

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, НАЦИОНАЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ  
И ПО ДЕЛАМ РЕЛИГИИ РЕСПУБЛИКИ КАЛМЫКИЯ**

***ЭЛИСТИНСКОЕ УЧИЛИЩЕ ИСКУССТВ им. П.О. ЧОНКУШОВА***

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА**

*для студентов I-III курсов фортепианного отделения по предмету*

**«Ансамблевая подготовка»**

**«ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНСОВ М. И. ГЛИНКИ»**

**Автор: преподаватель  
отделения концертмейстерского класса и камерного ансамбля  
Болоцких О.А.**

**Элиста-2002**

В художественном наследии М.И.Глинки (1804-19857 гг.) есть такая совершенно уникальная часть его сочинений, которая ничуть не меньше, чем его знаменитые оперы, составляет славу русского музыкального искусства. Это так называемые русские песни, элегии, баллады, бытовые русские и характеристические романсы в итальянском, испанском, восточном роде, застольные песни, арии. Все они при значительном отличии друг от друга по стилю, содержанию и форме образовали закрепившееся в общественном сознании понятие «романсовое творчество Глинки». Всего композитор написал для голоса с фортепиано около 80 самых разнообразных в жанровом отношении произведений.

Все перечисленные вокальные жанры композитор не изобрел. Они существовали в русской музыке и до него, но только в творчестве Глинки обрели классическую форму, что проявилось в гармоническом единстве музыки и слова, народного и профессионального, эмоционального и интеллектуального.

Романсы в творчестве Глинки занимали то же место, что в поэзии Пушкина-лирика. Но, несмотря на то, что формирование эстетических взглядов Глинки проходило под непосредственным влиянием Пушкина и его окружения, было бы чересчур прямолинейным искать буквальное отражение в романсах композитора свободолобивых, гражданских идей его великого соплеменника. В них скорее отразился сам дух пушкинской лирики, а не ее содержание. В романсах на стихи Пушкина мы наблюдаем столь совершенное воплощение слова в музыке, что возникает ощущение ожившей в звуках самой поэзии стиха. Здесь ничего не надо «прибавлять», здесь надо только точно следовать словесной интонации.

Значительное воздействие на вокальную лирику Глинки оказала и романтическая поэзия Жуковского и Дельвига, к стихам которых композитор часть обращался.

В других вокальных сочинениях, написанных на тексты мало известных поэтов (Кукольника, Римского-Корсакова, Павлова, Одоевского, Голицына и др.). Глинке на материале порой незамысловатых строф, которые служили зачастую

лишь импульсом для вдохновения, удавалось за счет углубления интонации стиха создавать многомерные образы, поднимающие сочинение до уровня шедевра.

Рассматривая романсы Глинки, можно условно сгруппировать его вокальные сочинения по жанровому принципу, как предполагает видный советский исследователь творчества композитора - О. Левашова. Это позволит нам выявить эволюцию стиля внутри каждого жанра, даст возможность проследить за творческим почерком, растущим мастерством. Отдельно можно рассмотреть и ряд сочинений, не укладывающихся в рамки определенного жанра, образующих своеобразный симбиоз русского крестьянского и городского фольклора с традицией итальянской певческой школы и ее народных образцов. Приступая к этой работе, необходимо остановить внимание учащихся на характеристике жанров элегии, баллады, застольной песни, русской песни в народном духе, характеристического романса в восточном, испанском, итальянском, польском духе.

Элегия - один из любимейших жанров отечественной певческой лирики. Именно в этом жанре был написан романс «Не искушай меня без нужды», сразу получивший широкое признание у публики. В жанре элегии написан и последний романс композитора «Не говори, что сердцу больно». Вехами на пути эволюции жанра являются такие романсы, как «Бедный певец», «Я люблю, ты мне твердила», «Разочарование», «Сомнение», «Как сладко с тобою мне быть» и другие. Работая с учащимися над этими романсами, мы можем проследить эволюцию жанра, отметить все возрастающий драматизм образного содержания.

С самого раннего периода сочинительства проявился у Глинки и интерес к отечественному фольклору. Так одна из первых песен «Ах, ты, душечка, красна девица» уже несла в себе своеобразие глинкинского стиля - соединение двух жанров - крестьянской и городской песни. Эта тенденция прослеживается почти во всех песнях в народном духе. Таковы «Ах, ты, ночь ли, ноченька», «Что, красотка молодая», «Дедушка, девицы раз мне говорили», «Зацветет черемуха», две песни стилизованы в духе украинского фольклора - «Не щибечи, соловейку» и «Гуде вітер

вельми в полі». В двух последних композитор лишь отразил особенности украинской народной песни - слитность крестьянского и городского мелоса.

Во всех песнях Глинка максимально упрощает аккомпанемент, полностью загружает вокальную партию эмоциональной нагрузкой, что соответствовало исторически сложившемуся а'cappell-ному исполнению народной песни.

К жанру баллады Глинка обратился уже как мастер других разновидностей вокальной лирики. Первым опытом был романс «Не называй ее небесной». Черты балладности в вокальном творчестве композитора проявились, прежде всего, в его стремлении воплотить в музыке драматическую линию поэтического первоисточника, что приводит его к использованию трехчастных и рондообразных структур. Однако, несмотря на конкретную форму проявления балладности («Ночной смотр» - рондообразная, «Стой, мой верный, бурный конь» - тяготение к трех частности), везде произведения

представляют собой повествование с ярко контрастной драматургией. В работе над подобными романсами целесообразно провести параллель с инструментальными произведениями этого жанра, знакомыми учащемуся либо по практической работе на уроках специальности, либо из курса музыкальной литературы или по слуху.

Сравнительно широко представлен в творчестве Глинки жанр застольной песни. Это единственная разновидность романсового творчества, в которой отразилось во всей полноте жизнерадостное восприятие жизни композитором. Критерием здесь может служить не словесная атрибутика, а сам характер музыки, всегда связанный в застольной песне с праздничным настроением. Именно поэтому страстный любовный порыв романса «В крови горит огонь желания» воспринимается вполне соответствующим теме застольной песни. Стоит отметить, что в некоторых сочинениях, где жанр застольной песни обозначен в самом названии («Заздравный кубок», «Свадебная песня») менее удается передать атмосферу ликования как, например, в романсе «Мери». Здесь жанр застольной песни нашел свое классическое выражение.

Глинка также создал целый ряд так называемых характеристических романсов, образный мир которых связан восточной, итальянской, испанской и польской темами. Восточные темы присутствуют в сочинениях и других музыкальных жанров (например, опере «Руслан и Людмила»). Однако, «восток» трактуется не только с применением традиционной «восточной» мело дико-гармонической атрибутики. Так, например, в романсе «Не пой, красавица при мне» восточный колорит передается не через особенности интонационного склада мелодии. Главным стилистическим открытием композитора в этом романсе выступает верно найденный акустический эффект, намеренное однообразие гармонического и мелодического развития, тяготеющего к статике. Простая песня, слагаемая из двух строк, не содержит внутреннего контраста. Скромное изящество фортепианной фактуры и скупая гармонизация с хроматической окраской в среднем голосе выразительно оттеняют смысловое значение текста.

Постоянный интерес проявлял Глинка к испанской теме. Впервые он проявился в романсе «Победитель», написанном композитором в пору расцвета его дарования. Яркие незабываемые испанские мотивы и ритмы звучат также в известных его романсах «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир».

Итальянская тема в вокальном творчестве Глинки отражалась чаще опосредованно, в качестве своеобразного стилистического колорита. Вследствие занятий с итальянским музыкантом-теоретиком Цамбони явилось написание нескольких романсов на тексты неизвестных итальянских авторов (часть из них впоследствии была переведена на русский язык П. И. Чайковским).

Уже в первом романсе «*Mio sento il cor tratiggere...*» («Тоска мне больно сердце жмет...») Глинка раскрывает силу и красоту певческого голоса, как такового, в совершенстве овладевает приемом итальянского вокального искусства *be canto*. Впервые в творчестве русского композитора аккомпанемент снабжен оркестровыми красками. Так, например, мелодия фортепиано выдержана в духе инструментального письма, ее сопровождение имитирует звучание струнных. Могучая аккордовая фактура рождает ассоциации оркестровым *tutti* и *m.n.*

целесообразно использовать в работе для приобретения начальных навыков оркестрового «слышания» фактуры аккомпанемента. Из ряда других романсов на итальянские темы выделяется канцонетта «Alla setra» («К цитре»). Здесь Глинка предстает не только сложившимся мастером, овладевшим итальянской вокальной техникой, но музыкантов, сумевшим сроднить зарубежную музыкальную культуру с оригинальным типом русского художественного мышления.

Аккомпанемент в этом романсе вначале имитирует звучание цитры, но затем в В-дур-ной середине приобретает ярко выраженный фортепианный характер. Особую напряженность придают романсу и интонации «вздоха» в фортепианной партии, подчеркнутые акцентами. Романс «К цитре» как бы знаменует собой окончание «учебного» итальянского периода в творчестве композитора. Среди наиболее значимых романсов этого жанра следует также назвать «К Молли», «Баркарола», «Венецианская ночь».

Польский колорит в вокальном творчестве Глинки нашел отражение в таких романсах как «Адель» - жанровая близость к польке, что отмечено в ремарке *Tetro di Polca*; «О, милая дева» - романс-мазурка; «Заздравный кубок» - в ритме полонеза; «К ней» - использованы музыкальные средства, характерные для мазурки.

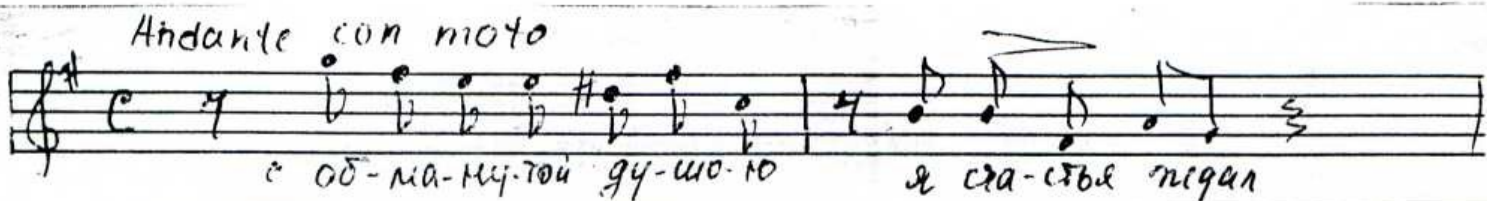
Учащимся старших курсов, уже ранее знакомившимся с вокальным творчеством Глинки, можно порекомендовать (полное или частичное) знакомство с циклом на слова Кукольника «Прощание с Петербургом» из 12 романсов. В нем они найдут произведения практически всех вышеперечисленных жанров.

Далее я подробно остановлюсь на наиболее значительных и исполняемых романсах композитора.

Среди ранних романсов композитора вслед за элегией «Не искушай меня без нужды» следует отметить романс «Бедный певец» на стихи Жуковского. Это один из высших образцов элегического монолога в русской вокальной лирике. Глинку глубоко впечатлила сама интонационная сущность поэзии Жуковского, музыка языка. Написанный в жанре элегии, романс «Бедный певец» выделяется эмоциональной наполненностью, глубиной подлинно драматического чувства.

Глинка строит романс на развитии единого образа с постепенным нагнетанием эмоций. Фортепианная партия развитая, временами она переплетается с мелодической линией голоса, что вносит в фактуру элемент полифонии. Фортепианное вступление и заключение не дублируют мелодию вокальной партии, а являются как бы ее интонационной квинтэссенцией.

В основе мелодии вокальной партии лежит традиционная «интонация вздоха», сопровождаемая выразительным задержанием. Это нисходящая интонация уже в самом начале романса распета в широком диапазоне. Своей вершины она достигает в кульминационной фразе, произносимой *con molta anima* - «С обманутой душою я счастья ждал». Источником этого возгласа служит терцовый звук тонического трезвучия, что характерно для многих лирических мелодий.



Весьма своеобразно трактуется композитором и обращение героя к самому себе. Повторяющийся возглас «бедный певец» в заключительной фразе романса дан сначала в мажоре, затем в миноре, что создает как бы эффект эха-вздоха, обращенного вглубь себя.

Два других романса этого жанра на тексты Жуковского более спокойны по своему лирическому тону. Так, в романсе «Утешение» («Светит месяц на кладбище») Глинка предстает перед нами мастером речитативного письма. Вокальная мелодия изобилует хроматическими ходами, гармонические эффекты в партии фортепиано сведены до минимума. Органный бас «ре» в начальных тактах развития мелодии символизирует собой звон колокола. Окончание вокальной партии романса выдержано в романтических традициях. Вводный гармонический

до-диез получает разрешение лишь в следующем такте фортепианной партии, что создает эффект незавершенной мысли, так называемое «зависание звука».

Вторая редакция романса мелодически и гармонически мало отличается от первой.

Элегия «Голос с того света» более философская, религиозно созерцательная. Отличительный признак романса - мелодизация всей фактуры, насыщение ее подголосочно-полифоническим развитием:

*Adagio ma non troppo*

1. О друз, я все зем-мо- ле со-вер-иши- ли,  
2. со-во-ло-ся, со-во-ло-ся всё: а в ста ро-не сви-га-мьга.

Следует остановить внимание еще на двух романсах этого периода, часто используемых в учебной работе: «Скажи зачем?» и «Я люблю, ты мне твердила».

Оба романса написаны на второстепенные любительские тексты. Но как это получается, они послужили основой для создания маленького шедевра («Скажи зачем?»). Веселым лукавством веет от мелодии романса «Скажи зачем?». Мелодика близка к речевым интонациям, что в вокальном творчестве Глинки встречается нечасто. Романс выделяется компактностью, изяществом формы и редким совершенством в искусстве моделирования простой мелодии-вопроса.

На исходе пребывания в Италии композитор пишет романсы «Желание», «Победитель», «Венецианская ночь».

Романс «Il desiderio» («Желание») построен на непрерывном (чередовании) сопоставлении мажорных и минорных гармоний, нигде, однако, не переходящем в противоборство. Мелодическая образность в романсе подчинена движению баркаролы, несмотря на «несоответствующий» размер - 4/4. Характерны устойчивые кадансовые обороты с опеванием тоники. Важнейшим средством смягчения квадратного ритма (что и придает романсу баркарольность) является триольные движение в аккомпанементе, ставшее традиционным как в итальянской, так и в русской вокальной лирике. Здесь несомненны черты сходства с мелодиями Беллини.

*Andante mezzo semplice ma con molto anima*

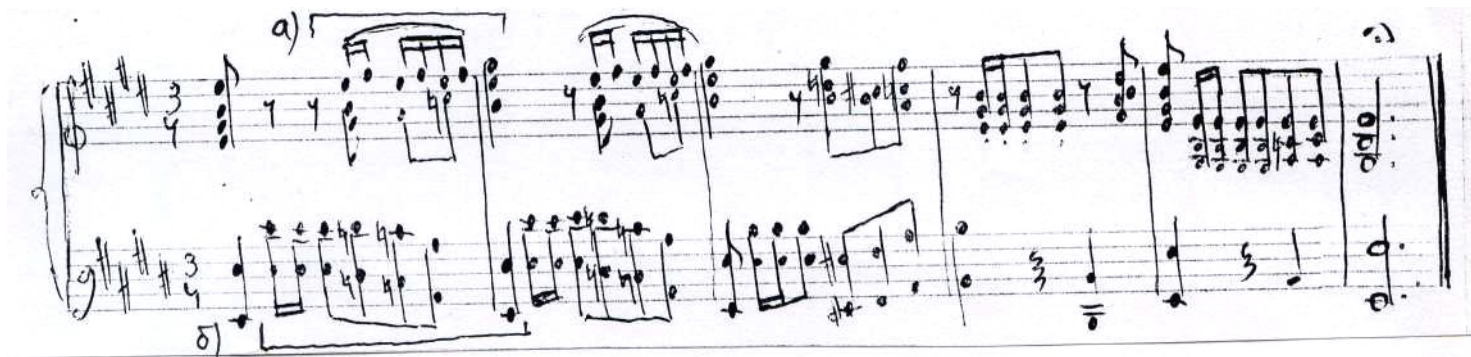
О ес-мь тог бь-ла со мной в ла-де по-ро-ю тай-ной,

*ben legato*

Однако, многое в этом романсе уже готовит его будущие шедевры, такие как «Сомнение» или «Уснули голубые». Владение техникой *bel canto* помогает Глинке создать русский вокальный стиль, соответствующий качеством русской вокальной протяжной мелодике.

Романс «Победитель» выходит за рамки камерно-лирических образов. В ритмическую основу романса положен полонез, но его традиционный характер претерпевает существенные изменения. Героика уступает место галантности. Четкая организация вокальных фактур, использование II низкой ступени придает мелодии несколько испанский колорит.

Романс написан в ярко выраженном концертном стиле, отдельные эпизоды фортепианной партии требуют виртуозной техники, в особенности заключительный эпизод, где соединяются два основных ритмических рисунка и две важнейшие интонации.



Ликующий пафос жизни передан и строго продуманным гармоническим строем романса. Во всем романсе нет ни одного отклонения в минор, ни одной

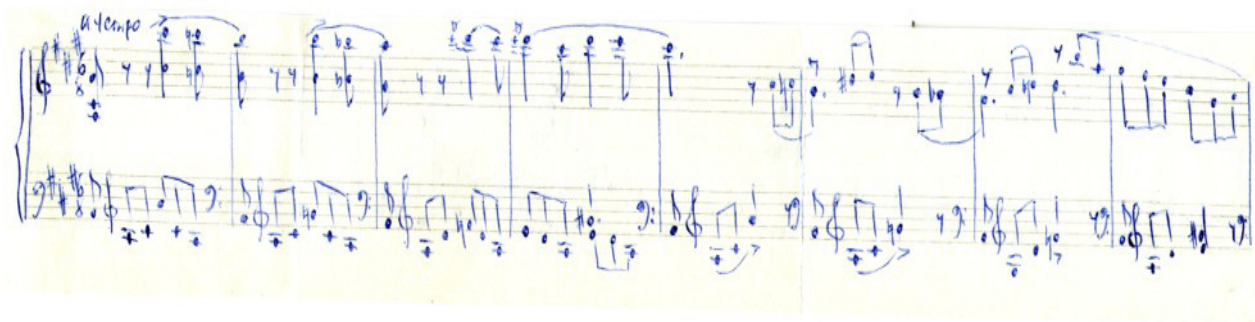
тени. Глинка пользуется сопоставлением двух ярких мажорных тональностей E-dur и C-dur. Ничто не омрачает светлую картину торжества.

Завершением этого маленького вокального цикла является романс «Венецианская ночь» на текст И. Козлова. Кратко ознакомить учащихся с историей создания романса, заострить внимание на желании композитора в этой «фантазии» передать поэтическое настроение южной ночи, лунного света, если не саму картину южного города, то хотя бы впечатление...

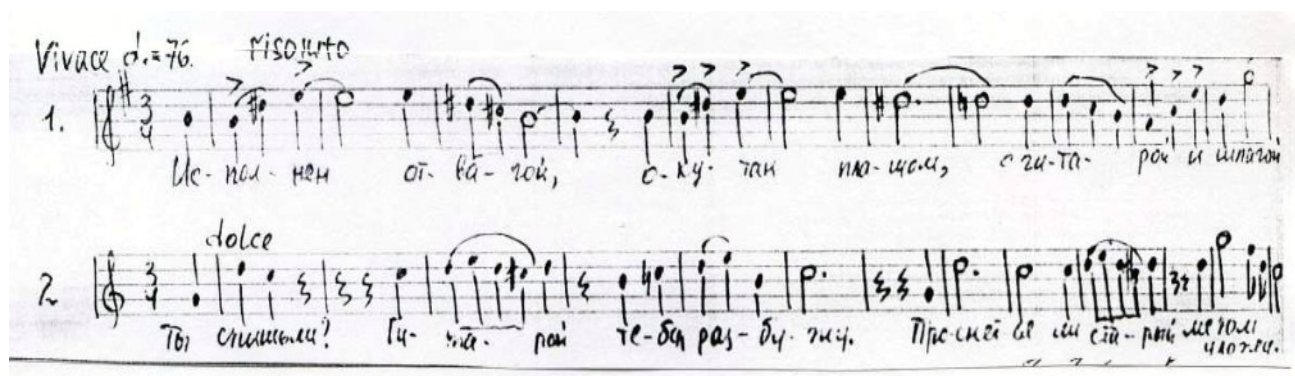
«Венецианская ночь» написана в жанре баркаролы. Здесь впервые удачно найдена Глинкой живописная фактура фортепианного аккомпанемента с глубоким органичным пунктом басов и легким движением *portamento* в верхнем регистре, образно передающем всплески волн. Эффект мерцания создает в какой-то мере оригинальная гармонизация романса - широкие расстояния между теноровым и альтовым голосами в аккомпанементе. Композитор лишь трижды использует минорную гармонию, причем в аналогичных эпизодах (g-moll). Общий же фон романса - это царствование мажора.

Романс «Венецианская ночь» подобно «Утешению» также имеет две редакции. Однако они существенно отличаются друг от друга мелодическим и гармоническим языком. В исполнительской практике чаще используется второй вариант, где Глинка стремится к максимальному насыщению фактуры романса полифонией, штриховому и гармоническому разнообразию. Возможно ознакомление с обеими редакциями романса в процессе работы с учащимися.

По возвращению на родину Глинка пишет романс «Не называй ее небесной» на стихи Н. Ф. Павлова. Это своего рода гимн земной красоте. Своей формой, сочетающей куплетное построение с трехчастной структурой, в целом тяготеющей к поэчности этот романс предвосхищает шедевр вокального творчества Глинки «Я помню чудное мгновенье». В романсе «Не называй ее небесной» разнообразие в куплетах достигается за счет вариационных изменений в аккомпанементе и вокальной партии. Венчает романс своего рода фортепианное послесловие, в котором мягкие хроматические интонации в мелодии и аккомпанементе как бы передают меняющийся характер любовных чувств.



В 1834 году на еще не опубликованные стихи Пушкина Глинка пишет романс «Я здесь, Инезилья». Традиционная любовная серенада превращается здесь в страстное признание-монолог, сцену любви и ревности. Энергически-стремительная, резко акцентированная мелодия, пересеченная синкопами, приобретает оттенок драматической декламации (1) и лишь в среднем эпизоде романса слышится хвалебная песнь, проникнутая негой и страстью собственно серенада (2).



В крайних частях романса необходимо четко выдержать ритмический рисунок, усложняющийся синкопами вокальной партии. От учащегося требуется хорошая ритмическая организованность, детальное знание вокальной партии.

В романсе «Ночной зефир» на слова Жуковского Глинка оставляет далеко позади жанр театрализованной романтической баллады. Он избегает типичной для балладного жанра «сквозной» композиции и создает произведение классической стройности. Основной образ - рефрен («В двенадцать часов по ночам») определяет весь характер баллады, интонационно цельный, написанный в вариационно-куплетной форме:

Tempo di marcia ♩ = 100

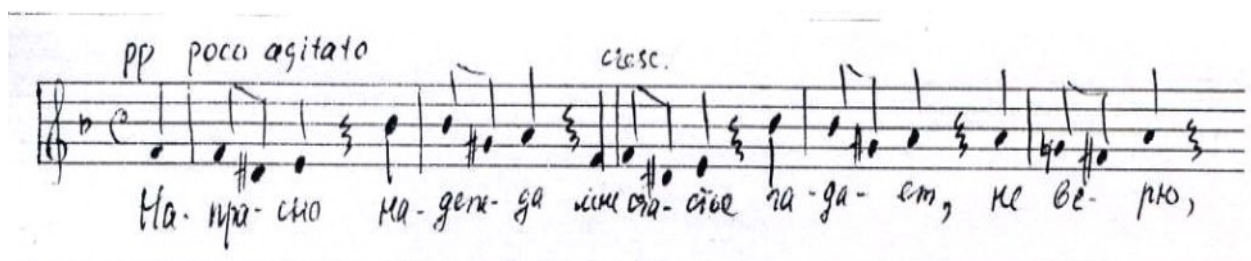
В двенадцать часов по ночам из про-да вата-ей для ра-ба-н-ских.

Мрачно фантастический сюжет баллады трактован в плане суровой героики. Отчетливый, оstinатный ритм марша объединяет всю музыкальную ткань. Фортепианная партия, рисующая воинственные сигналы трубы и барабанный бой, гармонический язык с преобладанием мрачных аккордов увеличенного трезвучия, оstinатный ритм - все это создает зловещий, таинственный образ «ночного шествия». Вокальная партия разворачивается на разговорных, речевых интонациях, в узком диапазоне. Голос здесь не поет, а повествует о событиях со всей выразительностью человеческой речи. В этом романсе Глинка создал единственный в своем роде образец чисто речитативного, декламационного стиля, предвосхитив

вокально-драматические принципы Даргомыжского. («Старый капрал», «Паллади»).

В романсе «Сомнение» (1838) Глинка достигает вершин русской элегической лирики - лирики размышления. Романс был написан для ученицы Глинки Колковской, обладательницы прекрасного контральто. Первоначально он был сочинен для голоса, скрипки и арфы (или фортепиано), позднее переделан для голоса и фортепиано.

Оригинален мелодический строй романса. Глинка начинает вокальную партию в среднем регистре голоса, в пределах терции-кварты. Мелодия лишь постепенно, с трудом завоевывает вершину, охватывая диапазон ундецимы. Широкая кантилена сочетается с распевной декламацией. Паузы в мелодической линии подчеркивают стихотворный ритм. Особое значение в развитии темы приобретают острые ладовые тяготения, интервалике уменьшенной терции, малой, а затем и увеличенной секунды, что придает мелодии некоторую близость к инструментальному типу выразительности.



Плавный арфообразный аккомпанемент оттеняет эмоциональную насыщенность вокальной партии. Тембровая окраска басов высвечивает скрытую экспрессию средних разделов. Общая композиция романса создает впечатление законченной цельности образа.

Знакомясь также с романсом «В крови горит огонь желанья» необходимо остановиться на истории создания романса. Первоначально он был написан на текст Римского-Корсакова «Всегда, везде со мною ты спутницей незримо». И только впоследствии к музыке были подобраны стихи Пушкина «В крови горит

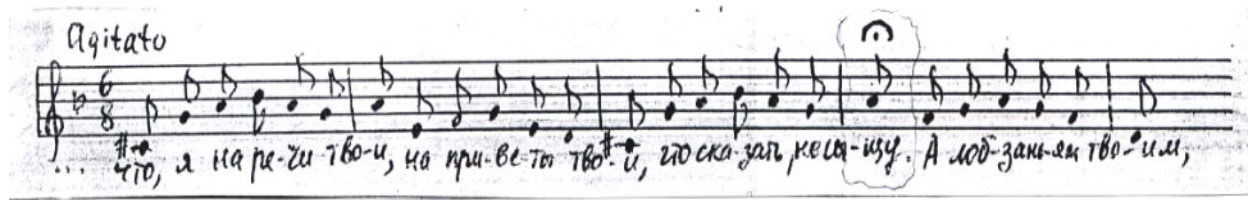
огонь желанья». Новый текст настолько органично вписался в ритм, метр и мелодию романса, что сейчас уже невозможно представить одно без другого.

Гусарским пиршеством веет от начальных тактов романса. Композитор использует на фоне оstinатного баса смелую по тем временам смену гармонии тоники и уменьшенного вводного септаккорда. Во втором предложении вокальная мелодия стремительно взмывает вверх, ей противостоит в фортепианной партии поступенное движение вниз басов. Вокальная мелодия подвижна, необходимо в аккомпанементе помогать вести движение на едином дыхании, выдержать двухчастную форму романса, совершенно идентичную по музыке, но построенную на контрасте динамики и исполнительских нюансов (*F* и *P*, *passionate* и *dolcissimo*).

Стилистическую близость с народными, свадебными песнями можно обнаружить в романсах «Свадебная песня» и «Зацветет черемуха». Так, в «Свадебной песне» в среднем эпизоде звучит подлинная тема народного свадебного напева. Глинка меняет лишь ладовую окраску по сравнению с главной темой (мажор на минор).

В романсе «Зацветет черемуха» использован принцип повторности в развитии музыкального материала, фрагментарность, ведущая начало от коротких народных попевок. Это все необходимо выяснить с учащимися для избежания монотонности в исполнении. В аккомпанементе, главной задачей является поддержка вокальной партии, как бы уход на второй план.

Интересен для исполнения и романс «Если встречу с тобой» на стихи Кольцова. Это трепетный монолог-признание в любви. В вокальной партии романса нет ни единой паузы, за исключением «У», поставленной перед вступлением голоса и служащей своего рода пружиной, от которой отталкивается непрерывная в своем развитии мелодия. Единственная цезура - фермата в т. 19:



Дробная фразировка мелодии вокальной партии заставляет певца брать дыхание практически в каждом такте, что по замыслу Глинки должно передавать тревожное эмоциональное состояние.

Акомпанемент романса своим спокойным метrorитмическим пульсом должен в какой-то мере уравновешивать порывистый характер мелодии.

В 1840 году Глинка создает один из чудеснейших своих романсов - романс «Я помню чудное мгновенье». Еще до Глинки на этот текст были написаны романсы Алябьева, Рупина, Титова, но все они не выходили за пределы сентиментальной лирики.

Психологический смысл стихов, идею «воскресшего сердца» удалось передать именно Глинке.

Три основных раздела всей композиции ярко подчеркивают заложенный в тексте контраст, передают основные смысловые моменты в развитии сюжета: встречу, разлуку и новую встречу.

Светлая лирика «мимолетного видения» сопоставляется с драматическим образом разлуки забвения. Плавная кантилена — с чеканной скандированной декламацией. Страстно и возбужденно звучит в коде романса тема любви, что оттеняется трепетным движением шестнадцатых в акомпанементе.



По стилю романс может служить классическим примером глинкинского метода интонационно-мелодического развития. Основное тематическое зерно, охватывая широкий диапазон септимы служит источником всей композиции. Типичным является и принцип вариантности: ни одна из двутактных фраз вокальной мелодии не повторяет предыдущую, но все они объединены однотипными окончаниями, мягкими задержаниями в конце каждой фразы, общностью нисходящих мелодических линий. Смысловую выразительность текста Глинка подчеркивает посредством ритмических акцентов, множеством частных кульминаций, ладогармоническими средствами. Романс отличается сплавом изящной кантилены и выразительной декламации - черта, присущая зрелому периоду творчества композитора.

К зрелому периоду творчества относится также и единственный вокальный цикл из 12 романсов «Прощание с Петербургом», написанный на стихи Н. Кукольника. Стихи поэта привлекали Глинку своей музыкальностью. Цикл не имеет единой сюжетной линии развития, но тем не менее, все 12 романсов объединяет внутренний «поэтический сюжет», романтическая тема странствий и новых впечатлений. Отличительный признак цикла - яркая характерность и жанровая конкретность каждого музыкального образа. Заключает цикл «Прощальная песня»

(«Прощайте, добрые друзья») для соло и хора. Впервые Глинка посвящает музыку своих романсов Кукольнику и друзьям «по братии».

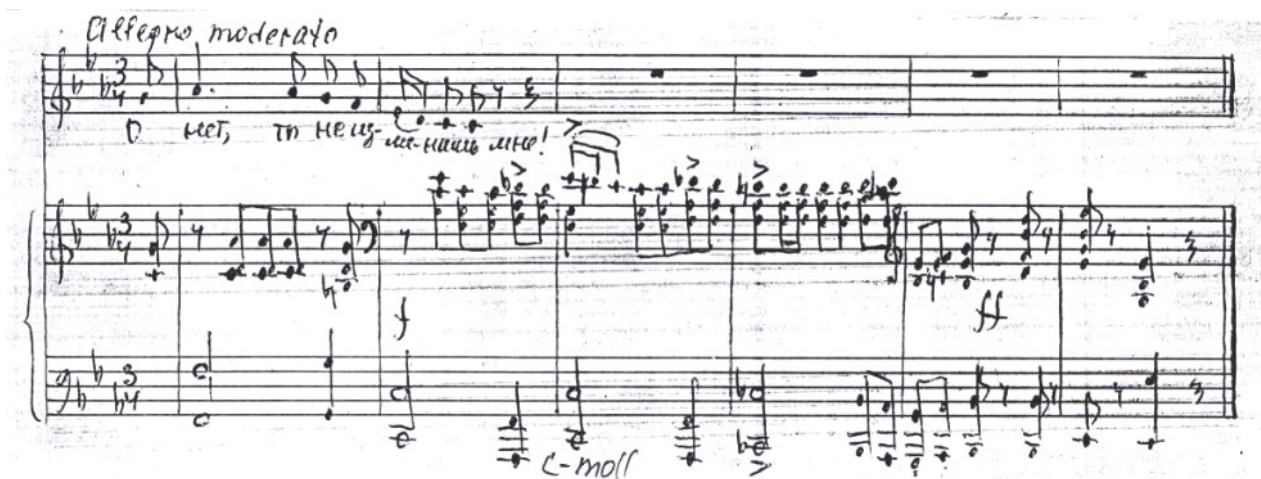
Открывает цикл «Романс из поэмы «Давид Риццо» («Кто она и где она»). Общий строй сочинения как бы предвосхищает блоковские интонации периода «Прекрасной дамы».

Музыка Глинки преобразует образное содержание стихов Кукольника. Все говорит о связи ее с оперным пением — и ариозное вступление, и фактура романса, и характер соотношения вокальной партии и аккомпанемента. Глинка использует фортепиано как оркестр в итальянских ариях - только в качестве поддержки певца.

«Еврейская песня» весьма условно передает так, называемый восточный колорит, который проявляется здесь в мелодическом рисунке, изобилующем пунктирным ритмом. Своим строем романс напоминает торжественное ритуальное шествие, выдержанное в приподнятых тонах.

Третий романс цикла «Болеро» («О, дева, чудная моя») продолжает «испанскую ветвь» в русской вокальной лирике.

Важную роль в воссоздании испанского колорита Глинка отводит гармонии второй низкой ступени. Однако, несмотря на близость музыки к жанру полонеза, связь с ним здесь более опосредованная. Так, в аккомпанементе, характерный для полонеза ритмический рисунок практически не используется. Вокальной партии же предписывается характер *amoroso i dolce* (любовно и нежно), что типично для романсового настроения. Особенностью мелодии «Болеро» является и сочетание активных синкопированных интонаций с требованием их исполнения в характере *dolcissimo*, что создает эффект вкрадчивого пения. Особое внимание необходимо уделить несколько зловещему характеру фортепианного вступления и заключения, как бы таящему в себе угрозу жизнелюбию вокальной партии. Особенно ярко это проявляется в последней реплике романса «О, нет, ты не изменишь мне!» Резкая модуляция из Es-dur в c-moll совпадает с началом фортепианного заключения:



Четвертой романс цикла “Давно ли роскошно ты розой цвела”, каватина. В переводе с итальянского “Каватина” означает короткую арию лирического характера. В романсе две части, взаимодополняющие друг друга. Различие ладов не образует контраста между ними потому, что обе (I ч. - в миноре, в мажоре) выдержаны в элегическом духе. Отличительной чертой первой части является отказ композитора от повтора, как основного средства музыкального развития. Это придает мелодии импровизированный характер. В конце I части Глинка все же дает репризу первой строфы, но после обилия нового музыкального материала она звучит свежо и интонационно обновленно.

Вторая часть по существу представляет собой своего рода коду всей формы. В ней концентрируется не только образная сторона предыдущего развития, но и как бы «сжимается» метроритмический костяк произведения. Так четырехдольный размер преобразуется в трехдольный, изменяя при этом ритмическую прихотливость I раздела на мерное чередование четвертей. Композитор использует разнообразие штрихов *legato*, *staccato*, *postamento*. В материале фортепианного заключения также отсутствуют признаки репризности.

Следующий романс «Колыбельная песня» («Спи, мой ангел, почивай»). Здесь убаюкивание младенца - лишь художественный прием, служащий средством

выражения на фоне колыбельной тревоги за судьбу «всех живущих на Земле». Аккомпанемент отличается ритмическим однообразием восьмых, вызывающих ассоциации с «Баркаролой» Шуберта. Надеждой и мольбой пронизан средний, *Andur*-ный эпизод романса, репризой которого и завершается сочинение.

Известно, что следующий романс «Попутная песня» написан на реальное впечатление - открытие в России первой железной дороги.

Запев написан в редчайшем для романсового творчества композитора инструментальном стиле. Нетипичным для Глинки является и дублирование на протяжении 24-х тактов вокальной партии унисоном аккомпанемента. Однако, именно этот прием позволил создать яркий эффект людского гомона. Скороговорка запева по сути - его имитация.

Handwritten musical score for the song "Попутная песня" (The Song of the Road). The score is in G major, 2/4 time, and consists of 24 measures. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Presto" and the dynamics range from "mf" to "sf". The lyrics are: "1. 2. Дым сибиряк, кит-мит, сит-мит-ся на-ро-ход, пест-ро-та, раз-ул, ва-на-е, о-жи-да-е, ма-тер-ни-е..."

Средняя часть (припев) резко контрастирует с предыдущей за счет смены характера мелодии. Так мелодия преобразуется из дробных, стремительно

произносимых восьмых в изящную кантилену. И все это логично вписывается в моторику аккомпанеента, имеющему, несколько, изобразительный характер.

В фантазии «Стой, мой бурный, верный конь» композитор вновь, возвращается к жанру так называемого «восточного» романса. Здесь композитор к исключительному для себя приему - передаче исполнения вокальной партии трем лицам.

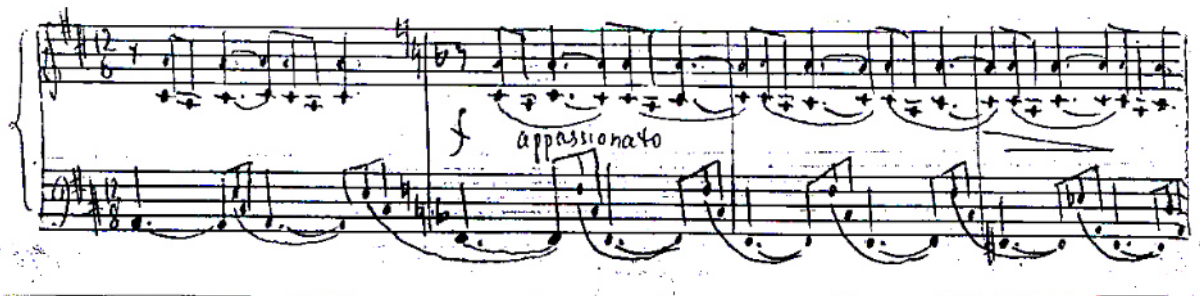
Первая часть фантазии насыщена речитативными интонациями, ведется от лица рыцаря, обманутого возлюбленной. Эмоциональный центр тяжести падает здесь на партию аккомпанеента, в басах которого звучат тревожным диссонансом драматические интонации.



Такой эффект достигается за счет повышения квартовых и квинтовых тонов, многократного понижения и повышения VI ступени. Характер фортепианной партии безусловно оркестровый, в фактуре важная роль отведена приему *tremolo*.

Средний эпизод ведется от лица лирической героини. Сказочным гармоническим ореолом окружена обольстительная мелодия этого эпизода (D-dur). Частая смена гармонии в первом эпизоде происходит на оstinатном басу «ре», что создает мерцание настроений. Во втором эпизоде с развитием мелодии получает развитие и гармонический язык. Ползучая модуляция из тонического D-dur в параллельный минор на словах «с жарких уст твоих люблю пить одни лобзанья» придает музыке томный эротический характер. Это настроение нарастает в конце эпизоде развивается в любовный апофеоз.

Последний раздел фантазии ведется от третьего лица, беспристрастного свидетеля трагедии, разыгравшейся «у крыльца чужого». Восьмая романс цикла «Баркарола» («Уснули голубые»). В этом сочинении очень велика роль аккомпанемента. Именно с его помощью композитор создает настроение романса, образ моря. Мерное покачивание аккомпанемента лишь вначале несколько усыпляет слушателя, затем резкая модуляция в тональность III низкой ступени (D-dur -> F-dur) вводит его через ряд модуляций в эпизод необычайной динамической силы:



Временный возврат к покою (на материале D-dur-ного эпизода) вновь прерывается страстным монологом.

Конец романса вновь нагружает слушателя в состояние покоя, который, однако, иллюзорен для всех, испытавших волнения любви.

Девятое сочинение цикла озаглавлено «Virtus antigua» - «Рыцарский романс». Ритм марша, мерные аккорды аккомпанемента, символизирующие мощную поступь рыцаря-героя, пунктирный ритм, обостряющий и без того волевой характер мелодии, придают сочинению откровенно триумфальный характер с некоторой долей пародийности образа.

Образцом русской классической вокальной лирики служит романс «Жаворонок». Глинка вкладывает в мелодию гораздо более глубокие чувства, чем в стихотворном тексте.



Трижды прозвучав в романсе, эти проигрыши играют роль своеобразного фона, на котором еще ярче оттеняется своеобразие мелодии. Учащиеся обычно испытывают трудности в точном ритмическом прочтении этих проигрышей и затем в момент вступления вокальной партии. В работе необходимо особо заострить на этом внимание.

Одиннадцатый романс цикла «К Молли». Былинные аккорды- арпеджиато вступления вводят слушателя в романтическую атмосферу с типичной для нее атрибутикой: частое сочетание далеко отстоящих друг от друга тонического баса в аккомпанементе и опорным терцовым и квинтовым тонами в мелодии. Характерное для романтической вокальной ритмики триольное сопровождение фортепианной партии (по тонам арпеджированных трезвучий), плавный характер модуляций. Несомненно, что на язык мелодико-армонический романс оказала влияние итальянская композиторская школа (см. на стр. 25)

Завершается цикл, как было сказано выше, «Прощальной песней» для соло и хора.

Оценивая, в целом, цикл как внесюжетную последовательность романса различного плана - лирического, драматического, пейзажных, необходимо отметить в них определенную направленность. Это красота жизни во всех ее проявлениях, подтверждением чему и служат и господство мажорных тональностей (особенно ре-мажора), широта и пластичность мелодического развития, и живо звучание человеческого голоса.

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system is a piano introduction, marked 'Moderato', consisting of a treble and bass clef with various notes and rests. The second system is a vocal line with the lyrics 'He - re - byú ne - sen om neb - usa,' and a piano accompaniment below it. The tempo marking 'P spianato con molta anima' is written above the vocal line.

Остается отметить еще две основные группы поздних романсов Глинки. Первую из них можно условно назвать «поздним пушкинским «циклом» из трех стихотворений: «Заздравный кубок», «Мери», «Адель».

Романс «Адель» Глинка посвятил своей сестре. Изящный метроритм пушкинских стихов композитор передает в танцевальном ритме польки, указывая рядом с основным обозначением темпа *Allegretto Tempo di Polca*. Однако начальные такты вступления выдержаны в духе кантиленно - свирельной темы, в дальнейшем развитии романса выполняющей роль связки (1).

Очень важную роль в драматургии романса играет фортепианная партия, как в сольных эпизодах, так и непосредственно в сопровождении. Все фортепианные проигрыши построены на одном тематическом материале, выросшем из

вступления. Глинка в них использует приемы звукоизобразительности, придающие музыке иллюзию «качающейся колыбели»(2).

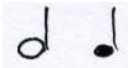
Романс «Мери» - образец классической задравной песни. Романс имеет трехчастную форму. Крайние части построены на сходном материале, а средняя, выдержанная в минорном ключе, является лирическим центром композиции. Музыка крайних частей при всем своем мелодико-гармоническом сходстве не идентична. Глинка пользуется здесь своим излюбленным приемом вариантной репризы. Почти везде, где повторяется мелодия, Глинка меняет фактуру аккомпанемента, в результате чего музыка звучит по- другому, высвечивая новые грани образа.

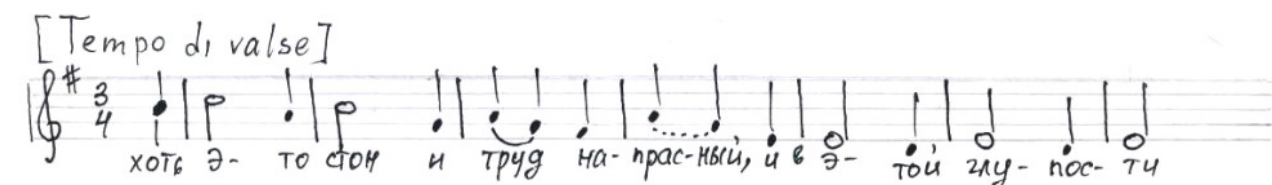
Для учащихся будут полезны некоторые сведения из истории создания романса. Стихотворный текст к этому романсу является, по сути, свободным переводом стихотворения английского поэта Б. Корнуалла. В своем варианте Пушкин стремился сохранить английский колорит подлинника. Из этого же ощущения «английского духа» исходил и Глинка. Музыка романса фактически воспроизводит характерный ритмический строй английского народного танца контрданса, 6/8.

Из романсов этого периода следует отметить также романсы «Как сладко с тобою мне», «Признание», «К ней».

В романсе «Как сладко мне с тобою быть» обращает на себя внимание само настроение вокальной фразы, охватывающей, по существу, весь куплет, но при этой неделимости сохраняющей выразительность в своем интонационно-речевом строе. Композитор не обозначает в вокальной партии цезур, но они диктуются смысловым значением текста, самим характером произнесения мелодии. Так, например, уже в третьем такте вокальной партии Глинка не обозначил цезуру, но ставит перед необходимостью ее сделать, так как в мелодии после напряженного тесситурного подъема следует возвращение к исходному звуку, художественное исполнение которого невозможно без смысловой цезуры.

Учащемуся необходимо быть предельно внимательным ко всем нюансам стихотворного текста, точно следовать смысловым цезурам певца, не дробить фразировку в сходных по нотному материалу частях, так как цезуры в аналогичных местах не совпадают. Романс должен быть исполнен как бы на одном дыхании, и более в реальном образном ключе, чем в элегическом.

В романсе «Признание» («Я вас любил, хоть я бешусь») все говорит о танцевальной его природе. Размер 3/4, ритмический рисунок , фактура аккомпанемента, подчеркивающая первые доли такта, плавность мелодико-гармонических переходов - все это говорит о подлинном вальсе. Многие обороты вокальной партии даже навевают ассоциации с вальсами Шопена.



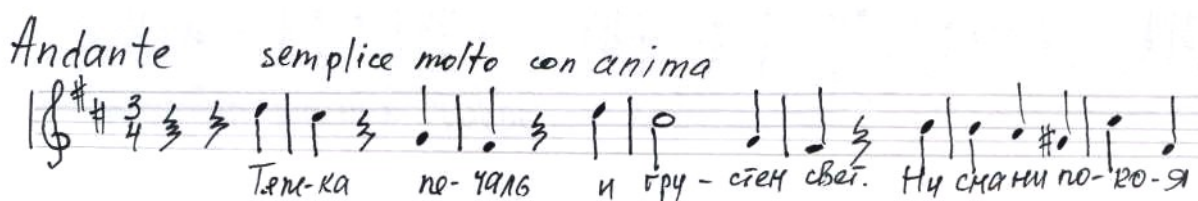
Несмотря на исключительную краткость романс «Признание» поражает законченностью музыкального высказывания, лаконизмом формы.

В жанре мазурки написан романс «К ней» («Когда в час веселый»). Трехдольный размер с подчеркнутой последней долей, выделенной авторской ремаркой tenuto,



строение внутритактовой ритмики , авторское обозначение темпа (Tempo di Mazurka) - все это придает романсу изящный прихотливый характер. Обилие ремарок, предписывающих исполнение музыкальных фраз лишней раз подчеркивает активность речевой интонации. В вокальной партии органично соединены принципы певческой и инструментальной выразительности. Романс «К ней», безусловно, относится к характерному жанру романса-портрета (наряду с такими как «Адель», «О, милая дева», «Мери»). Традиция такого романса окажется устойчивой в русской музыке: по этому пути пойдут Даргомыжский («Шестнадцать лет»), Чайковский («Средь шумного бала», «Моя баловница») и другие.

В духе элегии написан романс «Песнь Маргариты», однако, его содержание скорее напоминает лирико-психологическую арию сквозного развития. В вокальном отношении «Песнь Маргариты» - один из лучших образцов глинкинской декламационной мелодики. Уже в начальных фразах романса мелодия рассекается выразительными паузами, возникают остродраматические, никнущие интонации скорби:



«Тихая печаль» Маргариты не нарушается броской вокальной колоратурой. В интонационном плане прослеживается близость к духу баховских тем (особенно в аккомпанементе). Смысловые нюансы текста всюду подчеркнуты необычными гармоническими красками. Так, например, модуляция из B-dura среднего эпизода в h-moll репризы. Трагическое звучание придает сочинению в заключительном разделе интонация уменьшенной септимы, на смену которой приходит обманчивый покой гармонии второй низкой ступени. Все завершается скорбным h-moll-ным

кадансом и следующим за ним заключением в одноименном мажоре, словно создающей просветленный образ парящей, чистой души Маргариты.



Романс представляет в основном трудность в образнопсихологическом прочтении, в охвате формы через изменчивость настроений его героини, в воссоздании целостности исполнения.

Определенную трудность представляет гармонический строй романса, далекие по степени родства отклонения и модуляции.

Интересен и поздний романс Глинки «Финский залив». Он как бы завершает группу лирических пейзажей в его камерной музыке, а также служит и продолжением особой жанровой линии - итальянских баркарол («Венецианская ночь», «Уснули голубы»). «Финский залив» - это меланхолическая «северная баркарола», где воспоминания о юге, Италии, молодости на время врываются в средний раздел романса. В крайних разделах созерцательный характер достигается за счет пластичных, мягких интонаций вокальной мелодии, плагальными гармониями. Завершается романс кодой, построенной на новой мелодической основе, внося настроение мечты и веры в будущее.

Последний романс композитора «Не говори, что сердцу больно» написан на жанре драматического монолога. Отсутствует типичная для большинства романсов закругленность репризной формы. Глинка применяет здесь двухчастную развивающую композицию, близко напоминающую многие романсы

Даргомьжского. Мелодия дробится на короткие выразительные фразы, подсказывающие интерпретацию слова. Важную роль в драматургии романса выполняют два обрамляющих монолог героя эпизода - фортепианное вступление и заключение. Своим мрачно трагическим тоном, острыми диссонирующими созвучиями, интонацией малой ноны, проакцентированной композитором, прелюдия сразу же раскрывает характер той скорбной лирической исповеди, которая далее выскажется человеческим голосом. Мерные восьмые аккомпанемента, стелющиеся от гармонии к гармонии, басы, звучащие как звон погребального колокола, все подчеркивает трагичный колорит романса.

The image shows a handwritten musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system is a piano introduction, marked "Moderato" and "f risoluto". The second system is the vocal line, marked "Semplice con espressione", with the lyrics "Не го-во-ри, это сер-дце боль-но от ран за-чи-ных". The piano accompaniment is marked "ff".

Признанием наболевшей души, мотивом страдания, сомнения и тоски завершает Глинка путь, пройденный им в романсе.

Подводя итог всему вышесказанному, остается отметить верность композитора традициям камерного исполнительства. И в ранних, и в поздних своих романсах он не стремится к усложнению фактуры, к широкой концертности, внешней

виртуозности. Однако, при кажущейся простоте выражения все они требуют от исполнителя тонкого и совершенного мастерства благодаря разнообразнейшим приемам вокальной выразительности - от широкой кантилены до экспрессивной декламации, от богатства тембровой окраски до тонкой градации динамических оттенков.

Работа над романсами Глинки дает исполнителю прекрасную школу концертмейстерского мастерства

## Список литературы:

- 1 Русский классический романс XIX века [Текст] / Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. - Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1956. - 352 с. : портр., нот.; 26 см.
- 2 Левашова О.Е. М.И.Глинка. "Музыка" 1988. - 352 с., с ил., нот.
- 3 Творцы русского романса / М. А. Овчинников. - М. : Музыка, 1988-. - 21 см.  
Вып. 1. - М. : Музыка, 1988. - 159,[1] с. : нот. ил.; ISBN 5-7140-0087-8 : 75 к.  
Вып. 1. - М. : Музыка, 1988. - 159,[1] с. : нот. ил.