

А. ДАРГОМЫЖСКИЙ

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ

РОМАНСОВ

и

ПЕСЕН

ТОМ  
I

*Редакция,  
вступительная статья  
и комментарии  
М.С. ПЕКЕЛИС*



ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА

1947

ЛЕНИНГРАД

No 102 1/2 Futhierbay  
Roman

Parob. De Victor. Allego.

mus. L. Ouytcauw

1860

Modurato.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line in G major (one sharp) and common time, and a piano accompaniment in G major and common time. The tempo is marked 'Modurato'. The lyrics 'Dieu qui sourit et qui' are written above the vocal line.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: a vocal line in G major and common time, and a piano accompaniment in G major and common time. The lyrics 'donne Et qui vient vers qui l'attend Pour' are written above the vocal line.

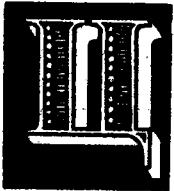
Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves: a vocal line in G major and common time, and a piano accompaniment in G major and common time. The lyrics 'en qui vos sages bonheurs, sera content, sera con-  
tai' are written above the vocal line.

## СОДЕРЖАНИЕ I ТОМА

	<i>Стр.</i>
Вступительная статья . . . . .	1
1. Только узнал я тебя. Романс. — Слова А. Дельвига . . . . .	9
2. В тёмну ночку в чистом поле. Песня. — Слова М. Б. Даргомыжской	13
3. О, та charmante! — Друг мой прелестный! Песня. — Слова Виктора Гюго. (Ранняя редакция) . . . . .	15
3а. О, та charmante! — Друг мой прелестный! Романс. — Слова Виктора Гюго. (Поздняя редакция) . . . . .	25
4. Лезгинская песня . . . . .	34
5. La sincère. — Искреннее признание. Концертный вальс. — Слова Деборд- Вальмор . . . . .	37
6. Каюсь, дядя, чорт попутал! Песня. — Слова А. Тимофеева . . . . .	50
7. ✓ Голубые глаза. Романс. — Слова В. Туманского . . . . .	53
8. Владыко дней моих. Молитва. — Слова А. Пушкина . . . . .	57
9. Баю, баюшки баю. Колыбельная песня. — Слова М. Б. Даргомыжской(?).	61
10. Ты хорошенькая. Песня . . . . .	70
11. Привет. Романс. — Слова И. Козлова (из Байрона) . . . . .	73
12. ✓ Свадьба. Фантазия. — Слова А. Тимофеева . . . . .	76
13. ✓ Я вас любил. Романс. — Слова А. Пушкина . . . . .	89
14. Оделась туманами Сиерра-Невада. Болеро. — Слова В. Ширкова. (Ранняя редакция) . . . . .	91
14а. Оделась туманами Сиерра-Невада. Болеро. — Слова В. Ширкова. (Поздняя редакция) . . . . .	100
✓ 15. Баба старая. Песня. — Слова А. Тимофеева . . . . .	109
✓ 16. Как мила её головка. Романс. — Слова В. Туманского. . . . .	114
17. Она придёт. Элегия. — Слова Н. Языкова . . . . .	118
18. Скрой меня, бурная ночь! Романс. — Слова А. Дельвига. (Ранняя редакция) . . . . .	128
18а. Скрой меня, бурная ночь! Романс. — Слова А. Дельвига. (Поздняя редакция) . . . . .	131
✓ 19. ✓ Вертоград. Восточный романс. — Слова А. Пушкина . . . . .	134
20. Я умер от счастья. Романс. — Слова из И.-Л. Уланда. (Ранняя ре- дакция) . . . . .	140
20а. Я умер от счастья. Романс. — Слова первого куплета из И.-Л. Уланда. (Поздняя редакция) . . . . .	142
21. Мой суженый, мой ряженный. Баллада. — Слова А. Дельвига . . . . .	147
22. Влюблён я, дева-красота. Романс. — Слова Н. Языкова . . . . .	156
23. Слеза. Романс. — Слова А. Пушкина . . . . .	159
24. Ты и вы. Романс. — Слова А. Пушкина . . . . .	164
25. Не спрашивай, зачем. Элегия. Слова А. Пушкина . . . . .	168
26. Лилета. Романс. — Слова А. Дельвига . . . . .	174
27. В крови горит огонь желанья. Романс. — Слова А. Пушкина . . . . .	177

28.	Ночной зефир струит эфир. Романс. — Слова А. Пушкина. (Ранняя редакция) . . . . .	181
28a.	Ночной зефир струит эфир. Романс. — Слова А. Пушкина. (Поздняя редакция) . . . . .	191
✓29.	Шестнадцать лет. Песня. — Слова А. Дельвига . . . . .	201
✓30.	Юноша и дева. Романс. — Слова А. Пушкина . . . . .	207
31.	Тучки небесные. Песня. — Слова М. Лермонтова (для высокого голоса)	210
31a.	Тучки небесные. Песня. — Слова М. Лермонтова (для контральто) . . . . .	217
32.	В минуту жизни трудную. Молитва. — Слова М. Лермонтова . . . . .	225
33.	Ты скоро меня позабудешь. Романс. — Слова Ю. Жадовской . . . . .	229
✓34.	И скучно, и грустно. Романс. — Слова М. Лермонтова . . . . .	232
35.	Не называй её небесной. Романс. — Слова Н. Павлова. (Ранняя редакция) . . . . .	237
35a.	Не называй её небесной. Романс. — Слова Н. Павлова. (Поздняя редакция) . . . . .	246
36.	✓Мне грустно. Романс. — Слова М. Лермонтова . . . . .	257
37.	Я сказала, зачем. Романс. — Слова Е. Ростопчиной (для сопрано) . . . . .	261
37a.	Я сказала, зачем. Романс. — Слова Е. Ростопчиной (для контральто) . . . . .	269
38.	✓Не судите, люди добрые. Песня. — Слова А. Тимофеева . . . . .	277
39.	Dieu, qui sourit. — Бог всем дарит. Романс. — Слова Виктора Гюго . . . . .	280
40.	Ballade du drame «Catherine Howard». — Баллада из драмы «Екатерина Говард». Слова А. Дюма . . . . .	284
41.	Слышу ли голос твой. Романс. — Слова М. Лермонтова . . . . .	293
42.	Не скажу никому. Романс. — Слова А. Кольцова . . . . .	296
43.	Душечка девица. Песня. — Слова крестьянские . . . . .	299
44.	Дайте крылья мне. Романс. — Слова Е. Ростопчиной . . . . .	307
45.	✓Лихорадушка. Песня. — Слова крестьянские . . . . .	312
46.	✓Мельник. Песня. — Слова А. Пушкина . . . . .	314
47.	Бог помочь вам! Романс. — Слова А. Пушкина . . . . .	316
48.	Мечты, мечты! Романс. — Слова А. Пушкина . . . . .	319
49.	К друзьям. Романс. — Слова А. Пушкина . . . . .	325
50.	Поцелуй. Романс. — Слова Е. Баратынского . . . . .	330

# ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ



елью издания полного, научно выверенного собрания романсов и песен А. С. Даргомыжского является: 1) опубликование всего сохранившегося вокального наследия композитора как ранее напечатанного, так и существующего лишь

в рукописях; 2) установление подлинного авторского текста, освобождение его от всяких преднамеренных изменений, купюр, случайных опечаток и т. п.; 3) определение — точное или приближительное — времени написания и опубликования каждого из произведений, т. е. установление хронологии вокального творчества Даргомыжского.

Выполнение всех этих условий сопряжено с исключительными трудностями. Подобных трудностей исследователь не встретит при изучении любого другого крупного русского композитора.

Всего у Даргомыжского немногим более ста вокальных произведений для одного голоса с ф-п. сопровождением, включая и отрывки из музыкально-драматических сочинений, имеющие самостоятельное значение. Однако первоисточников — авторских рукописей — сохранилось всего лишь приблизительно около двадцати произведений. Сам Даргомыжский, повидимому, не проявлял достаточного внимания к своим автографам, а среди родных или друзей композитора не оказалось своего В. П. Энгельгардта, которому мы обязаны ревностным собиранием рукописей Глинки. Небольшая часть сохранившихся материалов Даргомыж-

ского рассеяна по различным хранилищам Москвы и Ленинграда.

Даргомыжский не оставил нам и перечня своих сочинений, как это сделал в своих «Записках» Глинка, определивший здесь и время создания каждой, даже мелкой, своей пьесы. Таким образом, состав вокального наследия Даргомыжского пришлось определить по изданным романсам и песням и по сохранившимся автографам композитора. Материалом к этому мог послужить единственный существующий список произведений Даргомыжского, составленный И. Корзухиным («Артист», 1894, № 38). Однако этот список сильно устарел: он включает в части романсов для одного голоса только опубликованные пьесы, страдает существенными пробелами, включает песню, не принадлежащую Даргомыжскому, а также ряд его дуэтов. Но самый большой грех списка И. Корзухина в том, что он вносит путаницу в хронологию вокального творчества Даргомыжского. Рядом с названиями романсов он в скобках указывает имя издателя и, там, где имеются, даты цензурского разрешения. Для большинства романсов 30—40-х годов Корзухин приводит издателей и даты только вторых или третьих изданий, не упоминая о первоизданиях, которые, очевидно, составителю не были известны. Таким образом, неволью искажается хронологическая перспектива, ранние пьесы представляются сочиненными в 50—60-х годах.

Распутать клубок хронологии романсов Даргомыжского оказалось делом очень не легким. Пря-

мыми указаниями на время сочинения мы располагаем лишь в отношении 3—4 произведений, и то до сих пор не опубликованных (даты проставлены автором на рукописях). Немногочисленные же хронологические данные о ранних романах в краткой автобиографии композитора страдают неточностью: Даргомыжский писал эту записку в последние годы жизни и, повидимому, многое о своих первых творческих шагах запечатлел. Мемуарные источники ничего нам в этом отношении не дают. Положение усугубляется тем, что вокальная музыка Даргомыжского чрезвычайно многообразна и путь ее развития прихотлив и извилист. Попытки определить время сочинения того или иного романса по общим стилистическим признакам приводили нередко к грубым ошибкам. Так, «Свадьбу» причисляли к периоду полной зрелости композитора, в то время как это одна из сравнительно ранних пьес. «Мне грустно», «И скучно, и грустно» рассматривали, как образцы поздней лирики Даргомыжского, а между тем, они уже существовали во второй половине 40-х годов.

Датировки этой пришлось доискиваться сложными и окольными путями. Шаг за шагом нужно было восстановить историю публикаций вокальных произведений Даргомыжского, у каких издателей и когда печатался композитор, какие романсы, где и в каком виде издавались им повторно. Для этого необходимо было располагать не только всеми его вокальными произведениями, но всеми их прижизненными, авторскими изданиями. Найти эти последние в достаточно полном виде оказалось исключительно трудной задачей. Вокальные сочинения Даргомыжского в прошлом столетии издавались различными издателями в Петербурге и Москве, в некоторых случаях сериями, но всегда разрозненно, отдельными пьесами<sup>1</sup>. Лишь в новейшее время, много лет спустя после смерти Даргомыжского, был выпущен П. Юргенсоном первый сборник его романсов и песен, включавший примерно половину его вокального наследия — 59 произведений. Ни одно наше нотохранилище не располагает мало-мальски значительным собранием первоизданий Даргомыжского.

В итоге многолетних поисков все же удалось собрать почти все издания, вышедшие при жизни композитора, за небольшим исключением. Так, не нашлись пока «Колыбельная песенка моей внучке» на текст матери Даргомыжского, опубликованная в 1831 году и, по нашему предположению, являющаяся первым изданием колыбельной песни «Баю, баюшки баю», а также первоиздания романсов: «Ты хорошенькая», «Привет», «Я вас любил».

Собрание прижизненных изданий дало возможность установить автентичный текст романсового наследия Даргомыжского. Сличение сохранившихся автографных рукописей композитора с прижизненными изданиями показывает, что издатели при печатании не делали никаких существенных отступлений от авторского текста. Это дает полное

основание считать, что текст прижизненных изданий романсов, рукописи которых не найдены, также является автентичным. Это же собрание является важнейшим материалом для определения хронологии вокального творчества Даргомыжского.

Так как в XIX веке музыкальные издатели не имели обыкновения указывать на нотах год издания, то для его установления приходилось пользоваться разнообразными косвенными данными: цензорскими пометами (кстати сказать, далеко не на всех изданиях проставленными), номерами нотных досок, сроками существования издательств, сроками деятельности тех или иных цензоров, газетными объявлениями, сличением гравировки, шрифтов и форматов различных изданий, упоминаниями о различных романах в письмах, газетных статьях и заметках, в концертных программах. Немаловажным подспорьем в этой работе являлась и история стихотворных текстов. Определение даты написания, а также публикации поэтических текстов как в периодической печати, так и в отдельных книгах, наличие стихотворных вариантов в различных изданиях помогало в отдельных случаях установлению сроков сочинения романса, а иногда в сочетании с другими данными служило материалом для достаточно точной датировки произведения (см., например: «Титулярный советник», «Я сказала, зачем» и др.).

В итоге вырисовалась довольно отчетливая последовательность и сроки публикации романсов и песен Даргомыжского, которые, во всяком случае для произведений, создававшихся с конца 40-х годов, являются и приблизительными сроками их написания.

Установление подлинного текста произведений Даргомыжского, освобожденного от позднейших наслоений, а также их хронологической канвы, дает много нового для характеристики творчества композитора.

\* \* \*

При беглом даже просмотре всего собрания прежде всего поражает широта и разнообразие замыслов, тем, сюжетов, жанровых оттенков романсового творчества Даргомыжского. Композитор сложился в атмосфере переходной эпохи 30—40-х годов, когда законченный, стройный в своей эстетике художественный мир пушкинского времени раскололся и широким потоком хлынули в искусство новые идеи, образы, интонации. Это и обусловило удивительную чуткость и отзывчивость Даргомыжского на разнообразнейшие явления, возникавшие в этих новых условиях. Он не скован сложившимися и отстоявшимися эстетическими нормами, чужд ригоризма некоторых своих старших современников. Он черпает из различных источников, если только видит, что источник пробился из-под земли. Для него ценна каждая интонация, если в ней звучит голос жизни, если она согрета подлинным сердечным теплом. Поэтому Даргомыжский не знает высоких и низменных жанров. Пытливый и ищущий, он претворяет в своем искусстве и такие музыкальные явления своей эпохи,

<sup>1</sup> Некоторые романсы напечатаны Даргомыжским в коллективных изданиях — альбомах, альманахах и т. п., — где в большинстве затерялись, забыты и автором и исследователями.

к которым многие его друзья относились с нескрываемым пренебрежением. Вооруженный развитым, тонким вкусом, большой стилистической чуткостью, Даргомыжский охотно скрещивает разные интонационные строи и песенные жанры, преодолевая сложившуюся стилистическую замкнутость и создавая новые жанрово-стилистические явления. Он не отделяет непреходимой гранью крестьянскую песню старинной традиции от городской песенной культуры. Для него существует единый народный музыкальный язык, располагающий разнообразными выразительными возможностями. Народническое стилизаторство, стремящееся сохранить в нетронутом виде стилистические признаки крестьянской песни, совершенно чуждо Даргомыжскому. Он не признает вульгарности в почвенных явлениях городской песенности и не гнушается широко распространенной цыганской песней. Больше того, он чувствует в ней органическое явление, удовлетворяющее душевной и художественной потребности широких общественных слоев. Для него эта песня — серьезное средство демократизации музыкальной культуры. Не случайно Даргомыжский предпосылает своим двум обработкам цыганских песен — «Ненаглядная ты» и «Если встречу с тобой» — эпиграф из «Бовы» Пушкина:

«Разбирал я немца Клопштока,  
И не понял я премудрого:  
Не хочу я воспевать, как он,  
Я хочу меня чтоб поняли  
Все от мала до великого».

Отсюда и его обработки цыганских песен: «Ванька-Танька», «Ой, вы уланы» и др., и возникновение цыганских песен собственного сочинения, подобных «У него ли русы кудри», и, наконец, воздействие цыганской выразительности на его камерное и оперное творчество («Русалка»).

\* \* \*

Корни лирики Даргомыжского в пушкинско-глинkinской эпохе. Непосредственное воздействие Глинки на его творчество было очень велико. Даргомыжский неоднократно обращался к поэтическим текстам, на которые писал Глинка («Только узнал я тебя», «В крови горит огонь желанья», «Ночной зефир», «Не называй ее небесной», «Слышу ли голос твой», «О, милая дева» и др.), культивировал жанры чистой лирики с присутствием ей возвышенным строем чувств. Вспомним замечательный по благородной сдержанности, по чистоте и законченности стиля романс «Я вас любил», страстно-порывистый романс «Влюблен я, дева-красота», трогательный в своей наивной сентиментальности «Шестнадцать лет». К этому же кругу явлений относятся и ряд элегий Даргомыжского: не лишенная салонной красоты «Она придет», исполненная взволнованного размышления «Не спрашивай, зачем» и сосредоточенно-проникновенная элегия «Я помню глубоко». В русле глинkinской традиции возникают и испанские серенады: «Оделась туманами Сиерра-Невада», «Ночной зефир», «Испанский романс», «Я здесь, Инезилья». Глинkinская антологическая лирика получила свое развитие в таких романсах, как «Скрой меня, бурная ночь», «Лилета». Линия дружеских, кружковых, вечериночных

песен, нашедшая свое законченное выражение в «Прощальной песне» Глинки, отразилась в «За столом песне» Даргомыжского.

Все эти многочисленные романсы глинkinской традиции не были, конечно, простыми перепевами лирики Глинки. В каждом из них — свои, отчетливо выраженные индивидуальные особенности. И в этой сфере романсы Даргомыжского — новый шаг в русском вокальном творчестве.

Однако резкое, принципиальное отличие, и с первых композиторских шагов, проявилось в другой группе произведений Даргомыжского. Уже в ранние годы молодой автор выделяется той широкой общественной отзывчивостью, которая сказалась с большой силой в пору зрелости. Тематика его романсов чрезвычайно разнообразна, его влекут к себе новые поэты, так или иначе приобретшие известность в художественных кругах того времени (Гюго, Дебод-Вальмор, Тимофеев и др.), он чутко вслушивается в различные проявления современного бытового искусства.

В ранние годы Даргомыжскому не чужд светский салон с его изящной, но поверхностной лирикой. Интонационная риторика, подчас наигранная взволнованность, увлекающее вальсовое движение, иногда раскрывающееся с виртуозным блеском, мы находим в таких романсах, как «О, ma charmante», «La sincère», «Au bal». Одним из самых ярких выражений этой светски-салонной лирики является романс «Au bal», исполненный мелодической привлекательности, ритмической пластичности и изящества.

Вместе с тем Даргомыжский тянется и к демократической городской песенности, с более или менее отчетливой национальной окраской. Непритязательная песня со скорым припевом «Ты хорошенькая» сменяется более развитой, по варламовскому образцу написанной «сдвоенной» песней «Тучки небесные», для которой композитор выбирает, правда, не вполне подходящий текст Лермонтова. Он создает развернутую балладу условно-славянского колорита «Мой суженый, мой ряженый», следуя романтическим преувеличениям 30-х годов. В любопытной и своеобразной песне «Баба старая» находят интересное национальное преломление «неистово»-романтические тенденции.

В этом же раннем периоде проявляется и склонность автора к комическим и характерным темам, сближающая его песни с водевильным, театральным жанром. Черты водевильности сказываются в песне «Каюсь, дядя, чорт попугал». В «Слезе» же Даргомыжский насыщает песенную мелодику, построенную как живой диалог, выразительной декламационностью.

Даргомыжский выпускает свои творческие щупальцы в самых различных направлениях, его творческая пытливость заводит его в самые неожиданные области. Потому-то наследие Даргомыжского изобилует уникальными произведениями. Мы встречаем их и среди ранних романсов. Фантазия «Свадьба» раскрывает смелую и острую социальную тему о полноте и естественности чувства, свободного от оков церковного брака, тему, облеченную в форму романтической баллады. Произведение это долго, до конца XIX века, волно-

вало передовую русскую интеллигенцию. С другой стороны, утонченная и своеобразнейшая стилизация библейской лирики — романс «Вертоград» — до сих пор поражает новизной и свежестью своего языка.

\* \* \*

В развитии Даргомыжского — автора вокальной камерной музыки — есть два особенно интенсивных и плодотворных периода: первый из них начался вскоре после возвращения композитора из первой поездки за границу, во второй половине 40-х годов, и закончился, когда Даргомыжский принялся вплотную за сочинение «Русалки» (1853); второй — приходится на вторую половину 50-х и самое начало 60-х годов, в основном — время сближения композитора с передовыми представителями русской литературы и журналистики (главным образом деятелями журнала «Искра»). В эти периоды Даргомыжский создает большую часть своих вокальных шедевров, кристаллизует новые песенные жанры, новые музыкально-выразительные, языковые средства.

Уже в конце 40-х годов вполне складывается законченный тип лирико-драматического романса в таких образцах, как «И скучно, и грустно», «Ты скоро меня позабудешь», «Мне грустно». В них Даргомыжский совсем отходит от привычных форм созерцательной сентименталистской лирики и переключается в сферу суровых значительных чувств, выраженных не отвлеченно, повествовательно, а во всей конкретности жизненных конфликтов. Он отрешается здесь от непрерывной текучести лирической мелодики и создает новый мелодический сплав из декламационно-выразительных интонаций. Истоки этой «говорящей мелодии» и в лирике Алябьева и во многих ранних романсах самого Даргомыжского, где господствует принцип: звук мелодии — слог текста (например, «Голубые глаза» Даргомыжского). Однако в отличие от этих прообразов Даргомыжский в зрелой, драматически насыщенной лирике совсем освобождается от формальных стандартов мелодического строения, ослабляющих декламационную выразительность. Такие романсы, как «Мне грустно», представляют пример замечательного сочетания естественной мелодической пластичности и вместе с тем неукоснительной декламационной экспрессии (в ранних произведениях Даргомыжский лишь однажды поднимается до такого единства в романсе «Я вас любил»).

С конца же 40-х годов Даргомыжский уделяет много внимания и национальной русской песне. В поэзии у него появляется новое пристрастие — Кольцов. Изредка Даргомыжский прибегает и к собственно народным текстам. Однако свободно поэтически их обрабатывая. Создавая национальную песню, он и здесь ищет новых путей. Его не удовлетворяет традиционная «русская песня», создававшаяся в первой половине XIX века некоторыми поэтами и композиторами и отличавшаяся безличным лиризмом, элементами пейзажа. Он стремится наполнить ее конкретной жизненной правдой, характерностью. Поэтому он решительно избегает стилизаторства и пользуется всем многообразием

и богатством песенного языка как крестьянского, так и городского для создания живых художественных образов. Именно в это время Даргомыжского начинает привлекать цыганское пение, вносящее в интерпретацию русской песни повышенную экспрессию, драматизм, страстность и остроту эмоционального выражения. В очаровательной песне с хоровым припевом «Душечка девица» композитор создает задорный, лукавый образ деревенской красавицы, словно переосмысленный в цыганской трактовке. В других песнях — «Лихорадушка», «Ох тих, тих, тих, ти», «Без ума, без разума» — Даргомыжский раскрывает с характеристической остротой и жанровой конкретностью большие темы народного быта: о несчастливой семейной жизни, о женской доле. В них уже явственно звучит обличительная нота, сказывающаяся то в нерадостном смехе, в иронии, в горькой усмешке, то в надрывной тоскливости, беспросветной, безнадежной.

Наряду с русскими песнями в это время возникают и своеобразные гибридные формы лирики, связывающие народную песню (в понимании Даргомыжского) со сферой романса, Цементирующим началом становится цыганская песенная традиция. Замечательным по яркости и органичности «гибридом» является созданный в самом начале 50-х годов романс «Не скажу никому». Интонации русской песни — приподнятые и драматизированные — пронизаны в нем декламационностью сосредоточенного психологического монолога. Пьесы «Я сказала, зачем», «Кудри» представляют собой тип цыганского романса, родившегося на основе русского песенного мелоса. Выразительность, колеблющаяся в них между интимной задушевностью и патетической экспрессией, также сохраняет повсюду черты мелодической декламации. Цыганская приподнятость чувств оплодотворила и один из популярнейших романсов Даргомыжского 50-х годов «Я все еще его люблю»<sup>1</sup>.

Среди лирических романсов этой поры особняком стоит «Восточный романс». Как и в других областях, Даргомыжский и в сфере ориентализма не шел проторенными путями. Мы уже упоминали о «Вертограде» — этом интереснейшем произведении, ничего общего не имеющем с привычными представлениями о музыкальном востоке. «Восточный романс» — новый шаг. Это какое-то неожиданное импрессионистическое откровение в лирике середины XIX столетия. Как и в «Вертограде», и в нем нет этнографического ориентализма. Однако томное, сдержанно-страстное сползание по хроматическим ступеням, причудливость мелодических оборотов, наконец, удивительная свежесть и смелость гармонического языка, явно тяготеющего к увеличенному ладу<sup>2</sup>, — все это дает совсем новое музыкальное толкование восточному образу.

Хотя восточной тематики Даргомыжский мало касался в своем творчестве, но он ее никогда не

<sup>1</sup> Характерно, что даже в текст этого романса композитор вносит изменения, усиливающие страстность и драматизм выражения.

<sup>2</sup> Даргомыжский и заканчивает романс как бы на тонике увеличенного лада: в конце остается звучать увеличенное трезвучие.



забывал: тонкой нитью она протянулась через всё его искусство, и встречи с ней всегда отмечены удачей автора. Уже в конце 50-х годов он пишет замечательную «восточную арию» «О, дева роза, я в оковах», до сих пор еще не оцененную по достоинству. В ней мы не найдем обычной в этом жанре романтической приукрашенности и идеализации. Даргомыжский с прямой, не лишённой суровости, реально и конкретно воспроизводит стилистику восточной (быть может, как и у Пушкина, — турецкой) песни: ее диатонический, своеобразный от орнаментики, но вместе с тем прихотливый мелос, типичный для значительной части восточного фольклора переменный лад (сочетание параллельного минора и мажора), наконец, своеобразный вокально-интонационный прием — медленное сползание голоса по неопределенным, условно говоря, хроматическим ступеням, исполненное лени и неги (авторская ремарка: «медленно спускается голос»)¹.

В 1851 году появился в печати мало замеченный, но по-своему очень интересный романс Даргомыжского «Бог помочь вам!». Как известно, Пушкин, говоря в этом стихотворении о «мрачных пропастях земли», имел в виду далекую Сибирь, где страдали и томилась дружба-декабристы. Публикование романса на этот текст в период наибольшего обострения николаевской реакции после революции 1848 года, когда подозрительность цензуры и преследование печати достигли чудовищных размеров, — было актом незаурядного гражданского мужества композитора. «Бог помочь вам!» меньше всего напоминает романс в привычном значении слова. Ближе всего он по типу гражданской (мы бы сейчас сказали, «массово-эстрадной») песни. Суровое, кованое маршевое движение со строгой аккордовой фактурой аккомпанемента пронизывает все произведение. От него Даргомыжский не отступает даже тогда, когда заходит речь о «сладких тайнствах любви». Общий колорит песни подчеркивает, что из различных, сменяющих друг друга в стихотворении, образов определяющее значение для композитора имел мужественный, героический образ далеких друзей, несущих тяжелую кару в «мрачных пропастях земли».

На рубеже 40-х и 50-х годов возникает и первая характерная жанровая песня-сценка «Мельник». После немногочисленных ранних опытов в комическом и характерном роде, лишенных еще индивидуальности и реалистической конкретности, «Мельник» представляется смелым новаторским скачком, отмеченным притом мастерством и законченностью. Впервые композитор с помощью вокально-интонационных средств создал такие выпуклые человеческие характеристики — два контрастных образа — мельника и его жены. В этой песне вокальный камерный жанр словно преодолел свою замкнутость и сблизился с музыкально-драматическим родом творчества, рождающим объективные образы в конкретной обстановке и живом действии.

Таковы наиболее существенные творческие достижения Даргомыжского на рубеже 40—50-х годов.

¹ Даргомыжский ориентировался здесь на некоторые интонационно-мелодические особенности записанной им турецкой песни (см. том II, стр. 638), в частности выражающиеся в нисходящем *glissando* голоса.

Второй и последний взлет вокального творчества композитора приходится на отрезок в пять-шесть лет, последовавший за постановкой «Русалки» (1856)². В это время появляются зрелые, стилистически законченные произведения в формах, сложившихся у Даргомыжского до того. Но, пожалуй, еще интенсивнее работает новаторская творческая воля и рождаются совсем новые жанры вокальной музыки.

Наряду с образцами чистой лирики («Что мне до песней», «Чаруй меня, чаруй», «Колыбельная песня» и др.) Даргомыжский создает замечательные образцы лирико-драматического монолога: «Как часто слушаю», «Расстались гордо мы», «Мне все равно». В них — типичная для этого жанра насыщенность и значительность психологического содержания, пластичная мелодика, сотканная из выразительно произнесенных интонаций, экспрессивность гармоний и объединяющая роль фактуры сопровождения. Романс «Расстались гордо мы» — одна из вершин «говорящей» мелодии, столь характерной для зрелого Даргомыжского.

Любопытен относящийся к этому периоду психонатный романс «Ты вся полна очарованья», как попытка придать жанрово-законченный облик такому структурно-бесформенному элементу, как речитатив.

Среди лирических романсов этой поры останавливает на себе внимание: «Еще молитва». В нем Даргомыжский внутренне драматизирует сложившийся тип лирических созерцательных пьес («молитвы»), вносит речевые черты в безмятежную напевность этого жанра. При этом мелодике он пронизывает интонациями русского культового пения, усложняет метро-ритмически (смена 3/4 и 2/4) и сочетает с характерной плагальностью гармоний. Это придает романсу осязаемый национальный колорит и приводит на память аналогичные моменты из «Бориса Годунова» Мусоргского (ариозо Бориса, Щелкалова, Пимена)³.

Вершиной вокального творчества Даргомыжского конца 50-х годов являются драматические и сатирико-комические произведения. Здесь композитор выступает не только как подлинный новатор, «открыватель новых земель» в музыке, но и как автор выдающихся по глубине и общественно-передовому характеру сочинений. Собственно драматических пьес Даргомыжский создает две, но обе совершенно различные. Это — «Паладин» и «Старый капрал». В первой из них композитор исходит из жанра романтической баллады: текст Жуковского, его образы должны были подсказать автору балладную форму как наиболее близкую и естественную. Однако Даргомыжский совершенно переосмысливает старый романтический жанр. Он отбрасывает присущую ему нарочитую приподнятость, театральную условность изобразительных, описательных приемов, нагромождение деталей и

² В 60-х годах Даргомыжский посвятил себя в основном театральной музыке и симфоническому творчеству, написав при этом лишь 4—5 романсов.

³ Любопытны совпадения (думается, не случайные) в тексте этого романса со словами ариозо Щелкалова: «И озари мне, Искупитель, небесным светом бедный ум» (Даргомыжский) — «И озарит небесным светом Бориса усталый дух» (Мусоргский).

многозначность. Сохраняя лишь некоторые, стилистически необходимые балладные приемы, как, например, звукопись — изображение скачки коня, падение тела и т. п., — Даргомыжский создает сжатое, реалистическое повествование. Напряженный драматизм его раскрывается в взволнованной, стремительной декламации текста, предельно выразительной как в смысле общего тона, так и в характеристике отдельных ситуаций рассказа. В сопровождении поражает скупость, экономия средств, усиливающих психологический смысл и дорисовывающих внешнюю обстановку совершающихся событий.

Истоки «Старого капрала» совершенно иные: это драматизированная песня. В нем сохраняется даже песенная структура — куплет с неизменным рефреном. Это уже не драматическое повествование, а взволнованный монолог, живая страстная речь от первого лица, с присущими ей тонкими переходами и даже явно ощутимой жестикующей. Автор свободно развивает куплеты песни, запечатлевая в гибкой декламации чувства и возникающие в сознании капрала воспоминания, экономно, словно пунктиром фиксируя в аккомпанементе психологические детали. Так, характеризуя старого солдата, Даргомыжский создает живой, зрительно осязаемый человеческий образ огромной силы.

Изумительные качества подлинного музыкального драматурга сказались и в сатирико-комических песнях Даргомыжского. «Червяк» и «Титулярный советник» важны и как произведения, открывающие перед музыкальным искусством новую область, основанную на тонкой иронии, остром гоголевском смехе, и как песни, утверждающие новый социально-значительный жанр музыки. Вместе с тем они замечательны как образцы мастерской музыкально-драматической характеристики, обрисовки совсем новых для музыки человеческих образов.

В годы сочинения сатирико-комических песен Даргомыжский увлечен и жанром пародии, игравшим такую большую роль в радикальной литературе середины XIX века, в частности, в журнале «Искра», к которому был близок композитор. И в этой области Даргомыжский был, в сущности, пионером. Следуя литературному опыту, он избрал в качестве объектов для пародирования наиболее уязвимые стороны музыкального творчества и русского музыкального быта. Так возникли пародии Даргомыжского: «Мчит меня в твои объятия», «Что делать с ней», «Безумно жаждать твоей встречи», «Ревнуешь ты». Здесь мы находим и меткое разоблачение популярного жанра салонных романсов, обнажение его сентиментализма и слезливости, и пародии на увлечение Иоганном Штраусом, его вальсами, и стрелу, направленную против итальянской оперы (Верди), стоявшей в те времена на пути развития русского национального искусства.

Так вырисовываются на основании собранных материалов важнейшие этапы развития вокального творчества Даргомыжского. Мы можем сейчас представить себе не только его крупнейшие достижения и завоевания, но и эволюцию замыслов ком-

позитора, постепенную кристаллизацию его музыкального языка и разнообразных жанров.

\* \* \*

Вместе с тем подлинный авторский текст романсов Даргомыжского дает возможность сделать еще кой-какие немаловажные наблюдения и выводы, имеющие частично и общеисторическое значение.

Ряд романсов Даргомыжский опубликовал на протяжении своей творческой деятельности дважды, а в отдельных случаях — и три раза. В некоторых из них при повторном издании, отделенном от первого десяти-пятнадцатью годами, вносились автором существенные изменения, настолько значительные, что мы имели основание напечатать в этом собрании две редакции: раннюю и позднюю<sup>1</sup>. Сличение этих вариантов позволяет высказать некоторые соображения о работе композитора над своим мелодическим языком, над фактурой и изложением фортепианного сопровождения, над формой романсов. Это тем более важно, что мы не располагаем черновыми авторскими рукописями или какими-нибудь высказываниями, воспоминаниями по этой части. Лишь с помощью сравнительного анализа таких вариантов можно до некоторой степени проникнуть в творческую лабораторию Даргомыжского.

Мы привыкли к интонационной меткости, выпуклости мелодики Даргомыжского. Однако в ранних романсах композитора нередко встречаются мало выразительные мелодические обороты — вялые, безличные, монотонные, с бесосновательными повторами. При переиздании в более позднее время Даргомыжский не оставляет их нетронутыми; он перерабатывает мелос, кропотливо изменяя отдельные интонации, добиваясь того, чтобы они ожили, приобрели характерность и более острую очерченность рисунка. Так, например, в романсе «Как мила ее головка» Даргомыжский заменяет в позднем издании невыразительное, топчущееся на одном месте построение более широким, интонационно выпуклым мелодическим отрезком (см. нотн. пр. № 1 в конце II тома).

В «O, ma charmante» вместо однообразно повторяющегося мелодического оборота он дает большего диапазона, размашистое и контрастное построение, соответствующее возбужденному характеру эпизода (см. нотн. пр. № 2 в конце II тома).

Интересны мелодические изменения в романсе «Оделась туманами Сиерра-Невада». Конец первой (и третьей) части романса в ранней редакции мелодически построен на поступенном восхождении по звукам D-dur'ной гаммы (в пределах октавы без первого звука) и затем двукратном буквальном повторении кадансового оборота. Получилось вяло, однообразно и безлично. В поздней редакции Даргомыжский заменяет верхний тетракорд гаммы характерным, обостряющим движение скачком, а повторение кадансовой фиоритуры совсем новой ро-

<sup>1</sup> В иных романсах имеются мелкие, но часто характерные различия.

мантически-театральной концовкой (см. нотн. пр. № 3 в конце II тома).

В этих интонационно-мелодических изменениях романа «Оделась туманами» есть и другая сторона: Даргомыжский расширяет всю заключительную фразу, превращая ее из шеститакта в восьмитакт. В этом сказывается созревшее чувство формы, так как при квадратной структуре мелодики всей части двутактное дополнение в конце не дает удовлетворяющей завершенности. Четырехтакт же новой редакцией структурно уравнивает целое.

Неудовлетворенность формальным строением побуждает Даргомыжского и в поздней редакции баллады «Мой суженый, мой ряженный» выбросить целый такт, нарушающий двутактную структуру эпизода (см. стр. 153). Возможно, композиционные же соображения, связанные с формой целого произведения, заставили композитора изъять из поздней редакции колыбельной песни: «Баю, баюшки баю» целую вариацию.

При переиздании ранних романсов Даргомыжский совершенствовал и гармонический язык и фортепианное сопровождение. Примитивную фактуру фортепианного отыгрыша в ранней редакции «Как мила ее головка» он позднее заменяет изложением с более тонким голосоведением, с самостоятельностью и подвижностью отдельных голосов (см. нотн. пр. № 4 в конце II тома).

В аккомпанементе романа «Ночной зефир», в обоих эпизодах (*Allegro moderato* и *Moderato*) раннеупотребительная фактура испанского болеро ранней редакции уступает место более оригинальной и экспрессивной фактуре с тиратами 32-ми нотами. Причем и ее Даргомыжский не сохраняет на протяжении всего эпизода, а разнообразит и иными формами изложения. Примитивную гармонию ранней редакции Даргомыжский заменяет там, где этого требует характер пьесы, более изысканными и детализированными гармониями (ср., например, вступление к романсу «O, ma chagante» в ранней и поздней редакции). Интересно обострение гармонического эффекта, которое произвел Даргомыжский в позднем издании «Вертограда». В шестом такте от конца романа он меняет ритм в вокальной партии так, что голос с аккомпанементом образует остро неустойчивое созвучие тритона (си—фа).

Некоторые из ранних романсов Даргомыжский переиздавал в новых тональностях («Оделась туманами Сиерра-Невада», «Скрой меня, бурная ночь», «Я умер от счастья», «Ночной зефир» и др.). В иных, сохраняя раннюю тональность, композитор добавлял параллельное издание в другой тональности. Эти перемены обнаруживают чувство тонального колорита, тональной выразительности, которое несомненно росло у Даргомыжского.

Почти все романсы, подвергшиеся тональным перемещениям, транспонированы в более низкие тональности. Высокая tessitura не соответствует интенсивности эмоционального, психологического содержания, декламационной природе произведений Даргомыжского. Перенесенные в более низкие тональности, они приобретают более действительную, реальную окраску.

И выбор новых тональностей оказывается в большем соответствии с самым характером роман-

сов. Так, например, «Оделась туманами Сиерра-Невада» был написан молодым Даргомыжским в E-dur. На выбор тональности, по всей вероятности, повлиял испанский романс Глинки «Сто красавиц светлооких». Но в пьесе Даргомыжского нет того романтического прекраснотушия, той очаровательной юношеской увлекательности, которые отличают романс Глинки. Серенада Даргомыжского исполнена мужественной, даже несколько суровой энергии, в ней словно слышится металлический звон оружия. Всё это находит более яркое выражение в тональности поздней редакции — в D-dur<sup>1</sup>. «Ночной зефир» не раскрывает в f-moll (ранняя тональность) особенностей ночного пейзажа, исполненного настороженности и скрытого движения. Этот характер передает c-moll<sup>2</sup> редакция. D-moll позднего издания «Скрой меня, бурная ночь» полнее выражает страстность, сгущенную эмоциональность романа, чем ранний fis-moll.

Еще одну существенную сторону творчества Даргомыжского обнаруживают прижизненные издания. Создавая в пору зрелости новые реалистические жанры песни, композитор делает исторически чрезвычайно важную попытку ввести русскую музыкальную терминологию, русские темповые и выразительные обозначения. До Даргомыжского никто из русских композиторов не пытался отойти от универсальной итальянской терминологии. Да в этом, в сущности, тогда и не было еще потребности. Новые темы, новые образы Даргомыжского повлекли за собой и появление русских оттенков. Сам Даргомыжский несколько не теоретизировал своего нововведения и в своих поздних произведениях пользовался и общепринятыми итальянскими обозначениями, нередко перемешивая их с русскими. Но там, где нужно было определить новый психологический, жизненно-характерный оттенок или найденный им выразительный прием, он прибегал к русским словам, к русским выражениям. Уже во французском романсе «Dieu, qui sourit» Даргомыжский обронил слова, обращенные к исполнительнице и исполненные живой интонации: «пожалуйста с чувством». Но только в первой реалистической песне-сценке «Мельник» появляется ремарка в одно и то же время музыкально-выразительная и психологически-характеристическая: «с р а з д у м ь е м». Развивая это нововведение, Даргомыжский расширяет смысл словесных обозначений, придавая им и драматургический оттенок. Это раскрылось в полной мере в таких пьесах, как «Старый капрал»<sup>2</sup>, «Червяк», «Мчит меня в твою объятья» и др. Здесь Даргомыжский вводит русские слова и для обычных темповых обозначений и оттенков: «Т е м п в е с ь м а у м е р е н н ы й», «п о с к о р е е», «м е д л е н н о», «о д у ш е в л я я с ь», «н е о ч е н ь с к о р о», «у д е р ж и в а я», «п о м е д л е н н е е» и т. п. Причем все это не есть элементарный перевод итальянских терминов. В самой

<sup>1</sup> И В-dur значительно более соответствует характеру средней части этого романа, чем С-dur.

<sup>2</sup> Попечением издателей в посмертных изданиях «Старого капрала» русские обозначения были целиком заменены привычными итальянскими.

словесной форме композитор стремится передать трудно уловимый характерный нюанс темпового сдвига: «удерживая» и «помедленнее» или «одушевляясь» и «поскорее». Стандартный итальянский термин «ritenuto» или «accelerando», конечно, не передает этого индивидуального оттенка.

Помимо таких темповых обозначений, Даргомыжский широко применяет и оттенки психологически-выразительные, драматического характера, иногда объединяя их с темповыми обозначениями, как, например, в «Старом капрале»: «вздыхнув и медленно». В «Червяке» эти драматургические ремарки достигают наивысшего развития. Даргомыжский видит в исполнителе уже не просто концертного певца, а актера. Такие обозначения, как «очень скромно», «улыбаясь и заминаясь», «прищурив глаз», рассчитаны уже на сценические средства выражения, а не на чисто эстрадные.

Введение Даргомыжским русской музыкальной терминологии было важным шагом в общем развитии русской музыкальной культуры. Терминология эта была усвоена и развита уже ближайшим поколением русских композиторов. Не заменяя (как и у Даргомыжского) целиком итальянской терминологии, русские обозначения нашли широкое применение в произведениях «кучкистов». Особенно последовательно развил их Мусоргский. Кучкисты переводили на родной язык даже наименования оркестровых инструментов, называя в партитурах валторны «рогами», и т. п. В дальнейшем русская терминология, не вытеснив, конечно, общеевропейской, продолжала и продолжает развиваться до настоящего дня, внося много существенного в понимание авторского замысла. Истоки этого немаловажного элемента национальной культуры — в вокальном творчестве Даргомыжского.

В авторском тексте романсов Даргомыжского есть еще одна характерная особенность, скрадываемая поздними изданиями: это — своеобразное применение композитором лигатуры. В фортепианном сопровождении романсов Даргомыжский придерживается более или менее обычных приемов слиговывания, объединяя под одной лигой законченные фигуры аккомпанемента, фразы, предложения. Правда и здесь нередко сказывается общая особенность его рукописей: сдержанность, скупость записи, избегающая подчас не только дегализирующих, но и элементарных обозначений. Но

в лигатуре вокальной партии романсов Даргомыжский проявляет существенное своеобразие. За небольшим исключением он и здесь избегает загромождения текста, например, обычным слиговыванием нот, приходящихся на один слог стиха, или мелодических оборотов, фраз и т. п. Вокальная лигатура у Даргомыжского выполняет преимущественно выразительную, смысловую функцию. Конечно, в этом нет какой-либо обдуманной системы, четко разработанных принципов. Однако преобладание определенных приемов совершенно очевидно. Лига, как правило, отмечает вокальное portamento, скольжение голоса, долженствующее придать интонации тот или иной эмоциональный, психологический оттенок. В романсах «Я сказала, зачем», «Поцелуй», «Восточный романс», «Кудри», «О, дева роза, я в оковах» и др. Даргомыжский подчеркивает лигами выражение страстности, изнеженности, «жестокости» эмоций; в «И скучно и грустно» — выражение безнадежности; в «Мне грустно» — слабости, бессилия; в «Чаруй меня, чаруй» — страстного порыва; в «Расстались гордо мы» — острого желания, рожденного мучительной тоской, отчаянием. Иногда лиги подчеркивают интонационные связи комического характера: например, в «Червяке» — выражение комической важности, в «Мельнике» — комического недоумения, в «Мчит меня в твой объятия» — разоблачающей иронии.

Так подчиняет Даргомыжский, в сущности, один из нейтральных элементов записи музыкального произведения своим специфическим творческим целям, общему стремлению — углубить интонационную выразительность.

\* \* \*

Значение вокального творчества Даргомыжского исключительно велико. Это живая, звучащая сейчас, сохранившая всю силу своего воздействия репертуарная музыка и вместе с тем величайшая историческая ценность, раскрывающая сложную и богатую картину развития русской музыки в 30—60-х годах прошлого столетия. Творческая потенция музыки Даргомыжского, заключающиеся в ней новые идеи, жанровые искания, выразительная новизна столь велики, что живые нити от нее протягиваются до нашей современности. Полное собрание вокальных сочинений Даргомыжского будет способствовать усилению связей советской музыкальной культуры с великими традициями прошлого — и в этом его несомненное практическое значение.

М. Пекелис.

