» звуков. Любые два звука, составляющих интонацию, независимо от их положения во времени, могут находиться в акцентно-«весомом» соотношении. Удивительным примером вышесказанного может быть сочинение Р. Щедрина для сопрано и струнного оркестра «Таня-Катя». В исполнении Пелагеи Куренной и всемирно известного дирижера В. Гергиева романс прозвучал как подлинно драматическое произведение, со всеми оттенками человеческих страстей и переживаний [3]. В этом сочинении, соединяющем академические традиции с фольклорной, переплетаются русские народные напевы и современные исполнительские техники, развиваются мелодические эмоциональные составляющие, несмотря на то, что текст романса состоит лишь из двух имен – Таня и Катя: «там, где Таня, там и Катя».

Еще одним примером новаторского подхода к сочинению вокальной музыки является цикл С. Слонимского «Польские строфы для меццо-сопрано и флейты» – характерный образец использования нетемперированной звуковысотности. Существующая запись этого опуса в исполнении Елены Антоненко в сопровождении флейты требует для прослушивания определенных слуховых навыков, отвлеченности от ладовой системы. Микротональные модуляции крестьянского пения подсказали Слонимскому использование треть- и четвертьтонов, сонорные приемы, импровизационные ритмы. Кстати, С. Слонимский был одним из первых советских композиторов, освоивших двенадцатитоновую технику.

На фоне таких радикальных подходов музыкальный язык Д.Д. Шостаковича достаточно традиционен: композитор завершил целую эпоху в истории новоевропейской музыки, сохранив такие факторы, как гармония, лад, тональность, форма, жанр. Правда, все эти элементы музыкального языка композитором сильно преобразованы. «Резкие перепады регистров; неожиданные, «немотивированные» переходы от падения к взлетам; неподготовленные кульминации, несостоявшиеся свернутые секвенции или, напротив, превышающее «норму» нагнетание секвенционных звеньев; широкая диссонантная интервалика в ее контрастах с «ползучими» сериями секунд; внедрение внетональных звуков; разорванные реплики; асимметрия в соотношениях синтагм и мотивов; иррегулярный ритм, напоминающий ритм прозы, а в результате – нервная, сбивчивая, речь, не соответствующая классиче-

ским стереотипам» [4].

В контексте статьи рассмотрим музыкальный язык Шостаковича в сатирических произведениях. В камерно-вокальном наследии Шостаковича гротесковым циклам принадлежит особое место: «Две басни И. Крылова» (ор. 4), «Сатиры на слова Саши Черного» (ор. 109), Пять романсов на слова из журнала «Крокодил» (ор. 121) и «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» (ор. 146). Композитор отобрал пять стихотворений Саши Черного для цикла «Сатиры»: «Критику», «Пробуждение весны», «Потомки», «Недоразумение» и «Крейцера соната». Во избежание неприятностей цензурного плана Шостакович сделал подзаголовок «Картинки прошлого». «Сатиры» отличаются специфическими приемами, усиливающими иронический характер произведения. Например, название каждого номера включено в вокальную партию, и это придает комический эффект. Комизм усиливается повторением отдельных слов и стилизацией разных жанров. Для музыкального языка характерно использование своеобразного комплекса «лейтзвук – лейтмотив – лейтаккорд», вокальная партия изобилует хроматизмами, кружащимися мелодическими контрапунктами со скрытым голосоведением, уменьшенными гармониями. «Результатом подобной языковой полифонии произведений синтетического жанра становится текстовая напряженность, являющаяся условием и источником формирования множества смысловых ракурсов, интенсивных ассоциативных связей, структурной многоуровневости» [5]. Премьера вокального цикла «Сатиры» состоялась в 1961 году, ровно 55 лет назад. Это был дебют Ростроповича как пианиста, вокальную партию исполнила Галина Вишневская, которой был посвящен этот цикл.

Таким образом, наша задача – подготовка певцов к исполнению современной музыки, грамотной ее трактовке и профессиональной ее интерпретации.

#### Список используемой литературы:

1. Дж. Кейдж «Будущее музыки – Кредо». URL: <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/41/>
2. Холопов Ю.Н. Как петь новую музыку XX века. Опыт демонстрации методики одноголосия // Воспитание музыкального слуха: сб. ст. М., 1985. Вып. 2. С. 59–64.
3. Фестиваль в Вербье. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=l\\_XK\\_sQj8WY](https://www.youtube.com/watch?v=l_XK_sQj8WY)
4. Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/?id=2495>
5. Кремер А.Г. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003.