

*Валентина Геннадьевна Трусова – пианист, концертмейстер,
доцент кафедры камерного ансамбля
и концертмейстерского класса Петрозаводской
государственной консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
valentina.trusova@glazunovcons.ru*

*Valentina G. Trusova – pianist, accompanist,
Associate Professor of the Chamber Ensemble
and Accompaniment Class Department
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
valentina.trusova@glazunovcons.ru*

УДК 784

DOI 10.61908/2413-0486.2020.21.1.47-72

**РАБОТА НАД ВОКАЛЬНЫМ ЦИКЛОМ С. БАНЕВИЧА «ВАСИЛЬЕВСКИЙ
ОСТРОВ» В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ**

**WORK ON THE VOCAL CYCLE “VASILYEVSKY ISLAND”
BY S. BANEVICH AT THE PIANO ACCOMPANIMENT CLASS**

Аннотация

Статья посвящена особенностям работы преподавателя в концертмейстерском классе над вокальным циклом С. Баневича «Васильевский остров» для сопрано и фортепиано. На основе анализа поэтических текстов, системы музыкальной выразительности романсов и драматургии сочинения автор статьи предлагает свою интерпретацию и ряд методических рекомендаций для преподавателей и исполнителей данного цикла.

Abstract

The article covers the specifics of the teacher’s work on the vocal cycle by S. Banevich for soprano and piano at the piano accompaniment class. On the basis of the analysis of poetic texts, the system of musical expressiveness of romances and the composition’s dramaturgy, the author of the article offers an interpretation of her own and a number of methodological recommendations for teachers and performers of the cycle

Ключевые слова: С. Баневич, вокальный цикл, «Васильевский остров», Л. Барбас, концертмейстерский класс

Keywords: S. Banevich, vocal cycle, «Vasilyevsky island», L. Barbas, piano accompaniment class

Имя Сергея Петровича Баневича хорошо известно широкой публике по музыке к кинофильмам. Более 34 работ в теле- и кинопроектах, среди которых «Никколо Паганини» режиссёра Л. Менакера (1982), «Одна война» (2009), «Две женщины» (2014) В. Глаголевой, «Пиквикский клуб» Е. Макарова и Г. Товстоногова (1986). Но главное место в его творчестве занимает музыка для детей. Яркий, талантливый представитель петербургской композиторской школы (учился по классу композиции у Г. Уствольской и О. Евлахова), он является создателем целого ряда уникальных произведений для театра, адресованных детям. Это и большие оперы, и камерные оперы, и оперетты, и мюзиклы, и балеты. Написанные по мотивам сказок, литературных произведений русских и зарубежных писателей, спектакли с музыкой композитора ставятся на сценах оперных театров нашей страны и за рубежом.

Наряду с работой в крупных жанрах, синтезирующих слово, музыку и сценическое действие, Баневич создал ряд произведений камерно-вокальной музыки – три цикла для голоса и фортепиано: «Васильевский остров» на стихи Людмилы Барбас, «Пять стихотворений Анны Ахматовой» (1997) и «Арии из ненаписанных опер» (1996) по произведениям Ф. Достоевского, Ф. Фицджеральда, Т. Манна, С. Алексиевич, Л. Петрушевской, К. Паустовского.

Выбор цикла «Васильевский остров» для работы в концертмейстерском классе в рамках изучения камерно-вокальных произведений композиторов XX века представляется интересным и полезным по следующим причинам.

Первая причина кроется в необходимости расширения педагогического репертуара путём включения в образовательный процесс новых произведений.

В ушедшем столетии было создано достаточно много вокальных циклов. К ним обращались корифеи жанра: Д. Шостакович, С. Прокофьев, Н. Мясковский, Г. Свиридов, М. Равель, Б. Бриттен, А. Веберн и другие. Сочинения этих авторов хорошо известны в любительской и профессиональной среде. Современный уровень информационных технологий даёт возможность знакомиться и сравнивать разные исполнительские и музыковедческие трактовки одного и того же опуса. Накопленный таким образом творческий и теоретический багаж обусловил активное включение произведений, ставших классикой жанра, в образовательное пространство.

Не совсем просто складывается ситуация с музыкой второй половины XX века. Множество интересных высокохудожественных сочинений по разным причинам оказываются не замеченными исполнителями, не известными слушателям и, как следствие, не используемыми в учебном процессе. Трудность освоения новой музыки состоит в том, что она не имеет достаточного количества доступных интерпретаций, на которые можно было бы опереться при её изучении и создании собственной трактовки. Не хватает и музыковедческих исследований, разъясняющих специфику творчества того или иного композитора.

Включая в работу сочинение, которое ещё не имеет «шлейфа» интерпретаций, педагог и студент становятся на путь исследователей, раскрывающих замысел композитора. Сложность понимания и дальнейшего исполнения избранного опуса часто связана с «непривычностью» авторского языка. Арсенал музыкальной выразительности, накопленный ко второй половине XX века, чрезвычайно богат. Он включает как новые техники композиции, так и модернизированные классико-романтические средства. Никто не пишет «как раньше». В том числе и композиторы, не придерживающиеся радикальных взглядов на музыкальное звучание. Они индивидуально осовременивают традиционные средства, при этом не лишают

их узнаваемости. Иной контекст освежает краски «потускневшей палитры», сохраняя очарование прошлого.

Примером такого сочинения является избранный нами вокальный цикл С. Баневича «Васильевский остров», художественные достоинства которого не вызывают сомнений. Его включение в образовательный процесс позволит расширить представления студентов о путях развития русской музыки в области вокального цикла. Это является второй причиной, объясняющей наш интерес к этому сочинению С. Баневича. Отсутствие исследований, посвящённых вокальному циклу «Васильевский остров», обуславливает актуальность предлагаемой методической разработки.

Сергей Баневич – композитор, обладающий, прежде всего, богатым мелодическим даром. Широта дыхания его мелодий, характер выражения эмоций, психологизм музыки цикла, пропущенный сквозь глубокое личное переживание, тесно связаны с традициями камерно-вокального творчества П. Чайковского, С. Рахманинова. В этом смысле С. Баневич является продолжателем линии представителей лирико-романтического направления: «Жанр традиционного романса, восходящего к XIX столетию, оказался самой естественной сферой для неоромантических устремлений» [5, с. 389]. «Дневниковый» характер цикла вызывает аналогии с циклом М. Глинки «Прощание с Петербургом». Но, если у Глинки его можно охарактеризовать как путевой дневник, то у Баневича – дневник воспоминаний. Аналогии связаны с жанровой принадлежностью романсов. В цикле Глинки, по словам В. Васиной-Гроссман, «конкретность, осязаемость образа... создаётся использованием типических, связанных с определёнными жанрами приёмов, вызывающих у слушателей точные образные представления. Интонационная характерность восточных мелодий в “Еврейской песне”, ритм испанского танца в “Болеро”... ритм баркаролы... в романсе “Уснули голубые”, ритм марша в “Рыцарском романсе”, типические интонации бытовой русской песни, из которой вырастает мелодия “Жаворонка”, – таковы разнообразные жанровые

“связи” цикла» [3, с. 104]. Жанровые связи прослеживаются и в цикле Баневича «Васильевский остров».

Во второй половине XX века в сфере камерно-вокального творчества произошёл, с одной стороны, поворот к традиционализму, а с другой – сближение с массовыми жанрами (эстрада, поп-, рок-музыка, авторская песня). На смену усложнению, интеллектуализации приходят противоположные процессы – упрощение структуры, гармонии, сопровождения и т. д. Интонации городского романса, авторской песни проникают в стилистику композиторов, таких, как Гаврилин, Сильвестров, Таривердиев. В эту плеяду попадает и Баневич. Согласно Т. Чередниченко, «Привычно-бытовая романсовость служит проводником в мир сублимированной тонкости и чистоты, который размещён не на горних вершинах интеллектуального прогресса, а в глубине человечности, в которую изначально вовлечён любой живущий» [6, с. 343]. Интересно понять, какими средствами композитор в рамках камерного лирического цикла решает проблему освещения глобального через частное, личное, каким образом подходит к раскрытию темы войны, блокады. Тот факт, что Великая Отечественная война коснулась каждой семьи, не позволяет забыть о бессмертном подвиге нашего народа. Память живет в каждом из нас, на генном уровне, вызывая ощущение сопричастности тем событиям. Это также помогает молодым исполнителям в осмыслении произведения, при подготовке к концертному исполнению.

Вокальный цикл для сопрано и фортепиано «Васильевский остров» появился в 1986 году. Он был написан на стихи петербургской поэтессы Людмилы Барбас и посвящён «ленинградцам, пережившим блокаду». Цикл – память о погибших и выстоявших, цикл-дневник воспоминаний, размышлений, лишенный пафоса, написанный с большой любовью и теплотой. «Мой Ленинград не связан с дворцами... Это Васильевский остров, улочки, подъезды, моя жизнь, горе, несчастья, потери... Это не город счастья, это город испытаний, город борьбы, город с трагической судьбой. <...> Красота

Петербурга – это не только Адмиралтейство, Медный Всадник... это душа людей...»¹. В одном из интервью Баневич задаёт вопрос, на который сам и отвечает: «Знаете, что, на мой взгляд, позволило людям выдержать такое беспрецедентное испытание, как блокада? Нечто малоосоздаваемое – душа города» [4, с. 40]. Все эти высказывания композитора в полной мере раскрывают главный внутренний смысл произведения.

Цикл С. Баневича состоит из семи миниатюр: «Васильевский остров», «Бег этих линий...», «Летний сад», «Чахлая наша весна...», «Снова улица-канал...», «Когда-то нас кто-то оценит...», «Февраль». Краткость, сиюминутность (как отрывок из дневниковой записи) объединяет все номера. Драматургия цикла построена по принципу контраста, который осуществляется на уровне характеров, темпов, тональностей, жанров. В то же время контрастность, частота смен и переключений, фрагментарность, «раскадрованность» и на уровне номеров связаны с авторской трактовкой произведения.

Фортепианные вступление и заключение образуют «арку», скрепляющую цикл (прелюдия – постлюдия).

№ 1. «Васильевский остров» / *Аудио № 1*²

Сфинксы, пристани и ростры с резким привкусом морским
точно высеченный остров с веским именем мужским.

Перечту тебя как школьный грустный ветреный дневник,
что ни линия – всё больно! Где трамвай на материк?..

Ключевые слова поэтического текста «остров», «дневник», нестерпимая «боль», от которой хочется убежать («где трамвай на материк?»), сразу же вводят в образный круг всего цикла.

¹ Сергей Баневич. Современник своего детства: документальный фильм / реж. Т. Андреева. Россия, ГТРК Санкт-Петербург, 2011. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zdTsNkgc5yA>.

² Здесь и далее в аудио примерах исполнители: *Ольга Грудинина* – сопрано, *Мария Еременко* – фортепиано).

Романс начинается с фортепианного вступления (*Maestoso*), небольшого по форме, но многопланового по содержанию. Очень символично, что композитор использует барочный жанр сарабанды (медленный темп, трёхдольный метр с акцентом на второй доле такта), связанный с траурным шествием. Аккорды в широком расположении с октавными и терцовыми удвоениями (тоника *c-moll*, без квинтового тона), гармоническая последовательность *T–D–T*, торжественный характер музыки в динамике *ff* создают образ классической монументальности, образ города с архитектурой, устремлённой ввысь. Звучание фортепиано должно быть собранным, по-оркестровому наполненным. Следует обратить внимание на *tenuto*, которым композитор подчёркивает весомость каждого аккорда. Здесь очень важно не спешить, а научиться слышать вибрацию гармоний после их взятия на фортепиано. Но уже в 4-м такте характер внезапно меняется (*sub. p*). В *As-dur* (тональности VI ступени) возникает новая тема. Ощущение высоты, воздуха и пространства достигается тем, что увеличивается расстояние между мелодией (верхним голосом) и басом до 4,5 октав, при этом звучание затихает (от *pp* до *ppp*). Такой динамический контраст (*ff – sub. p*) требует от пианиста не только хорошего владения звуковой палитрой инструмента, но и умения дифференцировать динамически фактурные пласты, используя возможности педали. Предлагаем следующий вариант (см. пример № 1).

Во второй теме терции в динамике *p* желательно играть точным, собранным «воздушным» прикосновением, не перегружая звучания. Часто студенты играют эту тему излишне выразительно. Важно обратить внимание, что для всего вступления главным остается характер и темпоритм сарабанды, без каких-либо темповых и динамических отклонений.

Завершается прелюдия возвращением монументальных аккордов первой темы, но смысл их меняется. Два повторяющихся аккорда – как две «вспышки» в ленте памяти. Первый раз (т. 13) они звучат угрожающе резко, в динамике *sub. ff* с ярко диссонирующей малой секундой со II низкой ступенью в нижнем

регистре, как кадр страшной блокадной хроники. В следующем такте гармония восстанавливает классическую чистоту, но очень тихо (*sub. pp*), как «эхо» далёких довоенных воспоминаний. Такой взаимопроникающий контраст тем олицетворяет собой неразрывную связь внешнего и внутреннего – города и души, привязанной к нему.

Пример № 1

С. Баневич. «Васильевский остров». Вступление

Maestoso

ff *sub. p*

*Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.*

pp ** Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. simile*

ppp *sub. ff* *sub. pp*

una corda *una corda*

** Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.*

Барочная стилистика возбуждается не только за счёт использования жанра сарабанды. Следует обратить особое внимание на мелодическое построение тем. Это не что иное, как риторические фигуры эпохи барокко для выражения страдания и скорби. В самом начале – «крестообразный» мотив (с–

h-d-c), символизирующий «невинные жертвы», в 4–5-м тактах – *catabasis* (нисходящее движение по тонам) в среднем голосе, а в 8–12 тактах – *passus duriusculus* в верхнем голосе. И, если первые два мотива звучат лишь в фортепианной партии, звучат рельефно выделенные (в контрастной динамике, усиленные удвоениями; первый мотив скандируется в середине романса *fff*), то нисходящие интонации по полутонам (*passus duriusculus*) становятся основой вокальной мелодии (примеры № 2–4).

Пример № 2

С. Баневич. «Васильевский остров» (тт. 15–18)

Сфин - ксы, при - ста - ни и ро - стры

Пример № 3

С. Баневич. «Васильевский остров» (тт. 26–27)

ресо rit.

и - ме - нем муж - ским.

Пример № 4

С. Баневич. «Васильевский остров» (тт. 36 – кульминация)

sub. f *espressivo*

что ни ли - ни - я - всё боль - но!

Вокальная партия и певуча, и декламационна одновременно. Свободная декламация – так можно охарактеризовать вокальную мелодику цикла. Меняется интонация, следовательно, и темп высказывания, чутко реагируя на поэтическое слово. В этой связи уместно вспомнить высказывание П. Булеза:

«романс (lied) в том виде, в каком он существовал на протяжении XIX и в начале XX века, представляет собой типичное “чтение, положенное на музыку”; “значение” стихотворения сохраняется по нескольким причинам: время декламируемого стихотворения в общем и целом отождествляется со временем стихотворения пропеваемого. Голосовая линия, располагающаяся в ограниченном диапазоне, не оставляет места для виртуозности. Просодия ставит перед собой задачу сделать текст понятным, максимально приближаясь к разговорным артикуляции и акцентуации. Аккомпанемент чаще всего способствует “подчёркиванию” голоса... Сама форма... становится более гибкой, чтобы следовать за стихом по всем изгибам его смысла» [2, с. 186–187]. Органическое единство партии голоса и фортепиано подразумевает углублённое осмысление текста, пауз, взаимосвязи фраз как для пианиста, так и для вокалиста.

Одной из главных задач для исполнителей, особенно для певца, становится психологическое погружение в переживания и проживание духовной жизни человека, от лица которого «пишется» дневник. Первая вокальная фраза звучит тихо, сосредоточенно, не спеша (зримые образы Васильевского острова пробуждают память), при этом следует привлечь особое внимание певицы к дикции, чёткому произнесению согласных «ф» (сфинксы), «р», присутствующей в каждом слове фразы. Следующая, начинаясь в динамике *f* («точно вычерченный остров»), почти сразу же угасает и допевается тихо, в замедленном темпе, словно в раздумье. Значимые слова композитор выделяет или высотой звука («с резким» – поднимает скачком на квинту), или ритмически («вычерченный остров» – пунктирный ритм, а у фортепиано – стремительное движение триольных шестнадцатых вверх по трезвучию). Монолог прерывается аккордами шествия из вступления, но их звучание становится более тяжёлым (*Pesante fff*), расширяясь в диапазоне, и резким за счёт превращения октав нижнего голоса в ноны и децимы. «Лязг и скрежет» – воспоминания оживают с новой силой. После такой вспышки характер

монолог меняется. Вокальная партия становится более певучей и, вместе с тем, взволнованной, благодаря фортепианной фактуре: гармонические фигуры восьмых в нижнем регистре усиливаются волнообразными фигурами 32-х в среднем голосе. При этом важно обратить внимание концертмейстера, что исполнять их надо легкими пальцами настолько чутко и деликатно, чтобы не заглушить певца. Полифония гармонических фигур предопределяет и тонкую педализацию, использование полупедали. Восходящее движение вокальной мелодии (в основе – ум. 5) с ниспадающими окончаниями, в динамике *p*, подчёркивают боль, застывшую внутри. Отчаяние («что ни линия – всё больно!») «вырывается» в кульминации (*sub. f espresso*), резко контрастирующей с предваряющими её фразами. Нисходящее движение по полутонам дублируется в фортепианной партии на фоне аккорда (*sff*) в нижнем регистре, перерастающего в угрожающее тремоло. Тритон ув. 4 (*c-fis*) усиливает остроту и напряжённость. Последний вопрос монолога звучит как попытка отвлечь сознание от мучительности воспоминаний, вырваться из них. Это приводит к новой смене динамики. В стихающей звучности движение затормаживается и ненадолго гармонически просветляется (на мажорном септаккорде VI ступени). Расширение диапазона в аккомпанементе создаёт ощущение выхода из замкнутого пространства, с эффектом многоточия. Замедление, выписанное на последней фразе певца, в полной мере относится к пианисту, к его фортепианному заключению, исполняемому в очень тихом звучании до полной тишины (*ppp morendo pppp*, с фермой в конце).

№ 2. «Бег этих линий...» / Аудио № 2

Бег этих линий, боже мой! Полжизни лучшей в этом беге!
Я из двенадцати коллегий бегу по Пятой, по Восьмой.
Куда? К чему мне эта прыть? Ещё все молоды и живы...
Но как я мчусь нетерпеливо, меня нельзя остановить.

Первый эмоциональный выплеск, который воспринимается особенно остро после застывшей тишины. Музыка романса вызывает аллюзии с лирико-драматическими романсами С. Рахманинова, особенно с одним из них, на слова Ф. Тютчева – «Всё отнял у меня...» (примеры № 5, 6).

Пример № 5

С. Рахманинов. «Всё отнял у меня...» (тт. 1–4)

Tempo moderato ♩ = 96

f agitato

Все от - нял у ме -

p cresc.

f

ня каз - ня - щий бог - здо -

dim.

P

Detailed description: This is a musical score for a vocal and piano piece. The top system shows the vocal line starting with a rest, followed by the lyrics 'Все от - нял у ме -'. The piano accompaniment features a triplet of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The second system continues the vocal line with 'ня каз - ня - щий бог - здо -'. The piano accompaniment continues with a similar melodic and harmonic texture. Dynamics include *f agitato*, *p cresc.*, *f*, and *dim.*. A piano dynamic *P* is also indicated.

Пример № 6

С. Баневич. «Бег этих линий...» (тт. 1–3)

Con moto

f

Бег э - тих ли - ний бо - же мой!

mf

5

Detailed description: This is a musical score for a vocal and piano piece. The top system shows the vocal line starting with the lyrics 'Бег э - тих ли - ний бо - же мой!'. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a more active line in the left hand. The score includes a change in time signature from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. Dynamics include *f* and *mf*. A fingering number '5' is shown in the piano part.

Тот же драматический монолог, в сжатой форме выражающий трагическое настроение одиночества. Кульминационное начало в форме патетического восклицания подчёркивает его драматический характер. Развитие построено на эмоциональном контрасте сопоставления декламационных фраз и лирической вокальной мелодики со сменой темпов и характера фортепианного изложения (примеры № 7, 8).

Пример № 7

С. Рахманинов «Всё отнял у меня...» (тт.9–11)

The musical score for Example 7 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, starting with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The lyrics are: "Од - ну те - бя при мне о-ста-вил он,". The piano accompaniment is in the bass clef, starting with a piano (p) dynamic. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. The tempo and dynamics markings are *mf più comodo*.

Пример № 8

С. Баневич. «Бег этих линий...» (тт.11–13)

The musical score for Example 8 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, starting with a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The lyrics are: "Е - ще все мо - ло - ды и жи - вы..". The piano accompaniment is in the bass clef, starting with a piano (p) dynamic. It features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. The tempo and dynamics markings are *mf espress.* and *mf dolce*.

Нужно отметить, что С. Баневич использует и рахманиновский тип фактуры, и рахманиновские гармонические обороты, в частности, уменьшенный септаккорд с квартой. Волнообразные фигурации аккомпанемента на фоне тонического органного пункта (тот же приём у Рахманинова), то спускающиеся, то обрывающиеся на подъёме, с большим регистровым охватом, усиливают драматизм, эмоциональную напряжённость.

Но все вышперечисленные приёмы в контексте поэтического слова наполняются индивидуальной авторской стилистикой. Вокальные мелодии Баневича изысканные, гибкие, иногда «изломанные». Наряду с обилием длинных хроматических (и не только) подъёмов и спусков, композитор часто использует неудобные «скачки» на тритоны и широкие интервалы – септимы, ноны. Поэтому вокальная партия требует определённого технического уровня подготовки певца. Движение то останавливается на коротких восклицаниях, то пульсирует, вновь набирая темп, устремляясь к новой кульминации – «Куда? К чему мне эта прыть?»

Внезапно всё на какое-то время останавливается. Воспоминания о довоенной, мирной жизни погружают в другую реальность, подчёркнутую сменой тональности (*d-moll* модулирует в *B-dur*), динамики, характера (*mf* *espressivo dolce*). Изменяется и жанр – вместо драматического монолога появляется элегия³ с характерными для неё кантиленной вокальной мелодией и «гитарным» аккомпанементом (бас с покачивающимися гармоническими фигурациями в левой руке). Контрастный эпизод обостряет состояние отчаяния и одиночества.

Работая в классе над этим циклом, педагог должен обратить внимание пианиста на тональный план романсов. Часто отсутствие знаков при ключах вводит студентов в заблуждение. Чтобы разобраться в этом вопросе, необходимо вместе на уроке проанализировать гармонии, «связать» их с

³ Образно-поэтическое содержание вокальной элегии связано с печальными размышлениями об ушедшем счастье, часто с темой одиночества.

вокальной мелодией, понять, услышать, что музыка Баневича имеет тональную организацию с ясными функциональными басами и красочными септаккордами. Обилие хроматики в мелодии приводит к усложнению, а вместе с тем и обогащению гармонии, которое происходит также и за счёт внедрения побочных тонов.

Следует отметить ещё одну особенность цикла: фортепианная партия почти всегда дублирует вокальную, при этом часто они звучат в унисон, в одном регистре (такая степень взаимопроникновения разрушается лишь в последнем романсе цикла, что обусловлено драматургией – «выходом» в другую реальность). В таком исполнении найти правильный баланс – одна из главных задач пианиста-ансамблиста: быть деликатным, а не диктующим, помнить, что солист – певец, дышать и петь вместе с ним (интонируя про себя каждое слово).

№ 3. «Летний сад» / Аудио № 3

Летний сад – для юных лет, аллегорий, откровений.

В этом свете, в этой тени ни забот, ни горя нет.

Здесь останусь навсегда, в голубой с зелёным раме,
в белой стиральной панаме на скамейке у пруда.

Уже само название романса, как и поэтический текст, вызывают ассоциации с детской сценой в Летнем саду из первого действия «Пиковой дамы» П. Чайковского. Память возвращает к воспоминаниям детства. Светлый *As-dur*, тихое звучание *pp* в танцевальном трёхдольном метре (*Tempo di Valzer*). Стоит заметить, что указанный композитором темп вальса может дезориентировать исполнителя относительно жанра этой миниатюры. Острый ритм с акцентом на второй доле, прихотливость ритмического и мелодического рисунка скорее указывают на мазурку. Присутствие характерных особенностей этого танца в полной мере соответствует содержанию поэтического текста. Мазурка часто появлялась в романсах русских композиторов в качестве изящного, капризного танца как средства психологической характеристики

юного героя, например, у Глинки, Чайковского («К ней», «Баловница»). С. Баневич обращается к лирическому типу медленной мазурки, как танцу-воспоминанию⁴. Нереальность впечатления создаётся благодаря гармоническому наполнению мелодической линии «воздушными» гармониями увеличенных трезвучий и септаккордов на функциональных базах *T-S-D-T*. Лёгкие, размашистые скачки в мелодии первой части⁵ уступают место более плавному движению в минорной второй (*f-moll*), при этом ритм мазурки сохраняется (пример № 9).

Пример № 9

С. Баневич. «Летний сад» (тт. 1–5)

Tempo di Valzer

Лет - ний сад - для

ю - ных лет, ал - ле - го - рий, от - кро - ве - ний.

pp

Ped. **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.*

⁴ Ф. Шопен называл такие мазурки польским словом «*zał*», что в переводе имеет значения «мечта», «грусть», «воспоминание» [1].

⁵ Форма романса простая трёхчастная репризная.

Сложность исполнения романса для концертмейстера заключается в мельчайших темповых отклонениях. Пианисту в этом может помочь использование некоторых дополнительных штрихов (см. пример № 9) в виде коротких лиг в правой руке, небольшого *tenuto* на второй доле в левой. Эффект нереальности достигается и применением колористической педали (от баса на целый такт).

Третья часть – динамическая реприза (*ff brillante crescendo fff*). Фортепианная фактура начинает звучать по-оркестровому блестяще благодаря наполненности аккордов (в левой руке), но в большей степени, благодаря пронзительности мелодической линии в верхних регистрах фортепиано, имитирующей звуки флейты и флейты пикколо. Это требует серьёзной работы концертмейстера над звуком и цельностью «оркестрового» эпизода. Важно его доиграть до конца в одном темпе, в яркой динамике, без замедлений и динамических «спадов». Воспоминания становятся настолько яркими, что стирается грань между грёзой и реальностью.

№ 4. «Чахлая наша весна...» / *Аудио № 4*

Чахлая наша весна, хворая наша погода,
бледная наша природа, белые ночи без сна....
Плавная наша Нева, странное наше томленье,
славное наше горенье, слабые наши слова,
слабые наши слова...

Это – внутренне сосредоточенный романс-размышление. Вокальная мелодия протяжная, кантиленная (впервые в цикле для певца появляется авторская ремарка *legatissimo*), разворачивается в очень спокойном темпе (*Lento*), в тихой динамике (*pp*). Характер вокальной партии и аккомпанемента (мягкие, покачивающиеся триольные восьмые, повторяющийся ритмический рисунок), следуя за поэтическим текстом («Плавная наша Нева...»), обнажают типические черты жанра баркаролы. Неожиданно композитор вновь прибегает к риторическим приёмам. В самом первом мотиве верхнего голоса

фортепианного вступления и начальном мотиве вокальной партии (они дублируют друг друга) появляется мотив $b-a-c-b$ – та же «крестообразная» фигура, использовавшаяся в первом номере. Но, в данном контексте – в мажорной тональности (*Es-dur*), в монотонном баркарольном движении – её значение несколько меняется. Повторяющаяся «замкнутость» фигуры в узком диапазоне малой терции символизирует печаль, бессилие. А плавное поступенное движение вверх, вызывающее в памяти ещё одну риторическую фигуру – *anabasis* (пример № 10), подчёркивает эмоциональную возвышенность момента, приводит к кульминации (As^2 , *ff*) – «славное наше горенье», после чего наступает эмоциональный спад – «слабые наши слова...».

Пример № 10

С. Баневич. «Чахлая наша весна...» (тт. 9–14)

legatissimo, poco a poco cresc.

Плав - на - я на - ша Не - ва, стран - но - е на - ше том -
лень - е, слав - но - е на - ше го - рень - е,

№ 5. «Снова улица-канал...» / Аудио № 5

Снова улица-канал может вывести к заливу
и открыть мне перспективу, лишь бы ветер не стenal,
лишь бы долгая зима, леденящий сумрак ранний
не зажгли воспоминаний, не свели меня с ума...

В поэтическом тексте Л. Барбас угадывается реминисценция знаменитой блоковской зарисовки:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи ещё хоть четверть века –

Всё будет так. Исхода нет.
Умрёшь – начнёшь опять сначала
И повторится всё, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

(1912)

Этот романс становится драматической кульминацией цикла. Происходит резкий сдвиг на уровне темпа (*Lento – Allegro con forza*), динамики (*pppp – ff*), характера (элегический – драматический), лада (*Des – des*) и подачи текста. Партия фортепиано выходит на первый план, вокальная партия как бы «встраивается» в инструментальную фактуру. Музыка вновь вызывает аллюзии с С. Рахманиновым, но не вокальным, а с фортепианным (прелюдия *f-moll* op. 32). Звучащий поток «вихревых» шестнадцатых («стенания ветра») наполнен той же внутренней силой, энергией.

Главный совет для пианиста – не «пробежать» бездумно эти пассажи, а интонировать шестнадцатые, то есть применить способ работы с рахманиновской фактурой. Несмотря на кажущуюся простоту изложения – тонический органнй пункт, мелодические ходы в среднем голосе в левой руке, поддержанные гармоническими фигурациями правой, – интонационная работа композитора здесь более сложная и тонкая. Внутри фигураций скрыто двухголосие, образуемое нижними и верхними звуками аккордов (опять же рахманиновский приём). Можно предложить такой вариант артикуляции (см. пример № 11).

«Нижний» голос фигураций выделен штрихом *tenuto*, с опорой на 1-й палец. Линия «верхнего» голоса отмечена акцентами – каждая вершина «волны» с силой выталкивается 5-м пальцем. Звучание голосов в авторской динамике предполагается объёмное, тембрально наполненное, особенно на фоне гулко-густого колокольного баса (одна педаль почти на два такта). При движении пассажей вниз сила звука ослабевает, фигурации переходят в область аккомпанирующего элемента фактуры. Мелодическая линия находит свое

продолжение в среднем голосе нижнего регистра (выделен динамически – *f* и артикуляционно – *tenuto*).

Пример № 11

С. Баневич. «Снова улица-канал...» (тт.1–4)

Allegro con forza

The musical score is presented in four systems. The first system is marked *ff* and includes a *Red.* (ritardando) marking. The second system includes a *diminuendo* marking and a *f* dynamic marking. The third system includes a *crescendo* marking. The fourth system includes a *diminuendo* marking. The piece concludes with a final note in the bass clef.

Композитор особенно не детализирует динамику (исключение – второе предложение романса, в момент контрастных переключений), полностью положившись в этом на подготовку и вкус исполнителей. Основное

тематическое зерно, заложенное в музыке фортепианной партии – «шквал ветра», который постепенно, с «завываниями», теряет свою мощь, тут же сменяется новым «порывом», и всё повторяется заново. Стихание (от *sub. f* до *ppp*), но не успокоение, наступает только в конце романса. Конечно, уже во вступлении фигурационный «спуск» подразумевает *diminuendo* – от *ff* до *f* (что было отмечено в примере). Вполне возможны внезапные *crescendo* в партии правой руки, что придаст шестнадцатым более зловещий, «вихревой» характер. Возможны небольшие ускорения, замедления (в каждом отдельном случае интуиция исполнителя подскажет свой вариант).

Кульминации (их две, первая – тт. 10–12, вторая – тт. 17–21) связаны с поэтическим текстом. В эти моменты происходят изменения и в фактуре, и в характере вокальной партии. Первая кульминация отмечена скандированием слов «лишь бы ветер не стонал» у певца и пианиста (в аккомпанементе плотные аккорды дублируют солирующий голос, на время «прервав» поток шестнадцатых). Вторая кульминация тихая, в динамике *p* («не зажгли воспоминаний, не свели меня с ума»), особенно сложна для вокалиста эмоционально. После первой кульминации напряжённость усиливается (острый пунктирный ритм второго предложения) до отчаяния. Но это отчаяние выливается не в крик, а в мольбу-стон, который прерывается (*sub. f*) новыми «стенаниями» ветра. Музыка затихает в низком регистре контроктавы.

№ 6. «Когда-то нас кто-то оценит...» / Аудио № 6

Когда то нас кто-то оценит,
И мы не пройдем без следа.
Никто никого не заменит
Нигде никому никогда.
Другая любовь и отрада,
А прежней уже не бывать,
И даже пытаться не надо
Напрасное сходство искать...

На смену драматизму приходит светлая лирика (*B-dur*), проникнутая грустью и болью. Романс-монолог, размышление о смысле жизни, о себе и о тех, кого мы встречаем на своём жизненном пути, о неповторимости каждого человека. Впервые в цикле отсутствует образ города. Перемена темы вызвала обращение к новому жанру – эстрадно-лирической песне.

Миниатюра имеет простую двухчастную форму. Мелодия вокальной партии, построенная на нисходящем движении, сочетает в себе как речитативность (первая часть), так и распевность (вторая часть), с интонационным подчёркиванием важных слов: «никого» (3 т., подъём на квинту), «и отрада» (6 т. – на октаву), «пытаться» (9 т. – мелодический ход на ум. 5). Избранный жанр и интимный характер номера (*p*, *Lento*) предполагают изменения в вокальной подаче материала, приближая её к эстрадной манере пения. Имеется ввиду звучание голоса, близкое к разговорной речи, способное передать разнообразные оттенки интонирования поэтического текста.

Изменения касаются и фортепианной партии: равноправный ансамблист «уступает» место песенному аккомпаниатору, что сказывается и на характере звучания. В первой строфе последовательность септаккордов легко и мягко сопровождает речитатив солиста. Распевная вокальная мелодия во второй строфе более развита: вертикальные гармонии трансформируются в мелодическую линию-волну, а верхний голос в правой руке бережно поддерживает певца. Для пианиста, в качестве варианта, можно предложить играть левую руку с ощущением прикосновения к струнам. Создаваемый в арпеджированной гармонической линии аккомпанемента (на педали) эффект тихой, уютной гитарной звучности придаст исполнению новую, не использовавшуюся ранее красочность, характерную для эстрадно-лирической песни.

В драматургии всего цикла этот монолог воспринимается как «переход» в другое время. Присутствующие в предыдущих пяти романсах воспоминания о прошлом (временная дистанция создавалась использованием барочной

стилистики и жанров XIX века), связанные с темой города, обрываются. Приметой нового времени становится жанр лирической эстрадной песни.

№ 7. «Февраль» / Аудио № 7

Я очищаюсь снегом в добрый час!
Я возвращаюсь к жизни понемногу.
По желобам вдоль губ моих и глаз
Стекает снег, не слёзы, слава богу...
А может быть, оттаиваю я
И, как ладья, готовлюсь в путь.
Какой водоворот меня сомнет?
Напрасная тревога!
По желобам вдоль губ моих и глаз
Стекает снег, не слёзы, слава богу...

Название последнего романа символично. Февраль 1944 года стал первым послеблокадным месяцем⁶. Для переживших ад началось возвращение к жизни.

Заключительный романс является лирическим центром «Васильевского острова». Это связано с «дневниковой» открытостью драматургии – взгляд в будущее через боль воспоминаний, через осмысление и принятие прошлого и настоящего. Он подготовлен и продолжает настроение предыдущего номера – тот же темп (*Lento*), приглушённо-светлая тональность (*Ges-dur*), тихое звучание аккомпанемента (продолжение гармонических фигураций восьмыми).

Содержание и контекст стихотворения вызвали необычное жанровое решение финального номера. Композитор выбрал лирическую бардовскую песню. Тема «линии жизни» была одной из главных именно в бардовской песне послевоенных лет, в частности, в творчестве Булата Окуджавы. Баневич интерпретирует этот жанр как знак новой мирной жизни. И это отразилось, прежде всего, в характере вокальной партии. Она приобрела силу, широту – качества, отсутствовавшие в предыдущих номерах. Исчезло фортепианное дублирование как звуковая оболочка, удерживающая голос в определённых

рамках. В первой строфе аккомпанемент имитирует типичные гитарные переборы, далее происходит переход к фигурациям уже фортепианным. Волнообразное движение голосов с постепенным увеличением амплитуды даёт дополнительную энергию вокалисту при выходе на первую кульминацию: «И, как ладья, готовлюсь в путь. Какой водоворот меня сомнёт?» Звучащая ещё вопросительно, она подготавливает вторую – главную. Именно здесь происходит смысловая и жанровая трансформация: задушевная бардовская песня превращается в эмоционально насыщенный монолог. Впервые появляется ощущение свободы и большого пространства: вокальный диапазон расширяется от es^1 до as^2 , бас в фортепианной партии опускается в контроктаву. Текст, произносимый во второй кульминации, возвращает к началу стихотворения, но меняется его эмоциональное наполнение, которое можно охарактеризовать как слияние противоположных чувств – счастья и боли. Апогей кульминации – «стекает снег» – скандируется в вокальной партии и единственный раз в романсе дублируется фортепиано. Психическое напряжение настолько мощное, что оказывается за пределами физических сил – последние слова допеваются почти шепотом (*sub. pp ancora ritardando*).

Фортепианное заключение звучит выразительно, нежно и очень проникновенно (*P espressivo dolce, pp ritenuto pppp*). В музыкально-образном отношении оно связано с лирической темой вступления, темой Васильевского острова: единый мажорный лад (As-dur – Ges-dur), тихая динамика, фактурная аналогия (большое пространство, разделяющее бас и верхний голос). Отличие затрагивает эмоциональную сферу. Если во вступлении тема-сарабанда вызывает ассоциации с траурным шествием (мы вспоминаем всех, кого уже нет с нами), то в заключении мелодия настолько гибкая и прихотливая в своём рисунке, что возникает ощущение медленного, воздушного кружения, переходящего в состояние успокоения и просветления.

⁶ Полное снятие блокады Ленинграда произошло 27 января 1944 года.

Хочется верить, что предложенный вариант трактовки вокального цикла С. Баневича «Васильевский остров» и методические рекомендации к его исполнению вызовут дополнительный интерес к произведению. Каждое новое сочинение активизирует творческий процесс. В результате совместной работы преподавателя, солиста-вокалиста, студента-концертмейстера у последнего вырабатываются критерии собственной, индивидуальной интерпретации, которая основана на всестороннем изучении авторского текста, привлечённых знаниях из области истории музыки, музыкальной формы, гармонии, полифонии, использования выразительных средств. Всё это способствует развитию музыкального мышления и творческой инициативы молодых исполнителей.

Литература

1. Асафьев Б. В. Мазурки Шопена // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 4. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. С. 320–335.
2. Булез П. Ориентиры I. Избранные статьи / пер. с фр. Б. Скуратова; ред. и предисл. К. Чухров. М.: Логос-Альтера, Eccehomo, 2004. 200 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. 352 с.
4. ...Кто-то вспомнит про меня и вздохнёт украдкой. Сергей Баневич: Диалоги. Воспоминания. Очерки. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. 108 с.
5. Савенко С. Камерная вокальная музыка // История современной отечественной музыки: учеб. пособие для муз. вузов / ред.-сост. Е. Б. Долинская. Вып. 3. М., 2001. 652 с.
6. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

References

1. Asaf'ev B. V. Mazurki Chopina [Mazurkas by Chopin]. *Asaf'ev B. V. Izbrannyye trudy. T. 4.* [Asafyev B. V. Selected Works. Volume 4]. Moscow: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1955, pp. 320–335.
2. Bulez P. *Orientiry I. Izbrannyye stat'i* [Influences I. Selected articles]. Translated from French by B. Skuratov; Edited and with a foreword by K. Chukhrov. Moscow: Logos-Al'tera, Eccehomo, 2004. 200 p.
3. Vasina-Grossman V. A. *Russkij klassicheskiy romans XIX veka* [Russian classic romance of the 19th century]. Moscow: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1956. 352 p.

4. ...*Kto-to vspomnit pro menja i vzdohnjot ukradkoj. Sergej Banevich: Dialogi. Vospominanija. Očerki* [...Someone will remember about me and sigh discreetly. Sergey Banevich: Dialogues. Memoirs. Essays]. St. Petersburg: Composer • St. Petersburg, 2011. 108 p.
5. Savenko S. Kamernaja vokal'naja muzyka [Chamber vocal music]. *Istorija sovremennoj otechestvennoj muzyki: uceb. posobie dlja muz. vuzov* [The history of modern Russian music: study guide for musical institutions of higher education]. Compiler and Edited by E. B. Dolinskaja. Issue 3. Moscow, 2001. 652 p.
6. Cherednichenko T. *Muzykal'nyj zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai* [Musical supply. The 70-s. Problems. Portraits. Cases]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 592 p.