

Ключевые слова

Глинка, вокальная музыка, мелизматика, вокальный стиль, русская вокальная традиция, русский романс.

Наумов А. В.

Вокальная мелизматика М. И. Глинки: между *decoratio* и *propositio*

Мелизматика в вокальном творчестве М. И. Глинки есть синтез черт национальной мелодики и заимствований из профессионального опыта зарубежных школ (преимущественно русско-итальянские пересечения, но не только они). Основным свойством стиля Глинки является органическое слияние орнаментальных элементов (*decoratio*) со смысловыми (*propositio*), играющее риторико-семантическую и композиционно-технологическую роли. Притом в контексте практики первой половины XIX века нотный текст не может восприниматься как замкнуто-окончательный: традиция расширения вокальной партии, прибавления мелизматических элементов влекла за собою образные трансформации опусов в звучании. На примере романсов композитора рассматриваются возможности, предоставляемые автором в этом плане, и налагаемые им же ограничения.

Key Words

Glinka, vocal music, melismatic techniques, vocal style, Russian vocal tradition, Russian romance (art song).

Aleksandr Naumov

**Mikhail Glinka's Vocal Embellishments:
between *Decoratio* and *Propositio***

Melismatic techniques in M. I. Glinka's vocal works represent a synthesis of national melodic characteristics and influences from the professional experience of foreign schools (primarily, though not exclusively, Russian-Italian intersections). The key feature of Glinka's style is the organic fusion of ornamental elements (*decoratio*) with meaningful ones (*propositio*), performing both rhetorical-semantic and compositional-technological functions. Within the context of the early 19th century practice, no written music text can be seen as definitive. The tradition of expanding vocal parts and adding melismatic elements led to expressive transformations in the sound of musical works. Using Glinka's romances as examples, the possibilities provided by the author in this regard and the limitations imposed by him are examined.

Заявленная тема одним краем касается вопроса о глинкинской мелодике, издавна и широко разработанного в отечественном музыкознании¹, другим — проблемного направления «Глинка и Италия», также исследователями не забытого². В том направлении, которое избрано нами, научная мысль устремилась относительно недавно. Непосредственным импульсом к работе стало замечание М.Г. Раку: «Мелизмы не выполняли в стиле итальянской оперы лишь роль приема, а определяли его существо и сердцевину вокального высказывания»³.

Вопрос об орнаментике ставится в цитированной работе в целом шире и в обход интересующей нас фигуры. При этом опора мысли М.Г. Раку на образцы из современников Глинки, но не его собственные, исторически оправдывает постановку проблемы и подтверждает ее новизну проблемы для науки и практики. В связи с Глинкой она действительно по-настоящему не поднималась. Исследования

- 1 См., например, *Асафьев Б.В.* Воображаемое предисловие к романсам Глинки (1945) // *Асафьев Б.В.* М.И. Глинка. Л.: Музыка, 1978. С. 247–257; *Васина-Гроссман В.А.* Романсы Глинки // *Русский классический романс XIX века.* М.: АН СССР, 1956. С. 70–110; *Мазель Л.А.* Роль секстовости в лирической мелодике (1957) // *Мазель Л.А.* Статьи по теории и анализу музыки. М.: Сов. композитор, 1982. С. 55–78; *Маричева И.В.* К вопросу об инвариантных чертах музыкальной элегии // *Вестник Челябинского государственного университета.* 2010. № 21 (202). Филология. Искусствоведение. Вып. 45. С. 176–180.
- 2 *Петрушанская Е.М.* Михаил Глинка и Италия: загадки жизни и творчества. М.: Классика-XXI, 2009; *Долгушина М.Г.* Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: дис. ... докт. иск. Вологда: ВГПУ; СПб: РИИИ, 2010; *Нагин Р.А.* Оперное творчество М.И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков: дис. ... канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011; *Степанидина О.Д.* Русский романс конца XVIII века и эпохи Глинки в свете влияния итальянской вокальной культуры // *Вестник Саратовской консерватории.* 2019. № 2 (4). С. 38–48.
- 3 *Раку М.Г.* Оперные студии. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, Галина скрипит, 2019. С. 28.

разных лет опирались на нотные тексты композитора как на альфу и омегу рассуждений, от них отталкивались и к ним же приходили. Подобный подход в особенности присущ, как ни странно, не «чистым» музыковедам, а вокалистам, стремящимся к осмыслению исполнительских проблем в теоретическом дискурсе⁴. Единственный вопрос, по сути вращавшийся в этом замкнутом круге, — как Глинка дошел до своих гениальных открытий, из чего они складывались и что из себя представляли по природе? Неважно, насколько продуктивен подобный метод по идее. С точки зрения исполнительства даже самое пронизательное наблюдение такого рода бесплодно, так как взор обращен назад, к процессу творения, а не вперед, к моменту интерпретации.

Вернемся к формулировке названия статьи. Под мелизматикой в широком смысле у нас будет пониматься любая проявление распевности, то есть отход от соотношения «нота-слог».

В этом отношении эволюция почерка Глинки формально приходит к той же точке, от которой стартовала. Первый шедевр композитора, «Не искушай меня без нужды» (стихи Евг. А. Боратынского, 1825), содержит всего по одному распету слогу в конце каждой строфы



Ил. 1. М.И. Глинка. «Не искушай меня без нужды». Т. 23–28
(пометки в примере разъяснены ниже)

Благодаря повтору строки этот распев удваивается и расширяется, однако из 68 слогов стихотворения (с повторами — 85) распет только один (два). «Коэффициент распевности», вычисляемый простым делением меньшего на большее, равен 2,3%. Во второй строфе, если придирается, возникает дополнительная растяжка на

4 См., например, *Лымарева Т.В.* М.И. Глинка: некоторые историко-семиотические аспекты вокального искусства // М.И. Глинка: тайны творчества, проблемы интерпретации: Мат-лы межд. науч. конф. к 210-летию со дня рождения М.И. Глинки, Москва, 27–28 ноября 2014 года: сб. ст. / Ред.-сост. Е.М. Алкон. М.: РАМ им. Гнесиных, 2017. С. 125–136; *Полова Н.А.* Феномен русского bel canto в оперном творчестве М.И. Глинки // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. 2021 № 3. С. 166–175; *Терентьева Н.Н.* Влияние русской национальной музыки и итальянского bel canto на оперную и романсовую музыку М.И. Глинки // М.И. Глинка и русский мир: сб. докладов IV межд. науч.-практ. конф. Новосибирск — Магнитогорск, 16–17 апреля 2024 года / Отв. ред.-сост. И.Л. Пивоварова. Магнитогорск: МА им. М.И. Глинки, 2024. С. 37–46.

слоге «множь» — для преодоления несимметричности поэтического размера. Статистики она не меняет.

В романсе, традиционно обрамляющем представления о вокальной лирике Глинки (хронология создания несколько условна), — «Не говори, что сердцу больно» (стихи Н. Ф. Павлова, 1856), — не распеваётся вообще ничего, даже при повторах текста. В «Финском заливе» (стихи П. Г. Ободовского, 1850), предпоследнем по оглавлению тома собрания сочинений⁵, картина очень похожа на «Не искушай»: 184 слога без учета повторов, 5 распевов на всю музыкальную композицию (коэффициент 2,7%). Природа этих распевов, да и самой мелодии иная, но о них чуть позже. Полюса стиля тяготеют к симметричности соотношений слов и нот, интерпретируемой вначале скорее с позиций мелодики инструментального типа, а под конец в контексте декламационности.

Середина творчества более кантиленна. Здесь мы на глаз можем выделить собственно орнаментику, обозначаемую специальными знаками, и узнаваемые типизированные фигуры мелизмов, известных в Европе с XVI–XVII веков, — в выписанных распевах. То и другое присутствовало уже в «Не искушай» (*gruppetto* и фигура, обозначенная «звездочкой» в нотной иллюстрации 1).

Украшения второго типа приводят нас к той проблеме, что вынесена в подзаголовок. Явная *appoggiatura* в примере является неотъемлемой частью мелодии, то есть *decoratio* вращается в текст, одновременно становясь приметой авторской манеры. Этот феномен и предлагается обозначить термином *propositio*, используя его в не совсем аутентичном контексте⁶, хотя к риторике обсуждаемый момент имеет свое отношение. Смазывание точных взятий за счет мелизмов служит созданию определенного стиля высказывания, в духе позднего сентиментализма, об этом нужно говорить отдельно.

Рассмотренные выше элементы представляют собой тип *decoratio*, подразумевающий добавление звуков, однако в Европе с конца XVIII столетия распространены и «внутризвуковые» добавки — *portamento*, а также различные типы динамических трансформаций.

5 Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Т. 10. Сочинения для голоса в сопр. ф-но. М.: Музгиз, 1962.

6 См. Кудряшов А. Ю. Funktionale Musikwerk. Категория слова и риторическое *decoratio* // Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учеб. пособие. СПб.; М.; Краснодар: Лань, 2006. С. 63–78; Холопова В. Н. Эстетические принципы и значение форм классического этапа. Сонатная форма: предтечи, прототипы, роль ораторской диспозиции // Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб.: Лань, 1999. С. 317–320.

Все они представлены в маленьком романсе «Моя арфа» (1824), открывающем том.



Ил. 2. М.И. Глинка. «Моя арфа», ст. К. Бахтурина. Т. 2–9

К тому же приему восходит генетика дополнительного распева во второй строфе «Не искушай...» (на словах «не множь»), но там он предстает «впитанным» в тему-мелодию.

Прекрасно известно, что начало вокального творчества Глинки совпало в его биографии с моментом приобщения к итальянской вокальной культуре и школе, которым он отдал щедрую дань на рубеже 1820–1830-х годов, да и позднее, несмотря на ряд высказываний, остался привержен. В сопоставлении с нынешними представлениями, итальянское пение тех лет представляло собой искусство несколько иное, нежели, по определению Л.Б. Дмитриева (1968), «психофизический процесс звукообразования и звукоизвлечения»⁷. *Bel canto*, утраченное, по замечанию Дж. Россини, к 1850-м⁸, было скорее типом мышления, для которого владение голосом составляло материальную базу — подразумеваемую, но не краеугольную⁹. Если почитать итальянские вокальные руководства XVII–XIX веков, то о «делании звука» там говорится разочаровывающе мало. Зато огромные разделы, с течением времени только увеличивающиеся, неизменно посвящаются мелизматике, от простейших форм до развернутых каденций. В нотных примерах разъясняется, как добавить к имеющейся линии то или иное украшение, как опознать само место добавки, как сочинить каденцию. Овладение этим искусством приводило к особому ощущению композиторского материала как неокончательного, подразумевающего некое разгадывание. Формируется это чувство достаточно быстро, стоит начать заниматься. Места, куда можно и нужно что-нибудь вставить начинаешь слышать, голос сам к ним тянется. Зоны каденций, повторы музыкального

7 Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2012. С. 47–50.

8 Из беседы с Ф. Гиллером (1855) // Фраккароли А. Дж. Россини. Письма. Воспоминания. М.: Правда, 1990. С. 452.

9 См. Ганзбург Г.И. Стилиевой кризис Глинки и «россиниевский синдром» // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: мат-лы межд. конф. / Отв. ред. Н.И. Дегтярева, Е.Г. Сорокина. Т. 1. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2006. С. 176–183.

материала при многоstroфной композиции и в репризах трехчастных форм, отдельные «повисшие» длинные ноты — все это поводы почти автоматически начать мелизматическое варьирование. Интеллектуальный баланс выписанного и не выписанного текста всегда достаточно сложен. Далее должны вступать в ход знание правил и чувство меры. Излишества порочны, об этом мы читали в том числе у Россини и Глинки. Важно, что большинство вокальных композиторов первой половины XIX века этим ощущением также обладало. Вследствие этого по меньшей мере бессмысленно было уличать кого-либо в прямом цитировании. Заимствование материала в те времена еще совсем не осознавалось как грех, важнее то, что с ним сделано по ходу присвоения (превращение из итальянского ариозо во французский романс в случае с «На заре ты ее не буди», важнее, чем знакомство или не-знакомство Варламова с музыкой Доницетти¹⁰). Глинка, погружившись в «итальянщину» середины 1820-х¹¹, несомненно должен был проникнуться этим ее качеством, избавиться от которого почти невозможно, как от вредной привычки. Подтверждений тому достаточно.

Буквально с «Бедного певца» (№ 3 в томе романсов Глинки) можно видеть нарастание тенденции, проникновение в мелодическую линию дополнений, уводящих от так называемой «прямой декламации». При желании они могут быть сведены к сокращенной форме записи на европейский манер.



Ил. 3. М.И. Глинка. «Бедный певец», ст. В.А. Жуковского. Т. 5–8

10 О заимствованной мелодии дуэта из «Пуритан» В. Беллини см. Раку М.Г. Цит. изд. С. 29–30.

11 Употребление глинкинского словечка как термина легитимизировано названием V главы («Итальянское и итальянщина после Италии») из книги *Петрушанская Е.М.* Михаил Глинка и Италия. Загадки жизни и творчества. М.: Классика–XXI, 2009. С. 333–389. Вопросы влияния итальянской оперы, педагогов и общего духа культуры на творчество Глинки (за исключением романсового) рассматриваются также в других разделах и в заключении к только что упомянутой работе (С. 46–49; 145–147; 391–396).



Ил. 4. М.И. Глинка. «Бедный певец». Т. 5–8, редукция

Заметим сразу, что везде у автора используется достаточно крупная ритмика, мелодизирующая украшение и перекидывающая мостик к превращению их в часть кантилены («от избытка чувств»). Интересно, что даже в первых сочинениях «русского стиля», вроде «Ах ты, душечка, красна девица», правила расстановки и расшифровки мелизмов соблюдаются почти в точном соответствии, например, с руководством А.П. Бенелли 1819 года, переизданном в Лейпциге несколькими годами позже, как раз ко времени вокального становления Глинки¹².



Ил. 5. М.И. Глинка. Ах ты, душечка, красна девица», слова народные. Т. 1–24

Моменты нарушений — размещение распева на безударных слогах — помечены звездочкой; в дальнейшем подобное становится явной приметой «русского» стиля. Если «Душечку» можно привести к схематичной записи на европейский манер достаточно легко, то с более поздней «Ночью осенней» ничего уже не получится. При этом обе мелодии строятся на повторах мотивов, подталкивающих к мелизматической импровизации quasi-cadenza.

12 Benelli A. P. Regole per il canto figurato. V. 1–2. Dresden, n.d. [1819]; Lpz., Breitkopf & Hartel, n.d. [1825].

28

Ночь о - сен - ня - я, лю - без - на - я, ночь о - сен - ня - я, хоть глаз ко - ли.
 О, спа - си - бо - те - бе, но - чень - ка, ночь о - сен - ня - я.

Илл. 6. М.И. Глинка. «Ночь осенняя», ст. А. Римского-Корсака. Т. 1–8

Между двумя романсами стоит 1828 год, когда Глинка взялся за ученую итальянскую композицию: продуктом этого стали итальянские канцонетты и ариетты. В вопросе эволюции взаимоотношений русского и итальянского у композитора важнее всего восприятие первого как стабильного, тяготеющего к точной фиксации (см. песню Стеши «Ах, когда б я прежде знала...»), второго же как изменчивого, всегда до известной степени импровизационного.

Для Глинки-певца это обозначало разные принципы голосоведения: стабильный скелет мелодии поется более насыщенным звуком (*canto spianato*), мелизматические элементы облегчаются. Таков базовый принцип итальянской школы, и в приложении к рассмотренным примерам он себя оправдывает, в том числе при знакомстве с лучшими, стилистически выверенными записями романсов.

Том романсов можно продолжить листать подряд: это в каждом случае весьма результативно. Перейдем сразу к кульминации, циклу «Прощание с Петербургом», энциклопедии вокального Глинки. Действительно, все основные сюжетные мотивы, все жанры, принципы построения крупной формы и даже «концентрический метод» воспитания голоса¹³ — заявлены здесь. Притом снимается малейший намек на дидактичность, цикл остается шуткой гения, проявлением иронии в отношении важнейших эстетических и стилевых категорий. Юмористическое жало направлено в доброй половине случаев на «итальянщину» и ее издержки.

«Прощание» — также и ключ к пониманию мелизматического метода Глинки. Композитор ненавязчиво просвещает, отдавая каждый из номеров под демонстрацию *единственного* декоративного приема. Неповторяемость обеспечивается разностью базы,

13 См. Барсов Ю.А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки. Л.: Музыка, 1968; Рогачева Ю.М. М.И. Глинка и Г.Я. Ломакин: «Концентрический метод» и «Краткая метода пения» // Профессиональное музыкальное искусство: отечественные традиции в контексте мировой музыкальной культуры: сб. трудов науч. конф. / Науч. ред. С.Н. Гайдак. Самара: СГАКИ, 2014. С. 25–31.

на которой функционирует *decoratio*. Помимо наиболее общей оппозиции русского и итальянского, усложняемой вмешательствами инонациональных стилизаций¹⁴, значение имеет также многообразие итальянских манер, систематика которых (по мотивам «Школы пения» М. Гарсиа-младшего¹⁵) представлена в работе Р.А. Нагина:

Canto spianato — широкий певучий, кантиленный;

Canto fiorito — цветистый, колоратурный;

Canto declamato — драматический, декламационный.

Для пения *spianato* первостепенны ясность артикуляции и различные степени ее энергии, певучесть голоса, ровность и изящество интонирования, применение филированных нот во всех видах. Излишние фиоритуры, затмевающие эффект строгого и широкого стиля, недопустимы. Удачно применяются различные апподжиатуры, мягкие морденты, трели, которые придают мелодии необходимый рельеф.

Стиль *fiorito* отличается изобилием пассажей и, в зависимости от характера музыки, подразделяется на несколько видов:

Canto di agilità (стиль беглости) — быстрые пассажи, изобилие рулад, арпеджио, трелей;

Canto di maniera — стиль изящный, грациозный; украшения составлены из небольших мелодических рисунков, разбитых пассажей, часто разделенных слогами, остановками и тонкими нюансами;

Canto di bravura — не что иное как *Canto di agilità*, которому только добавлены сила и страстность, порой даже неистовство; используются самые «богатые» украшения — арпеджио, рулады, блестящие портаменто, трели, энергичные акценты, широкие скачки.

В *canto declamato* почти отсутствует вокализация. Главный эффект основывается на драматическом выражении. Характерные приемы — точная дикция, четкие ударения, вздохи, выразительные и неожиданные переходы, немного апподжиатур и портаменто при хорошо рассчитанной силе голоса. Исполнитель должен быть прежде всего актером, а потом уже певцом¹⁶.

14 См. Баяхунова Л.Б. Особенности восприятия Глинкой французской и испанской культур // О Глинке (к 200-летию со дня рождения): сб. статей / Сост. М.П. Рахманова. М.: ВМОМК им. М.И. Глинки, 2005. С. 229–235.

15 Тезисы М. Гарсиа цитируются по «Очеркам по истории вокальной методологии» В.А. Багадурова, изданию рубежа 1920–1930-х годов, не потерявшему ценности по сей день, но отчасти уязвимому с вокально-эстетических позиций.

16 Нагин Р.А. Оперное творчество М.И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков: дис. ... канд. иск. М.: ПАМ им. Гнесиных, 2011. С. 120–121.

Даже наиболее ранняя редакция трактата Гарсиа моложе музыки Глинки на несколько десятилетий — она увидела свет в середине 1850-х. Пересказываемая же версия относится к 1880-м, когда на сценах Европы царила совсем иная музыка, а представление о прошлом вокальной культуры было далеко от подлинности. Тем не менее и при подобном допущении ясно, что Глинка двигался на протяжении жизни от *spianato* к *declamato*; с этого мы начинали, но для середины пути важнее сочетания признаков различных манер, неповторимая и трудная авторская стилиевая амальгама.

Вернемся к «Прощанию с Петербургом» как конгломерату вокальных приемов. Одна и та же *appoggiatura* демонстрируется здесь уже на примере двух начальных номеров в контексте стилей *spianato* («Кто она») и *bravuro* («Еврейская»), в условно-французском и ориентально-гебраическом наклонениях соответственно



Ил. 7. М.И. Глинка. «Романс» из поэмы «Давид Риццио» («Прощание с Петербургом», № 1), ст. Н. Кукольника. Т. 5–6



Ил. 8. М.И. Глинка. «Еврейская песня» из трагедии «Князь Холмский» («Прощание с Петербургом», № 2), ст. Н. Кукольника. Т. 3–4

По два раза, в разных контекстах, показаны *gruppetti* (тот же «Романс» и «Каватина» № 4), есть выписанная каденция и многое другое.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are: "- са, гро - ма силь - ней о - гла -". Above the vocal line, there are markings "rit." and "con forza". The piano accompaniment features a prominent melodic line in the right hand, with some notes marked "Vallato". The bottom system continues the vocal line with lyrics "- сят не - бе - са." and the piano accompaniment. The piano part includes various chordal textures and melodic fragments.

Ил. 9. М.И. Глинка. «К Молли». Романс из романа «Бюргер» («Прощание с Петербургом», № 11), ст. Н. Кукольника. Т. 52–59

Как уже сказано, Глинка не навязывает, он намекает. К примеру, в открывающем цикл романсе само строение мелодии указывает на ее потенциал

The image shows a single line of a musical score in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: "Не - бе - сам — од - ним — из - вест - но,". There are three asterisks (*) above the notes corresponding to the words "сам", "ним", and "вест", indicating specific melodic features or cadences.

Ил. 10. М.И. Глинка. «Романс» из поэмы «Давид Риццио» («Прощание с Петербургом», № 1), ст. Н. Кукольника. Т. 7–8

Одновременно при повторах раскрываются тайны первоначальных проведений. Более сложный шифр — в каденциях «Каватины» (№ 4).

a piacere



чуд - но си - я - нье тво - ей кра - со - ты.
жиз - ни не - проч - ной ми - ну - ла вес - на.

Ил. 11. М.И. Глинка. «Давно ли роскошно ты розой цвела...». Каватина («Прощание с Петербургом», № 4), ст. Н. Кукольника. Т. 38–41/57–60

Многое сказано словами, ключевыми для итальянского певца первой половины романтического столетия — *a piacere*. Вообще, в «Прощании», как и в других вокальных текстах Глинки, немало написано над нотным текстом — словами и артикуляционными штрихами. Другое дело, что понимать это следует в стилевом контексте 1830–40-х годов. Самый характерный пример — указание *vibrato* в № 11, «К Молли».

vibrato



Яр - - - че мол - ни - и,

Ил. 12. «К Молли». Романс из романа «Бюргер» («Прощание с Петербургом», № 11), ст. Н. Кукольника. Т. 37–38

Если не знать, что под *vibrato* подразумевается особый тип ступенчатого *crescendo*, изобретенного Дж.Б. Рубини как средство имитации значительного динамического «разгона», вообще не понятно, что делать, — «блеяние» на одной ноте интерпретацию не украшает. Чаще всего глинкинская ремарка игнорируется. Между тем, такая же голосовая педаль есть и в «Попутной песни» (№ 6):



в чис - том по - - - - - ле.

Ил. 13. М.И. Глинка. «Попутная песня» («Прощание с Петербургом» № 6), ст. Н. Кукольника. Т. 46–50

Ремарка здесь не выставлена, но *vibrato* применимо, потому что рецепт действует повсеместно, не только в пределах номера, где

он показан. Сильные доли тактов «подталкивают» залигованную ноту изнутри.

Точно также можно найти неоднократное применение *portamento*, показанному в «Жаворонке» (№ 7)



Ил. 14. М.И. Глинка. «Жаворонок» («Прощание с Петербургом» № 10),
ст. Н. Кукольника. Т. 13–34

Это романс является одновременно и стилиевой ловушкой: в отличие от «иностранных», здесь следует не развязывать, но ограничивать фантазию. Не потому, что шедевр общепризнан, а потому, что в рамках заданной художественной системы там добавить нечего. Все места для распевов (даже по-русски, на безударных слогах) у автора заняты!

Столь же непригодна для свободного *decoratio* и «Колыбельная» (№ 5): если внимательно рассмотреть текст, это упражнение совсем на другие приемы — *marcato* и смены метрической пульсации.

В теории перечисление не очень убедительно, оно уместнее при живом показе, в концерте или на мастер-классе. Отметим только еще одну вещь. То же «Прощание с Петербургом» содержит места, казалось бы, не очень логичные, где явное украшение изысканно растворено в мелодии («Попутная») при сохранении семантики «полноты чувства»



Ил. 15. М.И. Глинка. «Попутная...». Т. 56–59



Ил. 16. То же, редукция

Отсюда мы можем перейти к поздним шедеврам и увидеть, чем завершился соответствующий процесс («Адель»), когда мелодия без текста (во вступлении) выглядит как очевидно-мелизматическая, а со словами — как чисто силлабическая.

Мы нарочно не затрагивали оперные партии Глинки, хотя, пользуясь рецептами «Прощания с Петербургом», довольно легко «разгадать», например, синхронные циклу арии из «Руслана и Людмилы». «Жизнь за царя» более запутанна как конгломерат стилевых наслоений, она же и более четко выписана самим Глинкой с учетом премьерных условий. Тем не менее, в партиях Антонида и Собинина (исполнители которых были более опытны) известный простор все же оставлен. *Propositio* как стабильная часть нотного текста служит канвой для *decoratio*, а окончательный облик произведения, в традициях первой половины XIX столетия, формируется в момент звучания.

Чем дальше вглубь веков уходит от нас живой Глинка, тем тверже окаменелости его опусов. Репутация, сложившаяся во второй половине XIX века и упрочившаяся благодаря идеологическим неприятиям века XX, определяет научный дискурс, очень далекий от практики, особенно от практики пения¹⁷. Русский вокальный аутентизм по сей день пребывает в оцепенении. Если по отношению к русской музыке XVIII столетия отдельные шаги предпринимаются (в Петербурге, в Перми, за границей), то музыка XIX и начала XX века чаще всего покрыта плитой ложно понятого академизма, в изрядной же степени попросту выхолощена. Вглядываясь в детали и проводя исторические сопоставления, можно пытаться понемногу реставрировать подлинный стиль, открывая в нем забытое своеобразие без потерь для авторитета создателя и профессиональных качеств звучания.

17 Характерные позиции этого явления зафиксированы еще в давней работе: Гордеева Е. М. Глинка — исполнитель. М.: Музыка, 1966.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Асафьев Б.В. М.И. Глинка. Л.: Музыка, 1978.
- 2 Банникова И.И. Ритмический словарь русской песни-романса второй половины XVIII — первой половины XIX века: дис. ... канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001.
- 3 Барсов Ю.А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки. Л.: Музыка, 1968.
- 4 Баяхунова Л.Б. Особенности восприятия Глинкой французской и испанской культур // О Глинке (к 200-летию со дня рождения): сб. статей / Сост. М.П. Рахманова. М.: ВМОМК им. М.И. Глинки, 2005. С. 229–235.
- 5 Васина-Гроссман В.А. Русский классический романс XIX века. М.: АН СССР, 1956.
- 6 Ганзбург Г.И. Стилевой кризис Глинки и «россиниевский синдром» // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: мат-лы межд. конф. / Отв. ред. Н.И. Дегтярева, Е.Г. Сорокина. Т. 1. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2006. С. 176–183.
- 7 Гордеева Е.М. М.И. Глинка — исполнитель. М.: Музыка, 1966.
- 8 Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2012.
- 9 Долгушина М.Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: дис. ... докт. иск. Вологда: ВГПУ; СПб.: РИИИ, 2010.
- 10 Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учеб. пособие. СПб.; М.; Краснодар: Лань, 2006.
- 11 Лымарева Т.В. М.И. Глинка: некоторые историко-семиотические аспекты вокального искусства // М.И. Глинка: тайны творчества, проблемы интерпретации: Мат-лы межд. науч. конф. к 210-летию со дня рождения М.И. Глинки, Москва, 27–28 ноября 2014 года: сб. ст. / Ред.-сост. Е.М. Алкон. М.: РАМ им. Гнесиных, 2017. С. 125–136.
- 12 Мазель Л.А. Статьи по теории и анализу музыки. М.: Сов. композитор, 1982.
- 13 Маричева И.В. К вопросу об инвариантных чертах музыкальной элегии // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 21 (202). Филология. Искусствоведение. Вып. 45. С. 176–180.
- 14 Нагин Р.А. Оперное творчество М.И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков: дис. ... канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011.
- 15 Петрушанская Е.М. Михаил Глинка и Италия: загадки жизни и творчества. М.: Классика–XXI, 2009.
- 16 Попова Н.А. Феномен русского bel canto в оперном творчестве М.И. Глинки // Вестник АРБ им. А.Я. Вагановой. 2021 № 3. С. 166–175.

- 17 *Раку М.Г.* Оперные штудии. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, Галина скрипит, 2019.
- 18 *Рогачева Ю.М.* М.И. Глинка и Г.Я. Ломакин: «Концентрический метод» и «Краткая метода пения» // Профессиональное музыкальное искусство: отечественные традиции в контексте мировой музыкальной культуры: сб. трудов II науч.-практ. конф. 19 ноября 2013 года / Науч. ред. С.Н. Гайдак. Самара: СГАКИ, 2014. С. 25–31.
- 19 *Степанидина О.Д.* Русский романс конца XVIII века и эпохи Глинки в свете влияния итальянской вокальной культуры // Вестник Саратовской консерватории. 2019. № 2 (4). С. 38–48.
- 20 *Терентьева Н.Н.* Влияние русской национальной музыки и итальянского bel canto на оперную и романсовую музыку М.И. Глинки // М.И. Глинка и русский мир: сб. докладов IV межд. науч.-практ. конф. Новосибирск — Магнитогорск, 16–17 апреля 2024 года / Отв. ред.-сост. И.Л. Пивоварова. Магнитогорск: МА им. М.И. Глинки, 2024. С. 37–46.
- 21 *Фраккарони А.* Дж. Россини. Письма. Воспоминания. М.: Правда, 1990.
- 22 *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб.: Лань, 1999.
- 23 *Benelli A. P.* Regole per il canto figurato. V. 1–2. Dresden, n.d. [1819]; Lpz.: Breitkopf & Hartel, n.d. [1825].

REFERENCES

- 1 Asaf'ev B. V. M.I. Glinka. Leningrad: Muzika, 1978.
- 2 Bannikova I.I. Ritmicheskiy slovar' russkoy pesni-romansa vtoroy polovini XVIII — pervoy polovini XIX veka [The vocabulary of rhythm in Russian romance-song of the second part of the 18th and first part of the 19th century]: PhD Diss. (Art History). Moscow: Gnesin Academy, 2001.
- 3 Barsov Yu.A. Vokal'no-ispolnitel'skie i pedagogicheskie principy M.I. Glinki [Glinka's principles in vocal performing and pedagogical practice]. Leningrad: Muzika, 1968.
- 4 Bayakhunova L.B. Osobennosti vospriyatiya Glinkoy francuzskoy i ispanskoy kul'tur [Some features of Glinka's reflection on French and Spanish cultures] // O Glinke (k 200-letiyu so dnya rozhdeniya) [On Glinka (to the 200th anniversary of birth)]. Compiled by M.P. Rakhmanova. Moscow: State Glinka Museum, 2005. P. 229–235.
- 5 Vasina-Grossman V.A. Russkiy klassicheskiy romans XIX veka [The classical Russian lyric song in the 19th century]. Moscow: URSS Academy of Science Press, 1956.
- 6 Ganzburg G.I. Stilevoy krizis Glinki i "rossiniyevskiy sindrom" [Glinka's stylistic crisis and "the syndrome of Rossini"] // M.I. Glinka. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya [Glinka. To the 200th anniversary of birth]. Ed. by N.I. Degtyareva, E.G. Sorokina. Vol. 1. Moscow: Tchaikovsky State Conservatoire, 2006. P. 176–183.
- 7 Gordeeva E.M. M.I. Glinka — ispolnitel' [Glinka as a performer]. Moscow: Muzika, 1966.
- 8 Dmitriev L.B. Osnovy vokal'noy metodiki [Basics of vocal technique]. Moscow: Muzika, 2012.
- 9 Dolgushina M.G. Kamernaya vokal'naya muzika v Rossii pervoy polovini XIX veka: k probleme svyazey s evropeyskoy kul'turoy [The chamber vocal music in Russia of the first part of the 19th century: to the problem of connections with the European culture]: ScD Diss. (Art History). Vologda: Pedagogical University; Saint Petersburg: State Institute for Art History, 2010.
- 10 Kudryashov A. Yu. Teoriya muzikal'nogo soderzhaniya. Khudozhestvennye idei evropeyskoy muziki XVII–XX vv.: ucheb. posobie [Theory of musical content. Artistic ideas of the European music of the 17th–20th centuries: a textbook]. Saint-Petersburg, Moscow, Krasnodar: Lan', 2006.
- 11 Limareva T.V. M.I. Glinka: nekotorye istoriko-semioticheskie aspekty vokal'nogo iskusstva [Glinka: some historical and semiotic aspects of vocal art] // M.I. Glinka: tayni tvorchestva, problemi interpretatsii [Glinka: secrets of creativity, problems of interpretation]. Ed. by E.M. Alkon. Moscow: Gnesin Academy Press, 2017. P. 125–136.
- 12 Maricheva I.V. K voprosu ob invariantnykh chertakh muzikal'noy elegii [To the question of invariant features of musical elegy] // Bulletin of Chelyabinsk State University. 2010. No. 21 (202). Philology. Art History. Vol. 45. P. 176–180.
- 13 Mazel' L.A. Stat'i po teorii i analizu muziki [Articles on music theory and analysis]. Moscow: Sovetskiiy Kompozitor, 1982.
- 14 Nagin R.A. Opernoe tvorchestvo M.I. Glinki v kontekste zapadnoevropeyskogo muzikal'nogo teatra XVIII — pervoy polovini XIX vekov [Glinka's operas in the

- context of the European music theatre of the first half of the 19th century]. PhD Diss. (Art History). Moscow: Gnesin Academy, 2011.
- 15 *Petrushanskaya E.M.* Mikhail Glinka i Italiya: zagadki zhizni i tvorchestva [Glinka and Italy: secrets of life and art]. Moscow: Klassika–XXI, 2009.
 - 16 *Popova N.A.* Fenomen russkogo bel canto v opernom tvorchestve M.I. Glinki [The phenomenon of Russian bel canto in Glinka's operas] // Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet. 2021 No. 3. P. 166–175.
 - 17 *Raku M.G.* Opernie shtudii [Opera Studies]. Saint Petersburg: N.I. Novikov Publishing House; Galina Skripsit, 2019.
 - 18 *Rogacheva Yu. M.* M.I. Glinka i G. Ya. Lomakin: "Kontsentricheskiy metod" i "Kratkaya metoda peniya" [Glinka and Lomakin: "Concentric method" and "The brief method of singing"] // Professional'noe muzikal'noe iskusstvo: otechestvennie tradicii v kontekste mirovoy muzikal'noy kul'turi [Professional art of music: native traditions in the context of the world musical culture]. Ed. by S.N. Gaydak. Samara: State Academy of Culture and Arts, 2014. P. 25–31.
 - 19 *Stepanidina O.D.* Russkiy romans konca XVIII veka i epokhi Glinki v svete vliyaniya ital'yanskoy vokal'noy kul'turi [Russian romance-song of the late 18th century and of Glinka's era in light of the influences of Italian vocal culture] // Bulletin of the Saratov Conservatoire. 2019. No. 2 (4). P. 38–48.
 - 20 *Terent'eva N.N.* Vliyanie russkoy nacional'noy muziki i ital'yanskogo bel canto na opernyuyu i romansovuyu muziku M.I. Glinki [The influence of Russian national music and Italian bel canto on Glinka's operas and romance-songs] // Glinka i russkiy mir [Glinka and Russian world]. Ed. by I.L. Pivovarova. Magnitogorsk: Glinka Music Academy Press, 2024. P. 37–46. (In Russ.).
 - 21 *Frakkaroli [Fraccarolo] A.* Dzh. Rossini. Pis'ma. Vospominaniya [G. Rossini. Letters & Memoirs]. Moscow: Pravda, 1990.
 - 22 *Kholopova V.N.* Formi muzikal'nikh proizvedeniy: ucheb. posobie [Forms of musical works: a textbook]. Saint Petersburg: Lan', 1999.
 - 23 *Benelli A. P.* Regole per il canto figurato. V. 1–2. Dresden, n.d. [1819]; Lpz.: Breitkopf & Hartel, n.d. [1825].

Наумов А. В.

**Вокальная мелизматика М. И. Глинки: между
decoratio и propositio**