

RU

Вокальный стиль Ю. Лежневой в контексте традиций барочного исполнительства

Безкоровайная Н. С.

Аннотация. Цель исследования заключается в выявлении особенностей вокального стиля Юлии Лежневой в контексте исполнительских проблем музыки барокко. Научная новизна работы заключается в рассмотрении отдельных аспектов исполнительского стиля вокалистки. Отмечена типичная для современных теорий вокального исполнительства (А. Малинковская, О. Катрич) идея синтеза психофизиологических, профессиональных и культурных предпосылок формирования индивидуального стиля. Подчеркнуты некоторые особенности исполнения барочной музыки. В результате исследования были сделаны выводы о соответствии исполняемого репертуара особенностям личности Ю. Лежневой, о синтезе в ее вокальном стиле высокого уровня профессионализма и точного попадания в наиболее близкий ей по духу и внутреннему содержанию круг исполняемых произведений.

EN

Y. Lezhneva's Vocal Style in the Context of the Baroque Performance Practice

Bezkorovainaya N. S.

Abstract. The paper aims to reveal specificity of Y. Lezhneva's vocal style in the context of the baroque performance practice. Scientific originality of the study involves analysing certain aspects of her performing style. The idea of synthesis of psychophysiological, professional and cultural prerequisites for formation of an individual style, typical for modern theories of vocal performance (A. Malinkovskaya, O. Katrich), is noted. Some features of the baroque music performance are underlined. The conducted research allows drawing the following conclusions: the singer's repertoire is in tune with her personality; Y. Lezhneva's vocal performance is characterized by technical mastery and by a careful choice of most appropriate repertoire.

Введение

Актуальность темы. В среде современных исполнителей особое место занимает молодая талантливая российская вокалистка Юлия Лежнева, обладательница феноменального меццо-сопрано. «Второй Марией Малибран» назвала ее Е. Образцова, характеризуя вокалистку с точки зрения данных, вокальной техники, природы певческого дарования. В современной прессе нередко лестные эпитеты, которыми наделяют голос Ю. Лежневой критики; различные издания называют ее обладательницей «голоса ангельской красоты» (New York Times), «чистоты тона» (Die Welt), «безукоризненной техники» (The Guardian), «феноменального дара» (The Financial Times).

В настоящее время вокалистка является одной из наиболее востребованных российских исполнительниц барочного репертуара в мировой исполнительской среде и одной из немногих отечественных вокалисток, которая специализируется именно на исполнении произведений данного исторического этапа. Во множестве рецензий характеризуется ее творчество, отмечаются как достоинства, так и недостатки голоса, интерпретации, сценического облика певицы. При этом исследовательские работы, в которых бы последовательно был проанализирован исполнительский стиль вокалистки, раскрыты черты творческого облика Ю. Лежневой, на настоящий момент отсутствуют, что определяет актуальность темы данной статьи.

Задачи: рассмотреть категорию «исполнительский стиль»; выделить компоненты, которые способствуют созданию индивидуального исполнительского стиля вокалиста; проанализировать черты исполнительского стиля Ю. Лежневой на примере исполнения мотета А. Вивальди “In furore justissimae irae” (RV 626) с точки зрения проблем исполнительской трактовки музыки барокко.

Методы исследования: анализ источников, структурный, исполнительский анализ.

Теоретической базой работы послужили исследования отечественных музыковедов, которые касаются вопросов исполнительского стиля в музыке [2; 7-9; 11; 12], анализа традиций барочного вокального исполнительства [4; 5], а также статьи и рецензии о Ю. Лежневой [1; 3; 10; 13].

Практическая значимость: результаты исследования могут быть использованы в практической работе исполнителя-вокалиста при осознанном выстраивании сценического образа, работе над репертуаром.

Проблема исполнительского стиля в музыковедческих исследованиях

В современном музыковедении на настоящий момент сложилась несколько парадоксальная ситуация, которая характеризуется несомненным интересом исследователей к проблемам стиля в музыке и одновременно с этим – недостаточной разработанностью собственно вопросов вокального исполнительского стиля. Современная теория музыкального стиля базируется на фундаментальных исследованиях таких крупных ученых, как Б. Асафьев, М. Михайлов, С. Скребков, В. Медушевский, М. Лобанова и другие, которые посвящены разработке основополагающих аспектов в рассмотрении категории «музыкальный стиль». Не менее фундаментальные вопросы интерпретации стилистических особенностей произведений различных эпох освещены в научно-исследовательских трудах Н. Корыхаловой, Я. Мильштейна, В. Москаленко, в литературных, эпистолярных и методических работах выдающихся исполнителей XX века: Г. Нейгауза, С. Рахманинова, С. Фейнберга и многих других; в последней группе работ вопросы исполнительского стиля освещаются с практической точки зрения.

Основные проблемы, на которых сосредоточено внимание исследователей, касаются стиля исполнения инструментальной музыки различных эпох, прежде всего, авангардных направлений XX века. Большое внимание уделено вопросам исполнения и интерпретации барочной музыки, восприятие которой подверглось значительным искажениям вследствие наложения исполнительских традиций более поздних культурно-исторических периодов. Направление, получившее название аутентичного или исторически информированного исполнительства, отражает общую тенденцию к глубокому изучению особенностей интерпретации музыки данного периода. В работах А. Долмечы, Н. Арнокура, Л. Хартмана и др. рассматриваются особенности самой исполнительской трактовки вокальной и инструментальной музыки периода, раскрываются такие аспекты, как расшифровка генералбаса, мелизматика, закономерности выбора исполнительских средств выразительности (штрихов, динамики, агогика, фразировки) в связи с теорией аффектов, а также специфика расшифровки нотного текста, подразумевающая индивидуальное прочтение мелизматика. На основании исследований работ крупнейших музыкантов-теоретиков барокко выводятся, формулируются и применяются на практике основные исполнительские принципы.

В то же время обращает на себя внимание тот факт, что среди многообразных исследований проблемам индивидуального исполнительского стиля посвящено крайне мало работ. Среди них необходимо отметить проблемные статьи А. Малинковской [7-9], которая рассматривает индивидуальный стиль исполнителя в контексте взаимодействия категорий «индивидуально-типологический статус – творческий метод – стиль исполнителя». Исследовательница выделяет и разводит такие принципиально важные для понимания стиля исполнителя моменты, как индивидуально-личностные характеристики, то есть психологический аспект, формирование обще-стилистических установок и принципов как один из моментов саморазвития и самосовершенствования, а также стилиевой облик музыканта как результат взаимодействия внутренних, врожденных предпосылок и качеств, которые формируются в процессе его становления.

Большое значение в исследовании исполнительского стиля как феномена имеет фундаментальная работа украинской исследовательницы О. Т. Катрич «Индивидуальный стиль музыкантов-исполнителей (теоретические и эстетические аспекты)» [2]. Прежде всего, автор ставит проблему взаимоотношения исполнительского и композиторского стилей, формирует понятийно-категориальный аппарат и вырабатывает алгоритм анализа индивидуального стиля исполнителя. Автор, в частности, вводит такие понятия, как «интонационная идея музыкально-исполнительского стиля», «интонационная среда музыкально-исполнительского стиля», «лирический герой музыканта-исполнителя», которые характерны для различных уровней исполнительства: особенного, общего и единичного. Реализация исполнительского стиля, по мнению автора, возможна через процесс музыкально-исполнительской интерпретации. Собственно индивидуальный исполнительский стиль рассматривается автором как константа, определенная специфичностью музыкально-мировоззренческой позиции каждого исполнителя. О. Т. Катрич предлагает следующее определение: «Индивидуальный стиль музыканта исполнителя – это соответствующая специфичности его музыкального мировоззрения система выразительных средств, которая, сохраняя целостность, функционирует в качестве опорного фактора переинтонирования различных композиторских стилей» [Там же].

Принципиально важным, на наш взгляд, положением, изложенным в работе О. Т. Катрич, является выведение двух музыкально-исполнительских архетипов: аполлонического и дионисийского, в первом из которых доминируют принципы пропорциональности, симметрии и совершенства, а во втором – принципы динамизма, событийности, сквозного развития.

Проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко

Для современного этапа исполнения барочной музыки характерны некоторые особенности, которые сложились в течение достаточно длительного периода изучения и реконструкции данного стиля. К интерпретации вокальной барочной музыки предъявляются высокие требования. Её исполнение требует тщательной профессиональной подготовки, так как понимание выразительных средств (темпа, динамики, агогических принципов и др.), способов вокальной артикуляции, расшифровки мелизмов и в целом отношение к музыкальной форме в музыке барокко существенно отличается от выразительных средств более поздних эпох. Кроме того,

немаловажным является тот факт, что большинство барочных сочинений писалось в расчете на вокальную технику певцов-кастратов, поражавшую современников высочайшим уровнем виртуозного мастерства. Наконец, один из наиболее важных аспектов – это интерпретация непосредственно нотного текста, в которой большое значение придается искусству импровизации. Равно как и техническая сторона, «расшифровка» нотного текста, его исполнительская индивидуализация были неотъемлемым компонентом вокальной техники барокко.

Таким образом, в исторически информированном исполнительстве перед вокалистом стоят три главные задачи. Во-первых, это грамотное и виртуозное владение технологией пения: чистотой интонации, точной атакой и филировкой звука, максимальной слитностью звуков (*portamento di voce*), идеальное соединение грудного и головного регистров, контроль дыхания, дикция. Во-вторых, это расшифровка музыкально-риторических фигур в контексте теории аффектов, разработанной такими выдающимися теоретиками барокко, как И. Бурмейстер, И. Маттезон, И. Кванц, К. Ф. Д. Шубарт. В зависимости от содержания, поэтическому тексту соответствовал строго зафиксированный комплекс выразительных исполнительских средств, как композиторских (конкретные риторические фигуры), так и исполнительских. В-третьих, это владение разнообразными колоратурными приемами, типология которых также проистекала из теории аффектов. Решение исполнителем этих задач основывается на тщательном изучении выработанной теоретиками барочного вокального искусства системы правил и законов, зафиксированной в методических трактатах Ф. Манчини, П. Този, И. Кванца, Ф. Альгаротти и других, в которых основные исполнительские приемы изложены последовательно и системно.

Мотет “*In furore*” в контексте оперно-вокального стиля А. Вивальди

В отличие от инструментального стиля композитора, который формировался с самого начала его музыкальной деятельности и был непосредственно связан с исполнительской практикой А. Вивальди, оперно-вокальный стиль сформировался достаточно поздно. Только в 1713 году, в возрасте 35 лет, композитор обращается к оперному жанру и сочиняет такие шедевры, как «Неистовый Роланд», «Коронация Дария», «Фарнак, правитель Понта» и другие. Кроме того, Вивальди известен как творец произведений в разнообразных жанрах духовной музыки (в том числе кантаты, оратории и т.д.). Как оперный и вокальный композитор он стал известен широкой публике сравнительно недавно и более известен как яркий реформатор инструментальных жанров, прежде всего, скрипичного концерта. Доминирование инструментального мышления с одной стороны, а с другой – принципиальная близость вокальной и инструментальной стилистики, трактовка голоса как одного из наиболее совершенных инструментов, что характерно в целом для барокко, являются причинами стилистической целостности, которая типична для композиторского почерка Вивальди. «Его творчеству в целом присуща однородность художественной манеры и авторского почерка, в нем отсутствуют принципиальные или даже просто ощутимые изменения», – пишут в своей монографии И. Сусидко и П. Луцкер [6, с. 37]. Исследователи отмечают характерное доминирование в его стиле концертности, звукоизобразительности, инструментальности вокальной партии, взаимовлияние вокальной и инструментальной музыки.

Мотет “*In furore*”, полное название которого в одной из рукописей сформулировано так: “*Motetti a Canto solo con Istromenti*” Вивальди – одно из ярких и показательных для стиля композитора произведений, написанное предположительно в 1722-1724 гг. В основу данного произведения положен неканонический латинский текст неизвестного автора обобщенного содержания, посвященный Богу и Иисусу, что позволяло исполнять мотет практически в любой день года. Его сюжетная логика построена на движении от «дня гнева» через раскаяние и звание к милосердию Бога к Его прославлению.

Мотет написан для сопрано соло, струнной группы и *basso continuo* и, как многие сочинения автора, содержит ряд признаков концертного жанра. Произведение состоит из четырех частей (1. *In furore justissimae irae* – ария *da capo*, Allegro; 2. *Miserationum Pater piissime* – речитатив; 3. *Tunc meus fletus evadet laetus* – ария *da capo*, Largo; 4. *Alleluia* – ария, Allegro). При сравнении мотета с концертами Вивальди очевидно, что композитор применяет одинаковые принципы организации цикла: чередование частей по принципу темпового и образного контраста, широко употреблен принцип концертирования, противопоставления вокальной партии оркестровому *tutti*. Широко использованы музыкально-риторические фигуры, которые конкретизируют и «опредмечивают» в звуковой форме содержание текста. Так, например, для первой части аффект гнева воплощен в словах *furore*, *irae*, а в музыкальной трактовке характерно применение широких скачков, гаммообразного движения, преобладание колоратур, минорный лад, стремительное необузданное движение, фигурации по звукам аккордов (в том числе, диссонансирующих), широкий диапазон мелодии.

Несмотря на то, что композитор выделяет в отдельную часть речитатив *Miserationum Pater piissime*, его функция в мотете скорее связующая, в данном разделе нет ярко выраженного тематически оформленного материала, и основное внимание композитора сосредоточено на выразительном интонационном прочтении текста. Таким образом, в мотете можно говорить о фактическом наличии трехчастного цикла, в котором части взаимосотносятся аналогично концертным: это крайние быстрые и средняя медленная часть, выполняющая функцию лирико-философского отступления. Драматическим центром является первая часть, тогда как ликующе-радостный финал после сосредоточенности медленной части является утверждением оптимистически-славильного религиозного чувства. Основным средством создания финального образа становится мелодия юбилейного склада, по диапазону и сложности мелодического рисунка близкая инструментальным.

Таким образом, рассматриваемый мотет отвечает стилистическим принципам А. Вивальди.

Индивидуальные черты исполнительского стиля Ю. Лежневой в исполнительской трактовке мотета А. Вивальди

Обращаясь к исполнительскому творчеству Ю. Лежневой, прежде всего необходимо отметить обширность репертуара вокалистки, который охватывает несколько эпох. Однако основу ее репертуара составляют все же произведения барочного периода. Именно благодаря блистательной интерпретации сочинений А. Вивальди, Н. Порпоры, А. Скарлатти, И.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, И. Хассе и других Лежнева завоевала не только российскую, но и европейскую сцену, и по праву, наряду с С. Кермес, Ч. Бартоли, ее можно назвать «королевой барокко». Рассмотрим некоторые особенности исполнения вокалисткой мотета А. Вивальди "In furore justissimae irae" (RV 626) в ансамбле с барочным коллективом «Сад гармонии» (2012 г.).

В исполнительском прочтении мотета Ю. Лежневой необходимо отметить единство исполнительского воплощения совместно с коллективом, единообразие выбираемых штрихов, динамических оттенков и агогических нюансов, что создает ансамблевое единство вокальной и инструментальных партий. Гармоничному взаимодействию способствует тембральный ансамбль: достаточно камерный голос Лежневой, в котором отсутствует излишнее вибрато и тремоло, небольшой, но при этом достаточно звонкий, органично сочетается с тембрами аутентичных инструментов. Такое тембровое соотношение соответствует барочному пониманию ансамбля, в котором солирующий голос выделяется в большей степени благодаря более развитой партии. Особенно явно тембровое единство проявляется в медленной части цикла, где достигнута такая степень тембрового единства, когда голос и солирующая скрипка практически тождественны по манере звуковедения, построения широких фраз, ровности звука и отличаются практически только наличием слова в вокальной партии. В виртуозных построениях единство партий достигается также особенностями штрихового воплощения.

Для трактовки характерным является использование динамических контрастов как на больших, так и на малых расстояниях, при повторах отдельных фраз. Принцип динамического нагнетания в нисходящих пассажах и ослабления динамики в восходящих не всегда соблюдается на протяжении цикла, но его использование создает контраст привычному слуховому стереотипу.

Интерпретацию Лежневой отличает владение приемами вокальной техники, сочетание колоратурной виртуозности и изумительного legato, которое позволяет вокалистке петь «на одном дыхании» широкие мелодические построения, не изменяя ровности звуковедения, тембрового единообразия во всех регистрах. Привлекает внимание корректность и скромность использования орнаментики в многочисленных вариантных повторениях построений. Лежнева тонко чувствует особенности мелодического стиля композитора, что позволяет ей использовать трели, мелизмы, пассажи, мелодическое варьирование в соответствии с авторской спецификой. В результате таких изменений мелодии, что особенно ярко проявляется в медленной части, расширяется диапазон мелодии, высказывание индивидуализируется, заставляя слушателя направлять внимание на тонкие перепады вариантов, новые повороты музыкальной мысли. Минимальные, очень корректно использованные трели сделаны в местах интонационных кульминаций. Во второй части в прочтении Лежневой нет больших динамических кульминаций и спадов, динамических и агогических контрастов, которые бы передавали внешнее эмоциональное движение, вся часть будто бы звучит на одном дыхании, как непрерывно развивающаяся единая музыкальная мысль. При этом сделана огромная интонационная работа: множество небольших внутренних кульминаций и градаций внутри одного динамического оттенка создают очень выразительную и богатую ткань части. Прозрачный, «бисерный» звук, четкость и ровность, сопоставления штрихов характерны для исполнения финальной части.

На основании данного, достаточно лаконичного, анализа можно говорить о том, что исполнение мотета А. Вивальди отражает наиболее характерные для исполнительского стиля Ю. Лежневой черты. Прежде всего, представляется неслучайной концентрация вокалистки именно на барочном репертуаре. Потенциал барочной музыки, одновременно яркой, виртуозной, наполненной различными смысловыми контекстами, но при этом – всегда нравственно чистой, не теряющей целостности, лишенной романтического драматического надрыва, наиболее соответствует личностным качествам Лежневой. Камерность ее вокального дарования, на наш взгляд, сочетается с такими чертами, как скромность, чистота, цельность натуры. В большей степени интровертный характер певицы способствует детализации исполнительских аспектов, концентрации на небольших деталях и нюансах их передачи. В отличие от импульсивного, непредсказуемого сценического поведения С. Кермес, чья исполнительская манера может быть охарактеризована как дионисийская, исполнительский стиль Ю. Лежневой – аполлонический, в нем доминирует уравновешенность выразительных средств, точная выверенность художественно-эмоционального воздействия, отточенность деталей. Особенности характера и мировоззрения позволяют вокалистке наиболее ярко проявиться именно в кругу произведений, связанных с духовной тематикой, в которых внимание композиторов сосредоточено на внутренних духовных переживаниях личности.

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. Категория «индивидуальный исполнительский стиль вокалиста» есть комплексное явление, которое включает в себя такие компоненты, как психофизиологические предпосылки исполнителя, его культурно-мировоззренческая позиция, общий уровень музыкального профессионального развития, отношение к исполняемому репертуару, близость определенных стилистических ориентиров. При этом большое значение имеет соотношение комплекса стабильных исполнительских

приемов и черт композиторского стиля и стиля эпохи. В истории исполнительского искусства нередко случаи стилистической «всеядности» исполнителя (ярким примером является творчество С. Рихтера). Однако в случае с Ю. Лежневой можно говорить о совпадении внутренних предпосылок, эстетических установок и стиля выбираемого вокалисткой репертуара.

Перспективы дальнейшего исследования. Несомненно, затронутая в статье тема раскрыта далеко не полностью, творчество Ю. Лежневой, во-первых, как и творчество любого исполнителя, обладает многослойностью, многокомпонентностью и требует глубокого и тщательного анализа. Во-вторых, необходимо учитывать достаточно молодой возраст исполнительницы, а следовательно – и тот факт, что ее стиль изменяется в данный момент и будет также трансформироваться в будущем. Названная проблема индивидуального исполнительского стиля вокалиста, несомненно, нуждается в дальнейшем системном раскрытии.

Список источников

1. Бирюков С. От любви небесной к любви земной [Электронный ресурс]. URL: <https://musicseasons.org/ot-lyubvi-nebesnoj-k-lyubvi-zemnoj/> (дата обращения: 15.04.2021).
2. Катрич О. Т. Индивидуальный стиль музыканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) [Электронный ресурс]: автореф. дисс. ... к. мистецтвознавства. К., 2000. URL: <http://referatu.net.ua/referats/7569/179283> (дата обращения: 15.04.2021).
3. Корябин И. Дивный цветок в саду гармоний. На концерте Юлии Лежневой и оркестра “Il Giardino Armonico” [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belcanto.ru/12121901.html> (дата обращения: 15.04.2021).
4. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко [Электронный ресурс]. URL: <https://www.docsity.com/ru/nekotorye-problemy-interpretacii-vokalnoy-muzyki-epohi-barokko/1150792/> (дата обращения: 15.04.2021).
5. Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г. Ф. Генделя: автореф. дисс. ... к. иск. М., 2007. 27 с.
6. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века: в 2-х ч. М.: Классика XXI, 2004. Ч. 2. Эпоха Метастазіо. 768 с.
7. Малинковская А. В. Индивидуальность и индивидуальный стиль исполнителя как категории теории исполнительства и педагогики музыкального образования [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/individualnost-i-individualnyy-stil-ispolnitelya-kak-kategorii-teorii-ispolnitelstva-i-pedagogiki-muzykalnogo-obrazovaniya> (дата обращения: 15.04.2021).
8. Малинковская А. В. Интерпретационный и классификационный аспекты изучения исполнительских стилей в трудах отечественных исследователей фортепианного искусства // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2017. № 3. С. 27-41.
9. Малинковская А. В. Категориальная триада «стиль - творческий метод - индивидуально-типологический статус» как методологическая основа изучения искусства музыканта-исполнителя // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2017. № 1 (17). С. 13-32.
10. Овчинников И. Юлия Лежнева: «Образ взбалмошной женщины мне давался тяжело» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/yuliya-lezhneva-obraz/> (дата обращения: 15.04.2021).
11. Смирнова Н. М. Стиль в исполнительской практике // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 2. С. 43-51.
12. Шатская О. В. Исполнительский стиль в вокале как интегральная характеристика телесного Я и динамических свойств личности [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitelskiy-stil-v-vokale-kak-integralnaya-harakteristika-telesnogo-ya-i-dinamicheskikh-svoystv-lichnosti> (дата обращения: 15.04.2021).
13. Шварцман М. “Il Giardino Armonico” и Юлия Лежнева в Антверпене [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belcanto.ru/12101101.html> (дата обращения: 15.04.2021).

Информация об авторах | Author information



Безкоровайна Наталья Степановна¹, доц.

¹ Крымский университет культуры, искусств и туризма, г. Симферополь



Bezkorovainaya Natalia Stepanovna¹

¹ Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Simferopol

¹ nata-opera@ukr.net

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 15.03.2021; опубликовано (published): 30.04.2021.

Ключевые слова (keywords): барочное вокальное исполнительство; исполнительский стиль; Ю. Лежнева; baroque vocal performance; performing style; Y. Lezhneva.