

ВСТУПЛЕНИЕ

Если бы на свете не существовало другой музыки, кроме оперной и симфонической, меломаны были бы поставлены в самое критическое положение. Исполнение той и другой требует огромных средств — оркестровых, хоровых масс, не говоря о солистах, — требует соответствующих денежных затрат. Следовательно она возможна только в немногих многолюдных центрах, она доступна только горсти меломанов; а остальным, для того, чтобы с нею познакомиться и ею насладиться, приходится довольствоваться четырехручными переложениями и, или довольно жидкими, или чересчур запутанными клавираусцугами.

Но, к счастью меломанов второй категории, существует еще камерная музыка, требующая лишь немногих исполнителей; а к вящему их счастью, эта музыка включает в себе такие сокровища, каких пожалуй не найти ни в оперной, ни в симфонической музыке. Почти все самые гениальные композиторы высказывали именно в камерной музыке свои самые глубокие мысли, выражали самые сильные чувства, самые затаенные движения своей души.

Обыкновенно под рубрику камерной музыки, в классическом значении этого слова, подводят музыку, написанную, по крайней мере для двух равноправных инструментов, в форме сонат — скрипичных и виолончельных, в форме трио, квартетов, квинтетов

и т.д. Допускаются еще и сочинения, написанные для одного фортепиано, но опять лишь в одной определенной «классической» форме сонаты. И только. В этой исключительности кроется некоторое неумышленное, а может быть и умышленное, консервативное, чтобы не сказать консерваторское, недоразумение, ибо камерная музыка очевидно есть *вся та* музыка, которая может исполняться где угодно, в любой комнате частной квартиры и требует лишь немногих исполнителей. Логично ли допускать на программы «камерной музыки» сонаты Шопена, и не допускать его этюдов, прелюдий, ноктюрнов, — быть может, еще более гениальных? Не следует «камерной музыке» быть такой чопорной аристократкой и брезгливо сторониться от мезальянса со своими сестрами, только потому, что они не в строго классическом наряде. От их взаимного общения выиграла бы и величаво классическая красота собственно камерной музыки, и увлекательная, интимная прелесть жанровой музыки.

Еще бóльшая несправедливость — это исключение из камерной музыки музыки вокальной: романсов, дуэтов, трио, которые к оперной и кантатной музыке относятся совершенно так же, как сонаты и квартеты к симфониям. Отсюда происходить крупное, ни на чем логически не основанное, добровольное лишение; потому что, если хороших опер очень мало, то превосходных романсов великое множество. Вследствие этого остракизма приходится исполнять романсы в концертах, дающихся в больших залах, где деликатнейшие из романсов, часто и самые лучшие, много теряют. А как было бы приятно, после струнных инструментов услышать голос человеческий; как это было бы освежительно и, опять таки, как это было бы обоудовыгодно!

Несмотря на это несправедливое и надменное отношение «камерной музыки» к романсам, они процветают, они очень распространены по всей Европе, это весьма популярный род музыки, их литература отличается замечательным богатством. И в России романсное дело получило широкое развитие; краткий очерк этого развития и составляет задачу предлагаемых заметок.

Но раньше еще следует заметить, что вокальная музыка несомненно предшествовала музыке инструментальной, потому что уже первый человек имел возможность с помощью голоса, звуками передавать свои ощущения и свое настроение. Народные песни тоже существовали в самой отдаленной древности и послужили колыбелью современного романса, когда коллективное творчество перешло в творчество индивидуальное и выразилось в художественной, технически совершенной форме.

Романс один из видов вокальной музыки, а последняя есть крайнее выражение программной музыки.

Музыка «чистая» — симфонии, сонаты, — передает общее настроение, неопределенное, часто спорное; музыка «программная» — симфонические поэмы, — к этому общему настроению добавляет образность, действует на наше воображение; музыка «вокальная» передает совершенно точно все оттенки чувства, выраженный словами. В вокальной музыке поэзия и звук — равноправные державы, — они помогают друг другу: слово сообщает определенность выражаемому чувству, музыка усиливает его выразительность, придает звуковую поэзию, дополняет недосказанное; оба сливаются воедино и с удвоенной силой действует на слушателя.

Такова художественная задача вокальной музыки, таков идеал романса.

Отцом русского романса, точно так же, как основателем русской оперы, следует считать М. И. Глинку; потому что, хотя и раньше него писались романсы, хотя между их авторами были люди талантливые, как Титов, Варламов, Алябьев,— хотя некоторые их романсы пользовались большой и заслуженной популярностью, как например, *Красный сарафан* — Варламова, *Соловей* — Алябьева, но все эти авторы были слишком мало музыканты, в смысле техники, а их романсы носили слишком дилетантский характер для того, чтобы положить прочное художественное основание романсному делу у нас. Это прочное основание положил Михаил Иванович Глинка.

М. И. ГЛИНКА (1804–1857)

Глинка написал до 80 романсов. Сначала остановлюсь на их внешней форме, на их фактуре.

Аккомпанементы его романсов отличаются первобытной простотой, отсутствием оригинальности и интереса, и состоят, большею частью, или из медленных арпеджий, или из мерно ударяемых аккордов¹.

Романсы его мелодичны, в итальянском стиле; иногда эти мелодии не лишены банальности, особенно их заключения; иногда они являются со старомодными украшениями в роде форшлагов и даже фиоритур, как напр., в окончании красивого, поначалу, романса *Не требуй песен от певца* (единственный впрочем случай фиоритуры в романсах Глинки). Эта обыденность мелодии, в соединении с наивностью аккомпанементов, придает многим его романсам, особенно ранним, тот же почти дилетантский характер, как и у его предшественников. Но не забудем, что скачками ничто не развивается, что во всем неизбежна постепенность, а Глина дошел до *Еврейской песни* и до *Ночного смотра*.

Глинка был превосходный исполнитель; поэтому все его романсы певучи и выгодно написаны для голоса. Поэтому же у него не только, почти всюду, верно

¹ Не следует забывать, что и здесь, и ниже, речь идет лишь об *общей* характеристике, а неизбежные, хотя и редкие исключения, конечно, существуют.

соблюдено ударение, но часто встречается превосходная, талантливая декламация. Приведу два примера неверного ударения; первый, — в романсе *О, милая дева*, выходит: «едва отзовутся, в устах замирают»; второй, — в великолепном романсе *Сон Рахили* из музыки к *Князю Холмскому*, выходит — «Я видала его, жениха моего». Замечательно, что в обоих случаях было чрезвычайно легко исправить эту неправильность ударения; так в *Сне Рахили* стоило только все передвинуть на одну четверть вперед. Почему этого Глинка не сделал — для меня необъяснимо. Но такие неправильности — лишь редкие исключения: вообще у Глинки — прекрасная декламация. Как хорошо, например, в романсе *Только узнала я тебя* чередование двух тактов в $\frac{6}{8}$ с одним тактом в $\frac{9}{8}$, вызванное просодией текста.

Но если Глинка относится внимательно к просодии стиха, то он относится довольно небрежно к форме стихотворения и часто ее искажает повторением слов, стихов, и даже переделкой стихотворения. Так, в романсе *Адель* он стихотворение Пушкина повторяет два раза; каждый раз стих «колыбель твою качали» дает трижды; стих «Младья лета» заменяет стихом «младые дни», вследствие чего стих «и в шуме света» остается без рифмы и т.п. Привожу еще первую строфу *Молитвы* Лермонтова так, как она сделана у Глинки: «В минуту жизни трудную, теснится ль в сердце грусть, в минуту жизни трудную, теснится ль в сердце грусть, одну молитву чудную, одну молитву чудную, одну молитву чудную, твержу, твержу я наизусть». Потом опять «в минуту жизни трудную» и т.д. Если бы Пушкину и Лермонтову прочли в таком виде их стихотворения, едва ли бы они остались довольны, несмотря на то, что нашли бы их украшенными музыкой Глинки. И то еще нужно заметить, что *Мо-*

литва переделана из фортепианной пьесы; Глинка ее «устроил» (собственное его выражение) для меццо-сопрано с хором и даже инструментовал; а текст пришлось подогнать, что никак уж нельзя считать правильным и нормальным приемом при сочинении вокальной музыки.

В романсах Глинки встречаемся с оригинальными тактами (*Где наша роза* написан в $5/4$), с оригинальными периодами. В романсе *Я здесь, Инезилья* музыкальный период состоит самым естественным образом из 7 тактов, без малейшего искажения текста; в романсах: *Люблю тебя, милая роза* (слабый романс в музыкальном отношении) и *Милочка*, — период состоит из 5 музыкальных фраз, чего Глинка достигает повторением последнего стиха. Эти отступления от квадратных форм придают музыкальному складу романса свежесть и оригинальность.

По характеру своей музыки, романсы Глинки весьма разнообразны. Многим из них он придает заметный, определенный, народный колорит, у него есть русские и малороссийские песни (*Гуде вивер, Не щебечи, соловейко, Дедушка, девицы, Ах ты ночь ли, ноченька* и другие. Эти песни близко подходят к народным русским и малороссийским песням; в них есть обязательное чередование минора с соответствующим мажором, в малороссийских песнях: есть условная меланхолическая слезливость, они просты по складу, их аккомпанементы весьма элементарны, — но в них нет глубины народного творчества, которое находим во многих действительно народных песнях. Почти все он принадлежат к раннему периоду творчества Глинки, до *Жизни за Царя*.

У него есть романсы с народным колоритом и с панским, итальянским, польским. Первый мы находим в его двух болеро — *Сто красавиц*,

О, дева чудная моя и в романсах — *Я здесь, Инезилья* и *Ночной зефир*. Они проявляется в особенностях ритмических и гармонических, в крошечных завитушках, в частом окончании фраз на слабых частях такта, в синкопах. Как на излюбленный переход Глинки в его испанских романсах можно указать на модуляцию в тональность большой терции вверх (из *G-dur* в *H-dur*), или вниз (из *A-dur* в *F-dur*). Итальянские романсы Глинки написаны в форме баркарол: *Венецианская ночь*, *Уснули голубые*. Они отличаются плавной, но довольно заурядной мелодичностью и красивыми голосовыми эффектами. Польские романсы Глинки *Когда в час веселый*, и *О, милая дева*, написаны на слова Мицкевича, и оба в форме мазурок. В народной музыке, равно как и во всяком деле, гораздо легче схватить ее внешнюю сторону, чем проникнуться ее духом; поэтому понятно, что в своих немногих испанских, итальянских и польских романсах Глинка прибегал к форме болеро, баркарол и мазурок, для их более ясной и яркой характеристики. В его более серьезной, вне романсной деятельности, мы встречаемся с великолепным исключением. *Арагонская Хота* и *Ночь в Мадриде* — превосходные симфонические произведения, глубоко проникнутые Испанским народным духом. Но относительно его польской музыки этого сказать нельзя: здесь она дальше внешней формы не идет, и в *Жизни за Царя*, его поляки поют исключительно полонезы и мазурки, даже заблудившись в лесу, где их трагическое положение делает неуместным танцевальный ритм мазурки, как бы она ни была хороша по музыке.

Известно, какой мастер был Глинка в восточной музыке; поэтому странно, что у него почти нет восточных романсов. Есть правда «грузинская» песня *Не пой, красавица, при мне*, но в ее музыке нет

ровно ничего грузинского. Единственное исключение составляет еврейская песня с горних стран, одно из лучших вдохновений Глинки, представляющая один из видов восточной музыки.

Общевропейские романсы Глинки также разнохарактерны по своей музыке. Есть у него романсы лирические, причем этот лиризм проявляется или в мягкой, меланхолической форме — Жаворонок, Колыбельная, Песня Маргариты, или сопровождается страстными порывами — *В крови горит*. Есть романсы грациозные: *Где наша роза? Милочка*; есть романсы героические и вакхические: маршеобразный *Прости, корабль взмахнул крылом*, *Вакхическая песня, Мери*. В последнем встречаются следующие две особенности. Первая — не редко скорость движения пьес обозначают словами: *tempo di marcia*, *tempo di valse*; Глинка же написал — “*mouvement de la contredanse*, 3-е *fig*”. В этом странном обозначении звучит точно насмешка над своей музыкой¹. Вторая — встречаем единственный и совершенно неправильный пример соединения двух слогов в один, как то делается во французском и в итальянском языках, когда одно слово кончается, а другое начинается гласной буквой. А именно, в стихах: «Тихо запер я двери и один без гостей», Глинка на слог *ри* и слог *и* дает только одну ноту. Можно было вместо двери сказать «дверь», но тогда нарушается рифма. Есть романсы декламационные, как *Ночной смотр*, или *Один лишь миг* (последний совершенно коротенький; в нем Глинка от формальных, длинных кантилен переходит к мелодических фразам); есть, наконец, романсы комические: *Дым столбом* — скороговорочный, в роде рондо Фар-

¹ Романс *Адель* обозначен *tempo di — polka*.

лафа, и *Ходит ветер у и ворот* — в духе русских народных юмористических песен.

Что же касается качества музыки романсов Глинки, то добрая их половина, разумеется, ранняя, совершенно слаба и по обыденному повороту мелодий, и по банальности аккомпанемента. В них не только нельзя узнать, нельзя даже предугадать будущего творца *Руслана и Людмилы*. В другой половине есть романсы не выдержанные, но в которых уже заметны проблески крупного таланта. В них обыкновенно удачна первая, начальная фраза, а конец слаб, напр.: *Только узнал я тебя, Вы не придете вновь, Я помню чудное мгновенье* и т.п. Наконец, есть романсы целиком прекрасные, на которых останавлиюсь несколько подробнее.

Колыбельная *Спи, мой ангел, почивай* и *Жаворонок* отличаются красотой и спокойным лиризмом. В первом весьма привлекателен мажорный лад после минорного; он баюкает и ласкает ухо. Во втором — красив аккомпанемент, и особенно ритурнель. Те же самые качества красоты и лиризма находим в романсах *Как сладко с тобою мне быть* и *Ты скоро меня позабудешь*, но с прибавкой выстраданного, сердечного горя. Это горе доходить до драматизма в *Песне Маргариты*, и почти до отчаяния, выраженного горячо и с замечательной силой в *Сомнении* и *Сны Рахили*. В испанских романсах *Я здесь, Инезилья* и *О, дева чудная моя*, находим тоже искреннее чувство и страстное увлечение, не сколько поверхностное, но выраженное с блеском и шиком, свойственным испанским кабальеро. Много блеска и силы так же в *Заздравном кубке* и в его образном, звукоподражательном аккомпанементе — в *Молитве*, в которой Глинка так варварски обошелся со словами, в первой части есть неудержимый, несколько земной порыв, а во вто-

рой — много торжественного спокойствия и истинно религиозное настроение. Но самые капитальные романсы Глинки *Ночной смотр* и *Еврейская песня*. *Еврейская песня* отличается выразительностью мелодических фраз, силою и типичностью оригинальной гармонизации и вместе с тем замечательной простотою. Баллада *Ночной смотр*, тоже, несмотря на простоту употребленных средств, так верно и картинно иллюстрирует поэтический текст Жуковского, что производит глубокое впечатление. Это чисто декламационная баллада, ее музыка так тесно связано с текстом, так усиливает его значение, так действует на воображение, что перед глазами слушателя мелькает загробный образ великого императора, его маршалов, его дружин.

Романсы Глинки в настоящее время почти совершенно забыты и почти никогда не исполняются. Если значительная их часть устарела и заслуживает того, чтобы оставить их в покое, то подобное отношение к остальным — положительно несправедливо. Многие из них достойны полного внимания и распространения. Их игнорирование доказывает или недостаточное знакомство с нашей романсной литературой, или увлечение модными именами в угоду публики и в ущерб истинно художественной стороны дела.

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ (1813–1869)

Даргомыжского можно назвать младшим братом Глинки по музыке. Он был только на девять лет моложе; они находились в близких, приятельских отношениях. Глинка имел несомненное влияние на своего молодого товарища; но талант Даргомыжского был настолько силен, что это влияние не помешало его широкому, самобытному развитию.

В романсном деле исходная точка Глинки и Даргомыжского была одинаковая — заурядная мелодичность, в соединении с самыми элементарными аккомпанементом, способная удовлетворить дилетантским вкусам салонов сороковых и пятидесятих годов. Но в дальнейшем развитии романсного дела, Даргомыжский опередил Глинку и вследствие своей выдающейся способности к вокальной музыке, и вследствие более зрелой обдуманности; потому что, если Глинка всюду поражает гениальностью своих врожденных инстинктов, то всюду у Даргомыжского заметно гармоническое сочетание таланта с рассудительным умом.

Даргомыжский относился к тексту с большею любовью, с большим уважением, чем Глинка. Это сказывается и в более строгом выборе текстов, — преимущественно Пушкина, к которому Даргомыжский питал особенную любовь, доходившую до культа, — и в отсутствии подгонки слов под музыку, как в *Мо-*

литве Глинки, и в декламации более гибкой и тонкой; а, главное, в большем соответствии формы стихотворения с музыкальной формой романса. У Даргомыжского редко бывает более музыки, чем того требует текст, что неминуемо вызывает повторения стихов, искажающие форму стихотворения, как, например, в романсе *Слышу ли голос твой*, где он повторяет два раза четыре последних стиха, а потом еще в третий раз два последних стиха. Подобные повторения в небольшом романсе, всего 12 коротеньких стихов, производят весьма неприятное впечатление. Чаще же всего Даргомыжский повторяет только последний стих, против чего нельзя сделать особенно серьезных возражений, так как это повторение является тогда, когда все стихотворение было уже прослушано во всей его неприкосновенности. К тому же нередко, у Даргомыжского этот повторяющийся стих сказан иначе в музыкальном отношении.

Вследствие уважения Даргомыжского к тексту, форма его романсов разнообразна; он часто отказывается от закругленных, симметричных кантилен; коротенькие мелодические фразы начинают у него приобретать особенное значение речитатив (разумеется, с музыкальным содержанием) вступает в свои права. Романс *К друзьям* начинается речитативом, а *Ты вся полна очарованья* Даргомыжский даже назвал не романсом, а «речитативом». В этом же стремлении к правде выражения, Даргомыжский, в новой строфе, редко повторяет музыку прежней строфы без изменения, хотя бы, при поверхностном взгляде на дело, текст это и допускал (наприм. в романсах *Буйшуй и волнуйся, глубокое море, Безумная* и проч.).

Аккомпанементы Даргомыжского просты, но разнообразнее, чем у Глинки. Иногда они являются в вариационной форме. Так в колыбельной песне —

Баю, баюшки, баю, каждая из четырех строф аккомпанируется иначе.

Даргомыжский написал около ста романсов. У него, так же, как и у Глинки, немало романсов с народным колоритом. У него есть русские песни, большею частью слабые в музыкальном отношении (*Девуцы-красавицы*), есть романс *Тучки небесные*, в роде арии à la russe, состоящей из *andante* и *allegro* с псевдорусскими фиоритурами, столь же условно-народными, как фиоритуры арии Антонида, но менее красивыми. Есть цыганские песни (*Ненаглядная ты, Ой вы, уланы*) более чем сомнительного достоинства, проникнутые безвкусным дилетантизмом, появление которых может быть только объяснено желанием Даргомыжского угодить дамам-любительницам, салонным певицам и своему антуражу, не всегда отличавшемуся чистотою своих музыкальных вкусов. (Этот сомнительный, разумеется только с музыкальной точки зрения, антураж относится к периоду между постановкой *Русалки* и созданием *Капрала*, *Паладина* и *Каменного гостя*. В последние годы своей жизни Даргомыжский был окружен группой молодых композиторов «новой русской школы», которые его высоко ценили и охотно в нем признавали своего главу). У него есть польский романс на слова Мицкевича *О милая дева* — совсем неудачная мазурка; весьма удачный испанский романс *Оделась туманом Гренада*, в котором народный колорит прекрасно охарактеризован, между прочим, секвенциями нисходящих тризвучий, есть, наконец, два великолепных восточных романса, о которых скажу подробнее ниже.

По настроению, романсы Даргомыжского не менее разнообразны, чем романсы Глинки. Лирические романсы, в которых господствует полочувство, лучше всего выражаемое закругленной, красивой кантиле-

ной, мало удавались Даргомыжскому (*К друзьям, Поцелуй*), потому что его мелодическое вдохновение проявлялось в других, менее правильных, более свободных формах коротеньких фраз. Гораздо удачнее те романсы, в которых к лиризму присоединялось выражение страсти, особенно выраженной в несколько отрывистой, полуречитативной форме, что в данном случае весьма идет к делу. Например, чрезвычайно популярный в свое время романс *Влюблен я, дева красота*, с таким горячим, эффектным, увлекательным окончанием. Но лучшие лирические романсы Даргомыжского те, в которых сказывается глубокое чувство, неисцелимая, часто затаенная скорбь, как напр. *Я помню глубоко, Безумная, Не скажу никому*. Не мало у Даргомыжского грациозных романсов и своеобразно, оригинально грациозных, как, например, — *Моя милая, моя душечка* — прелестный весь и с особенно прелестным припевом, романс, в котором как бы видна улыбка сквозь слезы; *Ты хорошенькая* — такого же характера, но несколько слабее по музыке; *Душечка девица*, в русском духе с оригинальной, игривой ритурнелью; *Ножки* с своеобразным в гармоническом отношении, аккомпанементом. У Даргомыжского много декламационных романсов. Не во всех этих романсах одинаково талантлива музыка, но во всех талантлива декламация, все их можно чудесно с к а з а т ь и все, правдой своего выражения, усиливают значение текста. Как образцы этих романсов, приведу *Как часто слушаю*, состоящий из коротких, глубоко прочувствованных мелодических фраз, построенных на фоне примитивного аккомпанеента арпеджиями, фраз, дивно выражающих текст и сливающихся с ним. К той же категории относится романс *Мне грустно, потому что весело тебе*. В романсах — *Бог помочь вам, Я умер от сча-*

стья, Даргомыжский, ради той же выразительности, обращается почти исключительно к речитативу, опять таки мелодическому, к еще более простому аккомпанементу, лишь намечающему гармонизацию, и, благодаря прекрасной декламации и неподдельному чувству, — достигает цели. К разряду декламационных, но сильно драматических романсов следует отнести *Старого Капрала* и *Паладина* — крупные создания искусства в скромной и сжатой форме. Наконец, комические романсы у Даргомыжского многочисленны и просто поражают своим разнообразием. В них Даргомыжский затронул все виды комизма: и остроумную шутку — песня *Ванька-Танька*, преобразованная в забавный дуэт; и смешной анекдот — *Мельник, Он был титулярный советник*; и, иронию — *Червяк*; и юмор, то веселый, — *Каюсь, дядя, черт попутал, Как пришел муж из-под горок*, то насмешливо-злобный — *Лихорадушка*, — то щемящий — *Ох, тих, тих*. Еще нужно добавить, что многие комические романсы Даргомыжского (последние четыре из только что названных) глубоко проникнуты русским народным духом. Есть еще у Даргомыжского три французских романса: два из них совершенно слабы, третий *Jamais* мил и принадлежит к мелодическо-декламационным.

Сравнивая музыку романсов Даргомыжского с музыкой романсов Глинки, должно заметить, что у Даргомыжского не было того чувства красоты, того вкуса, который всегда быть присущ Глинке. Это особенно заметно на тех романсах Даргомыжского, которые он написал в подражание Глинке и на те же слова, как то: *В крови горит, Ночной зефир, Ты скоро меня позабудешь*. Все они значительно слабее Глинкиных. Даже слабые романсы Глинки отличаются стройностью формы, что редко служит смягчающим обстоятельством в неудачных, исключительно канти-

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru