

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

Автор статьи – Зинаида Слободзян – студент II курса музыковедческого факультета ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова».

Научный руководитель – Сергей Владимирович Фролов – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова».

Зинаида Слободзян

«ТУЧКИ НЕБЕСНЫЕ»: КАЗУС А.С. ДАРГОМЫЖСКОГО

Поэзия Михаила Юрьевича Лермонтова (1814-1841) получила широкое отражение в русском музыкальном искусстве. «Несомненно, Лермонтов – один из самых “музыкальных” русских писателей» [3, 6]. Стихотворения поэта заключают в себе особую мелодичность; вместе с тем они представляют собой целые миры концентрированных чувств и эмоций, облаченные в каркасы формы или сюжета. И если музыкальность стихотворения интуитивно чувствуется композиторами, то воплощение его эмоционального начала при создании романса, песни, зачастую становится крайне трудным.

Справочник «Лермонтов в музыке» приводит обширный – в пятьдесят восемь фамилий – список композиторов, создавших собственные музыкальные воплощения стихотворения Лермонтова «Тучи». Этот список, помимо имен таких масштабных деятелей русского музыкального искусства как А.С. Даргомыжский, Ц.А. Кюи, Н.А. Римский-Корсаков, включает в себя имена композиторов «второго плана», любителей и даже тех, о ком в настоящее время музыковедческой науке известно крайне мало. Временной диапазон перечня также очень широк: с 1844 по 1978 годы. Объектом исследования стали изданные произведения на текст стихотворения Лермонтова, написанные до 1917 года, и доступные в Нотном Отделе

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

Российской Национальной Библиотеки. Таким образом, круг сузился до 15 сочинений.

Анализируя и сравнивая романсы дореволюционного периода, можно выявить некоторые общие черты, свойственные им, такие как:

- развитие драматургии в соответствии со строфической структурой стихотворения;
- внимание и опора на дактиль в мелодическом развитии;
- выбор минорного тонального плана (хотя Кавелиным, Римским-Корсаковым и Бларомбергом выбрана мажорная основная тональность произведения);
- трехмерно организованная форма: простая трехчастная, трехчастная репризная, куплетная форма.

Схожими оказываются и некоторые композиционные и интонационные решения: триольность фразы «Кто же вас гонит...», или «С милого севера...», элементы звукоизобразительности в партии фортепиано, связанные с образом «полета».

Из общей картины «выпадает» всего один романс. «Тучки небесные» (1844) А.С. Даргомыжского выделяется на фоне остальных сразу по нескольким пунктам:

- романс написан в двухчастной форме, где первая часть включает в себя две начальные строфы стихотворения, а вторая – последнюю его строфу, при этом различно их жанровое решение;
- мелодическое развитие романса основано на полустипях, а не на трехдольном дактиле;
- композитор называет романс «Тучки небесные» «песней».

Сочинение Даргомыжского не осталось без внимания исследователей. В подробной характеристике романса в своей монографии М.С. Пекелис обнаруживает многие важные его черты: он отмечает, что композитор

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

«музыкально воплощает это стихотворение [«Тучи» М.Ю. Лермонтова] в форме так называемой “сдвоенной” “русской песни”, то есть композиции, состоящей из медленной, протяжной и скорой, плясовой песни» [5, 251]. Он находит эмоциональный план романса «грустным и элегическим», утверждает, что «широкая, распевная, народного склада мелодия сливается с начальными пейзажными стихами поэта» [5, 252]. Особенно интересно, что в мелодии первой части Пекелис видит «городской “перепев” крестьянской протяжной песни», про вторую часть исследователь говорит следующее: «плясовые жанровые признаки этой части, колоратурные элементы не изменяют общего эмоционального тона произведения» [5, 252].

Примечательно, что в своих рассуждениях Пекелис очень близко подходит к теме народной стилистики в поэзии и ее воплощении в музыке, которая была популярна в то время и, конечно, повлияла на Даргомыжского: «“Тучки небесные” создавались в русле популярной традиции» [5, 253]. Исследователь называет романс примером «демократической вокальной лирики» [5, 252], для которой характерно то, что «музыка не отражала всей глубины и тонкости стихов, но зато, схватывая основной, господствующий эмоциональный тон, доносила его до широких слушательских кругов на музыкальном языке, доступном и понятном им» [5, 252]. Неоднократно ученый говорит о «варламовском» воздействии на романс Даргомыжского, которое, по его словам, сказалось и на жанровом определении романса, и на характере его мелодики, и на общей стилистике, однако Пекелис не приводит *конкретных* примеров в подтверждение своих слов.

Рассуждения Пекелиса и проницательность некоторых из них, в особенности – касающихся эклектичности структуры, народного характера некоторых элементов, невозможно оставить без внимания. Тем не менее, несколько изменив аспект рассмотрения той же конструкции произведения,

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

возможно найти и другую интерпретацию парадоксальности «песни» Даргомыжского.

Романс Даргомыжского «Тучки небесные», состоящий из двух разножанровых частей, неожиданно обнаруживает аналог в русской музыкальной литературе: его структура напоминает структуру каватины и рондо Антонины из оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя». Подобное совпадение не может считаться случайным, косвенно оно подтверждает идею Пекелиса о «народной стилистике» романса Даргомыжского, а точнее, о *стремлении* композитора создать произведение в подобной стилистике. Однако подтверждает оно и другое замечание: стилистика романса не укладывается в стилистику так называемой «сдвоенной русской песни» [5, 251]. Характерной чертой данного жанра является сочетание медленной и быстрой частей, лирической протяжной и плясовой песен, сочетание, особенно характерное для инструментальных произведений. Части романса «Тучки небесные», хоть и являются разножанровыми, взаимодействуют на другом уровне.

При прослушивании романса становится очевидно, что первая его часть не является лирической протяжной песней. Ей не свойственны и признаки характерные для таких песен, а именно, обобщая высказывания И.И. Земцовского [7], обрывы слов, сочетающиеся с активными зачинами, квинтовая основа мелодики, подчиненная тексту метрическая организация, не допускающая четкой двух- или трехдольной структуры, строгая строфичность.

У Даргомыжского и распевность имеет другую природу происхождения, отличную от внутрислоговых распевов попевок, разводов и близка, скорее, технике итальянского *bel canto*. Вокальная мелодия широкого диапазона в объеме дуодецимы $e^1 - h^2$ наполнена гаммообразными пробежками, разнообразными скачками, в том числе на октавы и децимы,

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

сменами двух-трехдольных фигур – особенно на окончаниях некоторых строк и слов («С милого севера...», «гонит», «Или друзей...»). Употребление трехдольности, замеченное еще Пекелисом [5, 252], не укладываются в понятие «русской песенности». Недаром М.И. Глинка в опере «Жизнь за царя» подчеркивает «противопоставление» трехдольности, как характеристики польских сил, русской двудольности [1, 267].

Вторая часть романса, в некоторой степени соответствует характеристике «плясовой песни», но по жанру и характеру музыки подобна скорее водевильным песенкам-куплетам, неизменно сопровождающимся танцами, чем русской плясовой.

Вместе с тем именно эти черты, отдаляющие романс Даргомыжского от «сдвоенной песни», роднят его с каватиной и рондо Глинки. Но прежде, чем обратиться к общим чертам этих произведений, следует разрешить еще один вопрос: почему именно глинкавская каватина? Возвращаясь к мысли о том, что одной из основных идей Даргомыжского при создании романса согласно Пекелису была идея воплощения «народной стилистики», можно предположить, что, хорошо знакомый с самим Глинкой и с его оперой «Жизнь за царя», композитор увидел в каватине идеал этой стилистики – прекрасная и уравновешенная в вокальном и структурном плане интерпретация текста народного характера.

Подражания народному стиху были распространенной традицией в поэзии начала XIX века, и если «первые подражатели народной поэзии не решаются или не умеют воспроизвести ритмическое разнообразие чистого тонического стиха» [2, 221], то в более позднее время возникли различные варианты, модификации и интерпретации этого размера: двухстопный хорей, одностопный амфибрахий с дактилическим окончанием, былинный ямба-анapestический стих [2]. Большим прорывом в сфере стилизации стало «усвоение былинного размера» [2], примером этого может служить

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

уникальная «Песня о купце Калашникове» М.Ю. Лермонтова (1838). Здесь «стих имеет три обязательных ударения и постоянное дактилическое окончание» [2, 222]. У Лермонтова есть два стихотворения, написанных в «народном» стиле: «Молитва» (1837) и «Слышу ли голос твой...» (1838), «отголоски» народной стилизации видны и в характере строфических окончаний стихотворения «Тучи» (1840).

Тучки <i>не</i> <i>бёсны</i> е, вёчные <i>стра́нники</i> !	1+1
Степью <i>лазурно</i> ю, цепью <i>жемчужно</i> ю	1+1
Мчитесь вы, будто как я же, <i>изгнанники</i>	1
С милого севера в сторону <i>южну</i> ю.	1

Кто же вас гонит: судьбы ли решение?
Зависть ли тайная? злоба ль открытая?
Или на вас тяготит преступление?
Или друзей клевета ядовитая?

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...
Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Стихотворение «Тучи», конечно, нельзя назвать подражанием народному стиху в полном смысле, однако, благодаря непростому ритмическому и рифмовому согласованию, особому ритмическому равновесию, стихотворная строка здесь становится некой ритмической единицей, а стихотворение обретает музыкальность русского стиха или даже былины. Уловить эту музыкальность или воплотить ее с помощью музыкальных средств становится трудной задачей для композиторов. Даргомыжский – единственный из всех композиторов, сочинения которых

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

были рассмотрены, почувствовал «народный характер» стихотворения Лермонтова и попытался отразить его в своем романсе.

Итак, Даргомыжский, следуя за идеей о воплощении в романсе некой народной песенности, избрал в качестве опоры и образца каватину и рондо Антонида Глинки, как пример уникальной образности и драматичности. Однако и здесь композитор попал в трудную ситуацию, причина же этого заключается в том, что он изначально неверно истолковал жанр каватины у Глинки.

Безусловно, характер поэтического текста каватины и рондо имеет все признаки «народного» стиха, и подчиняется его законам в несоизмеримо большей степени, чем стихотворение Лермонтова, однако, замечая это следует помнить также и то, что поэтический текст здесь был подтекстован Глинкой к уже написанной мелодии. Для самой же музыки номера характерны колоратурность, виртуозность вокальной партии, природа которых происходит от итальянской песенной культуры.

Интересный факт открывается Е.М. Петрушанской в ее книге «Михаил Глинка и Италия. Загадки жизни и творчества» [6]. Исследователь здесь не только подчеркивает итальянский характер каватины Антонида, она также дает ее особое жанровое определение: *Aria di sospiro*. Этот жанр был распространен в начале XIX века и, что характерно, семантика его предполагала выражение острых эмоциональных переживаний в момент наивысшего психологического напряжения, «состояние душевной муки и тем обусловленной затрудненной речи» [6, 291]. В каватине Глинки *aria di sospiro* «сращена с русскими национальными интонациями» [6, 291], но не утрачивает своей итальянской природы.

Теперь же сравним фрагменты сочинений Даргомыжского и Глинки. Виртуозные вокальные партии с четкой мелодической фразировкой сопровождаются простым аккомпанементом, часто состоящим из

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

выдержанных нот, интервалов, аккордов. Мелодическое движение обоих фрагментов удивительно схоже: широкие скачки, нисходящие гаммообразные ходы мелкими длительностями, чередующиеся с ходами восьмых и четвертей.

Пример 1.

Даргомыжский:

Andante

Туч - ки не -
- бес - ны - е, веч - ны - е стран - ни ки!

The score is in G major, 2/4 time, marked Andante. It features a vocal line with wide intervals and descending melodic lines, and a piano accompaniment with similar rhythmic patterns.

Глинка:

Голос

a piacere *in tempo*

В по - лу, в по - лу чистое
гла - жу, в даль по ре - ке род - ной о -
чи дер - жу.

pp *p* *rit.* *coda parte*

The score is in G major, 2/4 time. It includes a vocal line with dynamic markings (pp, p) and tempo changes (a piacere, in tempo, rit.), and a piano accompaniment with dynamic markings (pp, p) and a coda section.

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

Итак, на основе наблюдений и анализа можно сказать, что первая из двух частей романса Даргомыжского «Тучки небесные» написана в виде *aria di sospiro*.

Некоторые сходства есть и между второй частью романса и рондо Глинки. Весьма показательными здесь будут следующие примеры:

Пример 2.

Даргомыжский:



Глинка (Рондо, Эпизод 1):



Финал романса Даргомыжский также решает с опорой на рондо Глинки: особый эмоциональный подъем в вокальной партии подчеркивается несколькими повторами и усиливается уплотнением фактуры в сопровождении, создается ощущение ускорения темпа, музыка приобретает даже торжественное звучание.

Итак, подводя итоги можно сказать, что, безусловно, романс Даргомыжского «Тучки небесные» просто невозможно оценивать односторонне. На первый взгляд, композитор многое упускает в плане воплощения психологической и эмоциональной стороны стихотворения Лермонтова. Тем не менее при более детальном рассмотрении выясняется,

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

что он, вероятно, почувствовал в нем тонко использованный поэтом пласт народной поэтической стилизации. И при анализе с учетом этой точки зрения становится даже правомерным использование Даргомыжским некоторых, кажущихся нелогичными для стихотворения Лермонтова, приемов – двоичности, разножанровости, особой распевности. В то же время вариант применения этих приемов вновь оставляет вопросы. Но здесь обнаруживается, его аналог, использованный Даргомыжским, – каватина и рондо Антонины из оперы Глинки «Жизнь за царя». Однако оказывается, что, беря сочинение Глинки за основу, Даргомыжский ошибся с определением его жанра и стиля и вместо романса в народном духе создал стилизацию под глинкинскую каватину: так «Тучки небесные» приобрели черты, характерные для итальянского стиля *bel canto*. В результате романс предстает неким конгломератом идей, стилей и решений, благодаря чему «Тучки небесные» А.С. Даргомыжского можно назвать действительно уникальным произведением русской вокальной литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глинка М.И. Записки // Глинка М.И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка / Подготовила А.С. Ляпунова. – М.: Музыка, 1973. Т. 1. – С. 211–350.
2. Жирмунский В. Теория стиха. – Л.: Ленинградское отделение издательства «Советский писатель», 1975. – 664 с.
3. Лермонтов в музыке. Справочник / Составители Л. Морозова, Б. Розенфельд. – М.: Советский композитор, 1983. – 145 с.
4. Литературный энциклопедический словарь / Под редакцией В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.

Исследования молодых музыковедов 2018

Отечественная музыка

5. Пекелис М.С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение, Т 1. – М.: Музыка, 1966. – 496 с., илл., нот.

6. Петрушанская Е.М. Михаил Глинка и Италия. Загадки жизни и творчества. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. – 472 с., нот.

7. Русские народные протяжные песни. Антология / Вступительная статья, составление, примечания и библиография И.И. Земцовского, общая редакция Ф.А. Рубцова. – М.: Музыка, 1966. – 179 с., нот.