

Савостина Марина Ивановна
Преподаватель МАОУ ДОД «Первомайская ДМШ»

М.И. ГЛИНКА И А.С. ДАРГОМЫЖСКИЙ. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И НОВАТОРСТВО.

Когда речь заходит о Даргомыжском, его имя всегда, как правило, сопоставляют с именем Глинки. Даргомыжский был моложе Глинки всего на девять лет. Оба провели своё детство в средней полосе России, на Смоленщине, росли среди одной и той же природы, слушали одни и те же крестьянские песни. Оба – современники Пушкина, испытавшие могучее воздействие его поэзии. Оба были воодушевлены одной идеей создания русской национальной музыкальной школы, которую смело утверждали в своём творчестве.

Даргомыжский – первый русский композитор, который осознал великое значение творческого дела Глинки и бесповоротно пошёл по указанному им пути. Но если Глинку справедливо называют Пушкиным русской музыки, то в Даргомыжском она обрела художника, ответившего своим творчеством и на запросы нового, послепушкинского поколения.

Какое же место в истории русской музыки занимает Даргомыжский? Был ли он лишь последователем и подражателем Глинки, как нередко поговаривали его современники-меломаны? Такие вопросы в наши дни потеряли всякий смысл, так как значение музыки Даргомыжского лучше всего подтверждает её художественное воздействие на всю последующую русскую культуру.

Время давно доказало особую мелодическую самобытность и оригинальность произведений композитора. «Видеть в Даргомыжском только последователя и подражателя Глинки так же верно, - справедливо писал один из современников композитора, - как если бы кто-нибудь стал утверждать, что Лермонтов только последователь и подражатель Пушкина.

Попробуем проследить взаимосвязь преемственности и новаторства лишь на одном пласте творчества Даргомыжского, его романсах, которые представляют собой яркий пример не только следования традициям русского вокального творчества, но и их развития, что сказалось в радикальном обновлении в его творчестве содержания и формы этого жанра.

С одной стороны, композитор продолжил линию своего старшего современника М.И. Глинки, с другой открыл неисчерпаемые музыкально-драматические возможности вокальных жанров, создав целый ряд сочинений, в которых отразились новые демократические тенденции времени.

В самом деле можно говорить о характеристических романсах Глинки, о наличии в них сатирического элемента, но их форма и содержание никогда не приобретали жанровых отличий «драматической песни, сатиры и пародии» Даргомыжского. (М.Пекелис)

Обратимся сначала к тем наиболее известным романсам Даргомыжского, где непосредственно сказывается прямое продолжение глинкинской вокальной традиции.

В характерном ключе русской любовной лирики написан романс на слова А.С.Пушкина «Я вас любил», ставший популярным ещё при жизни композитора. Музыкальный язык его тесно связан с интонациями городского фольклора, однако плавность голосоведения, афористичность мотивных построений, неожиданные интонационные ходы к шестой низкой (ми бемоль) с последующим преобразованием её в девятом такте во вспомогательный ре диэз к квинте секундакорда второй ступени, естественность, благородство мелодии – всё это говорит о несомненном преломлении здесь традиций вокальной лирики Глинки.

Родственные его любовной лирике настроения сказываются и в другом романсе на стихи Пушкина – «Юноша и дева». Простота, естественность мелодической фразы соседствуют у Даргомыжского в этом романсе, как и во многих сочинениях Глинки подобного рода, с изысканностью метроритмического рисунка. Смена шестидольного размера на трёхдольный (6/8 на 3/8) призвана подчеркнуть тончайшие нюансы интонационно-образного стиля пушкинских строк. Благодаря этому приёму музыка романса представляет собой чередование ариозных (выдержанных в размере 6/8) и речитативных (в 3/8) эпизодов, что отражает внутреннюю архитектуру стихотворения, сочетающего в себе, с одной стороны, напевность, с другой, взволнованную пульсацию слов и даже слогов, в особенности в тех фразах, где начинает превалировать зрительный образ.

Именно поэтому первая строка стихотворения («Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила»), которая скорее создает настроение, чем рисует картину, выдержана в ариозном стиле, а вторая, где Пушкин живописует их свидание («К ней на плечо преклонён, юноша вдруг задремал»), носит речитативный, хотя при этом и чрезвычайно лирический характер.

Глинкинская мысль легко прослеживается и в романсе Даргомыжского на стихи А.Кольцова «Не скажу никому», посвященному сестре композитора, Эрминии.

Композитору удалось органично использовать в этом лирико-драматическом произведении, насыщенном приёмами сквозного развития, народные интонации.

Важнейшим приёмом драматизации музыкального материала служат секвенционные построения. Правда, иногда Даргомыжский как будто намеренно избегает буквального повторения, предпочитая ему приём отражения в иной тональности какого-либо мелодического построения в самом общем плане, порой довольствуясь скорее своего рода ритмической, чем мелодической секвенцией, как, например, в тактах 2-3 и 3-4.

Такой способ развития музыкального материала, встречавшийся и в романсах Глинки, особенно широко будет применяться в вокальной лирике Чайковского.

Глинкинские мотивы отчётливо продолжают звучать и в романсах Даргомыжского, написанных в испанском колорите.

Классическим примером тому может служить романс «Ночной зефир струит эфир» на стихи Пушкина. Как и у Глинки, это сочинение основано на чередовании построений с различным мелодическим материалом; в нём также отдана дань звуковыразительным эффектам. Однако, несмотря на то, что этот романс написан в пору молодости Даргомыжского, в нём уже вполне проявился самостоятельный почерк композитора, язык и стиль, далёкий от подражательства.

Вместо глинкинской трёхчастной структуры здесь обнаруживается тяготение к рондообразности, вместо насыщения испанскими ритмами и интонациями мелодии романса – перенесение колористического центра тяжести на аккомпанемент, метроритмическая и звуковая организация которого, насыщена традиционным для русской музыкальной культуры первой половины 19 века испанизмами.

Совершенно очевидно, что в другом сочинении Даргомыжского «Оделась туманами Сьерра – Невада» на стихи В.Ширкова, изданном в то же время, снова развивается глинкинский тип испанского романса, выдержанного здесь в ритме болеро.

Влияние Глинки сказалось и на «Испанском романсе», изданном в 1856 году и включённом в первое действие оперы «Каменный гость» (первая песня Лауры)

В этом сочинении Даргомыжский равномерно распределяет элементы испанского колорита между мелодией и аккомпанементом. Ярче, чем в других «испанских» вокальных произведениях композитора, в этом романсе проявляется танцевальная стихия.

Было бы, вероятно, излишним проводить здесь прямые сопоставления между «испанскими» романсами Глинки и Даргомыжского, однако в данном случае это представляется необходимым, так как сам характер «Испанского романса», его архитектоника и драматургия, в центре которой лежит контраст зажигательного танца и томного любовного эпизода, звучащего на фоне непрекращающегося ритма хоты, - всё это сближает в нашем представлении романс Даргомыжского с «Победителем» и «Болеро», принадлежащими перу его старшего современника.

К лирике Пушкина Даргомыжский снова обратился в конце 60-х годов, незадолго до смерти. На сей раз его привлекли стихи «Я здесь Инезилья». Этот романс впоследствии превратился во вторую песню Лауры в первом действии «Каменного гостя».

Глинка ещё в 1834 году написал на эти слова свой романс. Музыка этих двух сочинений, хоть и отдалённо, но всё-же обнаруживает родственные признаки, которые проявляются здесь скорее в общности настроений, нежели в их тематическом или гармоническом подобии. Гораздо ярче проявляется в них различие, которое, прежде всего, сказывается в принципиально различном отношении авторов к методам музыкального воплощения слова. Глинка «выпевает» слово даже там, где оно, казалось бы, требует произнесения.

Даргомыжский, напротив, везде, где это возможно, стремится подчеркнуть речевую сторону ритма упругой пушкинской речи, её темпераментный строй.

Тем не менее, несмотря на различие художественных приёмов, между этими романсами возникает образная близость. Глинкинские певучие фразы с их необыкновенно прихотливым мелодическим и ритмическим строем рисуют характеры своенравной возлюбленной и пленённого её чарами отважного рыцаря.

Даргомыжский, пользуясь своими комедийно-гротесковыми находками, насыщая музыкальный материал «колючими» тесситурными трудностями, создаёт в итоге образы, сходные с образами Глинки.

Главная особенность вокального творчества Даргомыжского заключается в том, что в нём отразились многие изменения, которые произошли в России в конце 50-х – начале 60-х годов, связанные с известными общественными и социальными изменениями, оставившими глубокий след на всей духовной жизни общества. Особенно громко зазвучала у Даргомыжского гражданская тема, а вместе с тем явились и новые формы её воплощения.

Одним из наиболее замечательных открытий Даргомыжского стало создание разновидностей так называемого характеристического романса, получивших названия драматической песни, комической песни и песни – сатиры. Однако вместе с тем композитор шлифовал своё мастерство и в жанре традиционного лирического романса, сообщая ему прелесть своего индивидуального дарования. Рассмотрим некоторые из них.

Классическим примером лирики Даргомыжского, где индивидуальный почерк композитора проявился в близости к стилю и языку городской песни, с её тяготением к гомофонии, может служить романс «Как мила её головка» на стихи В.Туманского, опубликованный в 1840 – 1841 годах под названием «Одалиска». Соединение лирического чувства с шуткой, гибкой мелодической линии с ритмом скороговорки – типичнейшие черты вокальной музыки зрелого Даргомыжского, в полной мере проявившиеся в этом произведении.

Индивидуальный почерк композитора ярко сказался и в знаменитом «Вертограде» на стихи Пушкина, изданном в 1843 году. Мелодия здесь больше отвечает требованиям вокализа, чем традиционным романсово-песенным интонационным канонам. Для неё характерны восходящие и нисходящие гаммообразные движения (т. 3-6), интервальные скачки (т. 10-11), выдержанные в классическом стиле вокальные рулады (т. 15-16, 23-24). Словом, средства, входящие в инструктивный вокальный репертуар.

Однако «Вертоград» представляет собой и художественно значимое явление. Особенность дарования Даргомыжского проявилась здесь в том, что в «Вертограде» он мастерски использовал общеизвестные, превратившиеся в музыкальные штампы, приёмы для достижения художественного результата. В данном случае это ему удаётся главным образом благодаря аккомпанементу, в котором ритмическое триольное однообразие (оно создаёт почти импрессионистическую картину благоухающего сада и в то же время как бы передаёт скрытое волнение лирического героя) окрашено композитором

гармоническими сочетаниями, вызывающими ассоциации с многообразием цветовой гаммы радуги. На фоне этого буйства цвета, символизирующего полноту и красоту жизни, незамысловатая мелодия звучит гимнически, предвосхищая в известной мере «ликующие», апофеозные настроения таких шедевров русской вокальной лирики, как «Звонче жаворонка пенье» Римского-Корсакова и «День ли царит» Чайковского.

Романс «Мне грустно» на стихи Лермонтова, созданный Даргомыжским в 1848 году, выполнен в классическом лирическом стиле. В нём, с одной стороны, как бы находит завершение «театральная» традиция «жестокое романса», с другой - посредством насыщения музыки глубокими драматическими чувствами преодолевается его художественная ограниченность. Гитарный фон, связанный в нашем сознании с атмосферой салона, гостиной или театральной сценой, соединяется в этом романсе с новыми выразительными средствами мелодии, лишённой всякой аффектации, выдержанной от начала до конца в характере задушевного напева, лишь единственный раз прерываемого патетическим ходом на «неаполитанский» ми бемоль (т. 29) – приём, напоминающий о жанровых прародителях романса.

Обратимся теперь к рассмотрению тех характеристических романсов, где во всей полноте проявилось новаторство Даргомыжского.

Классическим примером жанра драматической и - шире – гражданской песни Даргомыжского может служить романс «Бог помочь вам!» на стихи Пушкина, написанный, по некоторым сведениям, между 1850 и 1851 годом. Ещё в отрочестве, в ту пору, когда в России была свежа память о декабрьских событиях 1825 года, будущий композитор познакомился со стихотворением «19 октября 1827 года».

Но только в зрелом возрасте, овладев в полной мере композиторским мастерством, он пишет на эти стихи произведение, проникнутое сочувствием к горькой доле изгнанников.

Пушкинское сострадание к восставшим выражено в романсе Даргомыжского с необычайной силой. Аккордовый, маршевый аккомпанемент символизирует здесь волевою устремлённость лирического героя, готового оказать нравственную поддержку не только духовно близким друзьям, но и всем страдающим. Музыка звучит призывом к действенной помощи.

Речитативный склад усугубляет драматическое настроение романса, создаёт возможность при исполнении использовать всё многообразие его выразительных средств от преимущественно нисходящих мелодических линий до резких интервальных перепадов, сгущающих атмосферу сочинения.

В жанре драматической песни создано и другое вокальное сочинение Даргомыжского на слова В.Курочкина (из Беранже) «Старый капрал», написанное на рубеже 1857 – 1858 годов. Напрашивается известного рода аналогия между ним и глинкинским «Ночным смотром», прежде всего по форме (оба тяготеют к балладности) и языку (в том и другом в основе приёмов музыкального развития лежит речитатив). Однако содержание романсов принципиально отличается друг от друга. Правда, тень императора мелькает и в «Старом капрале», однако главным лицом становится здесь не он, как у

Глинки, а солдат, дерзнувший одёрнуть зарвавшегося офицера и за это поплатившийся жизнью.

В основе лежит социальный конфликт, никогда ещё с такой обличительной силой не проявлявшийся ни у одного русского композитора. Нет сомнения, что идеи, содержащиеся в основе этого литературного сочинения, находили отклик в сердцах прогрессивных соотечественников композитора, возмущённых вопиющим неравенством сословий в русском обществе, принимающим особенно уродливые формы в армии.

Перенесение действия во Францию здесь всего лишь приём, направленный для обхода цензурных рогаток. Очевидно, что текст для романа выбран не случайно. Он носит ярко выраженный социальный характер, что отражено и в музыке, рисуящий полный благородства и человеческого достоинства образ солдата.

Характер музыки «Старого капрала», при всей его жанровой простоте (в основе его лежит марш) непросто поддаётся определению. С одной стороны, это боевой, походный марш, с другой – в нём слышны траурные звуки похоронного марша.

При этом наибольшую драматическую нагрузку несут эпизоды, написанные в мажоре, на строку – рефрен: «В ногу, ребята! Раз, два! Грудью подайся! Не хнычь, ровняйся!»

Ритм строевого шага, который они воспроизводят, размеренной неторопливостью, однообразием оттеняет драматизм ситуации, подчёркивает её неотвратимый фатальный характер.

В этом произведении Даргомыжскому удалось больше того, к чему он всегда призывал. Здесь не только выражено слово, но и звуку (то есть музыке) предоставлена художественная самостоятельность. Случай идеального равновесия поэзии и музыки в этом романсе налицо.

Сатирический жанр в характеристическом романсе Даргомыжского лучше всего представлен в сочинении «Червяк» на стихи Курочкина (из Беранже).

Склад мелодии здесь вновь речитативный, однако используемый не только для усиления речевой выразительности слова, но и в качестве буффонадного приёма. Скороговорка, соседствующая с ложно – значительными остановками движения мелодии, резкие тональные переходы, нарочитая примитивность, этюдообразность аккомпанемента – всё это служит одной цели: вызвать у слушателя брезгливое чувство к антигерою, потерявшему человеческое достоинство.

Важнейшей чертой этого сочинения Даргомыжского является необычайная близость его музыкального языка к искусству мимики, сатирического танца. Частые изменения темпа, резкие, как бы непредсказуемые (а на самом деле строго рассчитанные композитором) эпизоды, произносимые певцом *ad libitum*, сообщают характеру образов «Червяка» гротесковый оттенок. Многие певцы интуитивно догадываются о связи музыкального языка этого произведения с комедийным театральным

искусством и во время исполнения стремятся выразить эти черты актёрскими средствами.

Романсом «Титулярный советник» на стихи П.Вейнберга Даргомыжский продолжает гоголевскую линию в музыкальном творчестве. Он написан и издан в 1859 году. Тема социальной несправедливости в особенно обнаженном виде предстала в этой миниатюре, рассказывающей об «униженной и оскорблённой» любви.

Основной музыкально – драматический эффект романса достигается тем, что, вопреки ожиданию, близкая к трагедийной ситуация воплощена композитором без традиционного привлечения в качестве художественного средства минорных гармоний. Даргомыжский намеренно не использует их, чтобы ярче на фоне «безмятежного» си бемоль мажора выявить драматизм хроматической, широко применяемой им здесь в качестве средства, создающего образ «душевного излома» (т. 22, 23, 24))

Особо следует остановиться на довольно многочисленной группе романсов Даргомыжского, выдержанных в народном духе. Одни из них написаны на авторские тексты («Баба старая», «Не судите люди добрые» на слова А.Тимофеева)

Здесь он чаще всего прибегает к стилизации музыкального материала под какой-либо песенный или танцевальный жанр, сохраняя черты индивидуального почерка.

По иному написаны романсы, созданные Даргомыжским на народные слова. Здесь композитор использует преимущественно фольклорные интонации, продолжая тем самым глинкинскую линию, суть которой состоит в том, чтобы, избегнув прямых цитат, с одной стороны, и стилизации – с другой, создать авторское произведение в народном духе, приближающееся к фольклору. В этих романсах у Даргомыжского часто проявляется стремление вместить тематизм народной музыки в классическую квадратную структуру, соединить элементы фольклорной песенности и танцевальности.

Как, например, в романсе «Душечка – девица». В нём органически сочетаются элементы песенности с ритмом хоровода, сольного пения с хоровыми фрагментами, хотя форма романса далека от свойственной русскому фольклору импровизационности. В этом сочинении царит классический принцип квадратности.

Заканчивая краткий обзор романсово – песенного творчества Даргомыжского, подведём некоторые итоги, свидетельствующие о том, что пред нами предстал не только самобытный художник, продолжавший и успешно развивавший сложившиеся в первой половине 19 века замечательные традиции русского романса, но и создатель нового направления в отечественной вокальной музыке, открывший в ней новые выразительные средства.

Будучи ближайшим преемником Глинки и начав с подражания его творчеству, Александр Сергеевич Даргомыжский добился самостоятельной художественной позиции, расширил и обогатил жанр русского романса, создав

направления, которые с успехом были продолжены более молодым поколением композиторов.

Его реалистические идеи были творчески переосмыслены Мусоргским. Его блестящие стилизации под народные песни вызвали поток оригинальных сочинений в творчестве композиторов «Могучей кучки», а позже у Чайковского, Рахманинова, Стравинского, у современных авторов Свиридова, Щедрина, Гаврилина. Лирико – драматическая линия романсов Даргомыжского отозвалась во многих вокальных сочинениях Чайковского.

Он воспитал плеяду талантливых исполнителей русского романса, высоко пронеся заветы Глинки и его традиций в художественном и правдивом искусстве камерного пения.

Романсы Глинки и Даргомыжского явились тем фундаментом на котором развилось и расцвело русское камерно – вокальное искусство последующих веков.

Используемая литература:

1. Овчинников М.А. Творцы русского романса. – Москва, «Музыка» 1988
2. Соболева Г. Русский романс. Москва, «Знание», 1980.
3. Шлифштейн С. Даргомыжский. Государственное музыкальное издательство Москва, 1960.