

# ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ РОМАНСУ М. ГЛІНКИ «Я ПОМНЮ ЧУДНОЕ МГНОВЕНЬЕ» В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ВЕРСІЯХ СЕРГІЯ ЛЕМЕШЕВА ТА СЕРГІЯ БОРТНИКА

Аліна Козаченко

УДК 784.3:7.071.2

*Аналізується твір, в якому досконало синтезовано риси камерно-вокальної лірики М. Глінки – яскравого представника епохи романтизму. Особливості його образності представлені в інтерпретаціях С. Лемешева і С. Бортника.*

**Ключові слова:** романс, М. Глінка, камерно-вокальна лірика, інтонаційність, авторське мислення.

*It is analysed work in which the lines of kamerno-vokal'noy lyric poetry are synthesized to perfection M. Glinka's – bright representative of epoch of romanticism. The features of his vivid line-up are presented in interpretations S. Lemesheva and S. Bortnika.*

**Key words:** romance, M. Glinka, kamerno-vokal lyric poetry, intonation, author thought.

Перед сучасним виконавцем сьогодні гостро постало завдання цілісного осмислення епохи романтизму, яке передбачає стилістично переконливу інтерпретацію вокальних творів того часу. Вокальне мистецтво М. Глінки – яскравого представника епохи, повної суперечливих подій, – змушує поглянути на неї з позицій початку ХХІ ст. і зробити певні узагальнення. Для сьогодення творчість М. Глінки – своєрідний «документ» з романтичного минулого, його опосередкована, творчо осмислена й зафіксована в нотному матеріалі реальність.

Знаменний у даному аспекті і його найвідоміший романс «Я помню чудное мгновенье»<sup>1</sup> на вірші О. Пушкіна, написаний композитором у 1840 р. Цей твір став синтезом довершених рис камерно-вокальної лірики М. Глінки, музика якого ідеально зливається зі словом. Ні в одному іншому романсі М. Глінки немає такого гармонійного виразу художньої ідеї – простоти й вишуканості поєднання безпосередності відчуття та високої майстерності.

Мета даної статті – здійснити цілісний як музично-теоретичний, так і виконавський музично-інтерпретаційний аналіз романсу М. Глінки. Водночас запропонована розвідка дасть можливість камерно-вокальним вико-

навцям глибше проникнути в авторський задум цього твору.

Романс М. Глінки, як уже зазначалося, є прикладом нерозривної єдності поезії та музики. Поетичний шедевр О. Пушкіна отримав гідний музичний супровід, що вже понад 160 років тішить слух поціновувачів музичного мистецтва. До його створення причетні дві жінки – Ганна Петрівна Керн та її дочка Катерина Єрмолаївна. Перша надихнула Олександра Сергійовича на створення віршованого шедевра, друга – Михайла Глінку на створення музичного шедевра.

Принадно пригадаємо деякі факти з історії написання романсу. У 1826 р. М. Глінка познайомився з Ганною Петрівною. У них виникли дружні стосунки, що збереглися до самої смерті композитора. Згодом вона опублікувала «Спогади про Пушкіна, Дельвіга і Глінку», в яких розповіла про епізоди її дружби з композитором. З огляду на це, знаковим видається звернення композитора до поезії генія російського поетичного слова, яким він своєрідно розпочав національну російську пушкініану.

У романсі передано безкрай самотності та порожнечі, що переповнюють душу й серце ліричного героя, його пошук душевного спокою,

незримий образ коханої тощо. Змальовуючи останній, композитор опосередковано передає стан своєї душі. Настрій цього романсу суголосний з ліричним образом. Незважаючи на захоплене звучання в середній частині твору («Шли годы, бурь порыв мятежный...»), в ньому присутні нотки ностальгії, туги за минулими світлими й спокійними роками юності, надії, символом яких слугує світлий образ коханої.

Усі підтексти, пов'язані з написанням цього твору, узагальнені в цьому лірично-відчуженому монолозі. Поліфонія значень переростає у відкритий трагізм ситуації: герой прощається з бурхливою юністю назавжди, його чекають сумніви й невизначеність.

Таким чином, в основі гіпотетичного задуму лежить відповідність між образним ладом музики та настроями, втіленими поетом. Теми «Художник і Час», «Художник і його високий душевний порив» простежуються в підтекстах вокального твору. Трагічне відчуття життя, передчуття ранньої смерті (відомий вислів, що «поети на Русі не живуть більше 37 років»), ностальгія за втраченим душевним спокоєм юності, невизначеність, хиткість становища, туманність перспектив майбутнього, надія на очищувальну силу Вічного Класичного Мистецтва ріднять світовідчуття поета й композитора, підкреслюють геніальність творчих передбачень О. Пушкіна та глибину відчуттів М. Глінки.

Ця поезія є класичним катреном: класичним у тому розумінні, що кожна строфа містить закінчену думку. На відміну від форми вірша О. Пушкіна, у романсі М. Глінки останній рядок кожної строфи повторюється. Цього вимагали закони музичної форми. Особливість змістової сторони вірша О. Пушкіна, закінченість думки в кожній строфі М. Глінка старанно зберіг і навіть підсилив засобами музики. Можна припустити, що в цьому прикладом йому могли послужити пісні Ф. Шуберта, такі романси, як «Форель», де музичний супровід строф строго злагоджений зі змістом даного епізоду.

Романс М. Глінки побудований таким чином, що кожна строфа відповідно до її літературного змісту має своє музичне оформлення. Композитор особливо ретельно до цього поставився. Вслухаючись у звучання романсу, звернемо увагу на деякі смислові особливості передачі настрою. Усе починається з розповіді про минуле: герой згадує про дарований йому

чудесний образ; музика фортепіанного вступу звучить у високому регістрі, тихо, ясно, немов міраж. У третьому куплеті (третья строфа вірша) М. Глінка майстерно передає в музиці «бурь порыв мятежный»: в акомпанементі сам рух стає схвильованим, акорди звучать, немов прискорені удари пульсу, активні короткі гамоподібні пасажі, мов спалахи блискавки. У музиці цей прийом походить від т. зв. тират, що часто трапляються в творах, які висвітлюють боротьбу, прагнення, порив. Цей бурхливий епізод змінюється в тому ж куплеті епізодом, в якому тирати вже затихають, звучать ніби здалеку («...я забыл твой голос нежный»).

Для передачі настрою відчуження й мороку М. Глінка теж знаходить чудове за виразністю вирішення: акомпанемент стає акордовим, ніяких бурхливих пасажів, звучання аскетичне й сумне. Після цього епізоду особливо яскраво й натхненно звучить реприза романсу (повернення первинного музичного матеріалу – трансформоване пушкінське відродження), що починається зі слів «Душе настало пробуждение». Музична реприза в М. Глінки відповідає поетичній. Тема любові досягає кульмінації в кінці романсу і припадає на останню строфу вірша. Тут вона звучить пристрасно й збуджено на фоні акомпанементу, який передає биття серця.

Музична композиція якнайтонше віддзеркалює поетичну композицію. М. Глінка в своєму романсі стежить за кожною думкою поета. І не лише за самою думкою, а й за тонкою грою ритму, звучанням, за всім тим, що в поетичному творі невіддільне від авторського мислення. У зв'язку з цим розглянемо детальніше композиційну будову романсу.

Мелодія першої частини, що плавно плететься, є чудовим зразком глінківської ліричної кантилени. Її музична самостійність і довершеність неначе вказують на узагальнений підхід до тексту. Музика романсу вимальовує привабливий образ «Генія чистої краси». Музичний ритм є точним «записом» ритму поетичного, передає усі його зміни. У цілому, мелодія не байдужа й до окремих образів – метафор тексту. Так, на словах «мимолётное виденье» мелодія виразно звільняється від влади метра, стає легкою й невагомою.

Музичний образ першої частини романсу зосереджений у мелодії, легкі арфоподібні фігурації фортепіано лише підтримують голос.

Canto spianato e dolce витримане у всій строфі спокійним ритмом у фортепіанному супроводі. Немає жодного моменту, який би міг порушити єдність і цілісність домінуючого настрою.

У середній частині «Шли годы» різко змінюється характер вокальної партії та співвідношення її з партією фортепіано. *Bel canto* змінюється вокальною декламацією: чітко скандуючий текст, партія фортепіано набуває схвильованого, тривожного характеру (тирати баса, репетиції з акордів).

Увесь звуковий образ набуває більш чіткого, матеріального характеру: «мимолётное виденье» зникло, наблизилася суворая дійсність. У словах «и я забыл твой голос нежный» М. Глінка відтіняє ніжність цієї фрази більш плавною мелодійною лінією, спокійним ритмом, *pp* і *dolcissimo* й модуляцією, спрямованою в *f-moll*.

Другий розділ починається різко відокремлено в тональному плані від усього попереднього: після каденції в *C-dur* зсув у *As-dur*. Поетичний рядок «В глуши, во мраке заточенья» потрактовано як розгорнений предикт до репризи. Музичний образ ніби є реалізацією слів «Тянулись тихо дни мои». Це повільний, призупинений синкопами в партії фортепіано підйом до кульмінації. Гармонійна жорсткість – ряд мелодичних поворотів у вокальній партії, заснованих на секундах з партії фортепіано.

Кульмінація, що готує репризу, будується на дуже важливих у логічному й композиційному відношенні словах «Без слёз, без жизни, без любви...». Кінець двовірша, логічно пов'язаного з висновком і смисловим підсумком усього вірша, – слова «и жизнь, и слезы, и любовь!». І у вірші, і в музиці готуються ці завершальні рядки.

М. Глінка навмисно уникає частих і тим паче випадкових кульмінацій, користуючись мелодичними вершинами економно й обачно. Кульмінація в цьому романсі відповідає логічному центру всієї композиції твору.

Реприза й кода романсу не є простим поверненням до початкового образу. Тут звучить уже не ліричний спомин про минуле, а жива радість реального часу. Зміни, які композитор вносить у музику репризи, не великі, але виразні – внесено відмінності у відтінок виконання (*spianato e dolce* – *con passione*) введенням безперервного руху шістнадцятими.

Ритмічне дроблення надає музиці схвильованого характеру відповідно до поетичного тексту та ремарок композитора *con passione*. У цьому є і деякий образотворчий штрих, тонко й ненав'язливо введений М. Глінкою: мелодичний малюнок фігури супроводу, швидке повторення секундового, а згодом терцевого інтервалу, викликає в контексті даного словесного тексту асоціацію з биттям серця. І хоча в порівнянні з загальним посиленням схвильованості музики ця образотворча деталь знаходиться ніби на другому плані, вона все ж таки сприймається порівняно легко.

Кульмінація коди за композиційною висотою абсолютно відповідає кульмінації предикта, але звучить по-іншому: кульмінація предикта досягалася поволі й важко, а кульмінація коди – легко та вільно. Виразний і спад після кульмінації: загальна низхідна лінія складається з ряду висхідних мотивів, що не дають мелодії стихнути, лише хроматичний хід на слові «слези» дає ледве помітну тінь, як нетривалий спомин про минулі переживання.

Таким чином, в основі головної ідеї циклу лежить взаємопроникнення композиційних особливостей різних способів розвитку дії твору, зумовлене складністю задуму. Розвиток усередині романсу спирається на специфіку куплетної форми, типової для народної пісні. Послідовне проведення пісенності сприймається як відгомін романтичної шубертівської традиції з її структурною простотою при інтенсивному розвитку образного змісту. Відчувається зближення мелодики з мовними інтонаціями. З іншого боку, сильним об'єднуючим началом романсу є принцип наскрізного розвитку, застосований композитором. Зрештою, синтез різних формотворчих принципів забезпечив об'ємність, смислово поліфонію композиційної ідеї цього твору.

Виконавські версії романсу Сергія Лемешева та Сергія Бортника представляють багато в чому схожі підходи до стилістично переконливого виконання геніального творіння російського композитора. Очевидно й те, що їхні інтерпретації даного твору, особливостей задуму та ідеї М. Глінки близькі за способом осмислення матеріалу й характером виконання. Спільності інтерпретацій сприяють також докладні вказівки змін темпу, динамічних нюансів, смислових акцентів, зафіксовані автором в нотах і детально

відтворені виконавцями. Проте існують і деякі відмінності, що визначають оригінальність цих інтерпретацій.

Трактування Сергія Лемешева асоціюється з широтою осмислення оперного задуму. Орієнтація на класичний оперний стиль виконання – стильова установка даної інтерпретації. Романс у його баченні є художнім трактуванням «широкими мазками»: співак мислить значними побудовами, що додає його виконанню відчуття формотворчої цілісності. Важливу роль тут відведено мелодекламації – чіткій вимові поетичного тексту. Чітка структуризація останнього передається і в музиці, де ритм відіграє провідну роль.

Ідея нескінченного руху, яку відтворює не тільки співак, але й концертмейстер, спирається в інтерпретації на підкреслено точне відтворення метро-ритмічних особливостей. Тут образи насичені рухом, а в швидкій тиратній частині вони набувають вихрового, диявольського начала.

Своєрідність інтерпретації формує зіставлення досить активного темпу й водночас тихого, приглушеного співу, вираженого на піано й піаніссімо, яке звичайно дуже складно дається пересічним виконавцям. Це дозволило співаку органічно завершити романс, ритмічний рух якого в інструментальній партії не стихає до кінця.

Таким чином, виконавський задум Сергія Лемешева (партія фортепіано – С. Стучевський) пов'язаний з посиленням у романсі драматичного начала, що виявляється в особливій увазі до синтаксичних одиниць тексту, їх взаємодії з мелодією та об'єднуючій ролі фортепіано, що служить ритмічним стрижнем виконання. Композиційна ідея зосереджена в трактуванні романсу як яскравої оперної сцени-монологу з глибоким і яскравим образним розвитком. А семантична – в діалозі інструментальної та вокальної партій, знаходженні камерно-інструментального балансу-звучання між співом, що багато в чому зумовлений будовою поетичного першоджерела, та чіткою метро-ритмічною структурою фортепіанної партії, що підпорядкована музичним закономірностям.

Стильова установка в інтерпретації Сергія Бортника (партія фортепіано – О. Беглецов) пов'язана з чітко визначеними інтенціями в сферу народної лірики з притаманними цьому

інтонаційними особливостями. Безперервна кантілена заповнює весь звуковий простір, відводячи при цьому значну роль партії фортепіано. Якісний камерно-вокальний дует, в якому мірилом глибини створення образної сфери твору виступають переконливі професійні навик виконавців.

Для манери співу С. Бортника характерні більш стримані темпи, неквапність, усебічність, «округлість», безперервність фразування (прагнення заспівати на одному диханні, включити в одну динамічну хвилю якомога більше словесних фраз). Переконливість образної подачі музичного тексту забезпечує споглядальність, відчуття простору й повноту звучання та водночас емоційність і реальність сприйняття музики. Текст відходить на другий план, даючи свободу безперервній кантілені.

Співак виважено підходить до інтерпретації темброво-динамічної сфери романсу: виконує твір з великим виконавським смаком, зосереджуючись на інтонаціях верхніх нот, що не заважає йому дотримуватися всіх авторських динамічних і темпових градацій композиторського тексту.

Розспів, широта фразування, емоційність розповсюджуються не тільки на трактування лірико-споглядальних частин романсу, вони проникають і в динамічні, активні образи середнього тиратного розділу, забезпечуючи в такий спосіб переконливість інтерпретації стилю чи, іншими словами, «чистоту виконання». Все підкоряється єдиному виконавському задуму – розкрити образну повноту звучання камерно-вокальної лірики, яким насичений цей геніальний твір М. Глінки. При цьому в основі композиційної ідеї лежить підкорення поетичних структур безперервності наскрізного музичного становлення, законам точної мелодичної інтонації. Семантична ідея цього виконання є радше відтворенням рівного, емоційно врівноваженого тону інтонації, характерного для російської вокальної лірики, що базується на відповідному народнопісенному началі.

Романс «Я помню чудное мгновенье», що відсвяткував свою півторавікову історію, вважається вершиною камерно-інструментальної лірики композитора. Інтерес до цього твору не згасає й сьогодні, хоча це одна з найскладніших камерно-вокальних робіт епохи романтизму.

## СУЧАСНІСТЬ

Поєднання творчості геніального поета і славетного основоположника російської романтичної композиторської школи XIX ст. подарувало світові яскравий національний твір, написаний у традиціях класичної вокальної музики. Багатовекторність музичного задуму, оригінальність ідеї розкривають перед виконавцями бага-

томанітні можливості її втілення, що і зумовлює довге сценічне життя цього твору.

<sup>1</sup> Рік створення – 1840. Автограф не знайдено. Вперше твір видав М. Бернард у 1842 р. Вірш О. Пушкіна «К\*\*\*» написано між 16 і 19 липня 1825 р.; видано в «Северных цветах» у 1827 р.

*Анализируется произведение, в котором в совершенстве синтезированы черты камерно-вокальной лирики М. Глинки – яркого представителя эпохи романтизма. Особенности его образного строя представлены в интерпретациях С. Лемешева и С. Бортника.*

**Ключевые слова:** романс, М. Глинка, камерно-вокальная лирика, интонационность, авторское мышление.