

Государственное бюджетное профессиональное образовательное
учреждение Краснодарского края
"Краснодарский музыкальный колледж им. Н.А. Римского-Корсакова"

Методическая работа

на тему:

**"Романсы М. Глинки и А. Даргомыжского в концертмейстерском
классе.
Их сходство и различие"**

*В помощь студентам для самостоятельной работы по учебной
дисциплине «Концертмейстерский класс»*

Специальность «Инструментальное исполнительство» Фортепиано

Составитель:
Пакшина Юлия Витальевна

2022 г.

Содержание

Содержание	2
Введение	3
Стилистические особенности романсов М. Глинки и А. Даргомыжского. Их сходство и различие	5
Творчество композиторов в жанре элегии	9
Любимые поэты М. Глинки и А. Даргомыжского	14
Критический реализм в русском искусстве	16
Новый этап в развитии русской вокальной лирики	18
Заключение	22
Список литературы	23

Введение

К жанру романса и М. Глинка, и А. Даргомыжский обращались на протяжении всего творческого пути. Романсы концентрируют в себе основные темы и образы, характерные для этих композиторов; в них укрепились старые и сложились новые виды жанра романса.

Во времена М. Глинки и А. Даргомыжского в I половине XIX века существовало несколько видов романса: это были «русские песни», городские бытовые романсы, элегии, баллады, застольные песни, баркаролы, серенады, а также смешанные виды, сочетающие в себе различные черты.

С творчеством М. Глинки и А. Даргомыжского связаны самые значительные этапы развития романса. В творчестве М. Глинки заложены основы романсовой лирики, проявилось разнообразие разновидностей жанра. А. Даргомыжский обогатил же романс новыми красками, тесно объединив слово и музыку, и продолжил идеи Глинки. Каждый композитор по-своему запечатлел в своих произведениях дух времени, эпохи. Эти традиции были продолжены другими русскими классиками: М. Балакиревым, Н. Римским-Корсаковым, П. Чайковским (путь от М. Глинки), М. Мусоргским (путь от А. Даргомыжского).

Рассматривая творчество двух выдающихся композиторов вокальной лирики М. Глинки и А. Даргомыжского можно отметить в их творчестве много индивидуальных и общих черт. Но если творчество М. Глинки – это единство его стиля на разных этапах его пути, то в творчестве А. Даргомыжского надо отметить противоположное: многообразие его творческих опытов, направленных в различные стороны и даже известную стилистическую пестроту, почти неизбежную для художника переходной эпохи. Поэтому при анализе творчества А. Даргомыжского особенно важно рассмотреть его как процесс, отмечая все этапы. В настоящее время эта задача облегчается выходом в свет «Полного собрания романсов и песен» под редакцией М.С. Пеликса, проделавшего большую работу по разыскиванию первых изданий романсов

и, установившего время их сочинения. Процесс развития А. Даргомыжского, как вокального композитора, мы можем теперь представить с достаточной ясностью.

В области романса, также, как и в других областях творчества, М. Глинка является основоположником классического реализма в самом высоком значении этого слова. Реализм М. Глинки так же не лишенный критицизма, утверждает в искусстве, прежде всего, положительную идею, положительные образы. Кажется только А.С. Пушкин и М. Глинка могли пронести этот творческий оптимизм через годы политического безвременья, трагически отразившегося и на их личной судьбе. Прекрасные слова А. Герцена о А.С. Пушкине, который «знал все страдания цивилизованного человека, но у него была вера в будущее, которой человек Запада уже лишился», можно отнести и к М. Глинке, разумеется, прежде всего, как к создателю «Ивана Сусанина».

А. Даргомыжский был сознательным и убежденным выразителем идей критического реализма в музыке. Программой всей его творческой деятельности были слова: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды». Поэтому не случайно среди незрелых и подражательных ранних творческих опытов композитора выделяется одна песня «Каюсь, дядя, черт попутал» на слова А. Тимофеева. Так создается пародийность, один из главных признаков которой – несоответствие темы и жанра, темы и выразительных приемов. Склонность к характерному, комическому, пародийному станет впоследствии одной из типичных сторон творчества А. Даргомыжского.

Стилистические особенности романсов М. Глинки и А. Даргомыжского. Их сходство и различие

Направление романсового творчества М. Глинки, связанное с самыми передовыми идейно-художественными течениями своего времени и созданные М. Глинкой, точнее, отобранные и оформленные им вокальные жанры, образы, выразительные приемы – все это продолжало развиваться и в творчестве А. Даргомыжского. Наследие М. Глинки, как вокального композитора, было творчески усвоено всей русской реалистической школой. Его влияние сильнее всего проявилось в наиболее устойчивых и определенных жанрах лирики А. Даргомыжского – в танцевальных романсах: «Шестнадцать лет», «О, милая дева», «За окном в тени мелькает». В испанских романсах: «Оделась туманами», «Испанский романс», «Я здесь, Инезилья» контрастная композиция ясно указывает на влияние М. Глинки.

Испанский романс «Ночной зефир» стоит более обособленно. Он построен на развитии одного музыкального варьируемого образа, где новые выразительные средства связаны с образами текста. Отмечая повторения в тексте, повторениями в музыке, композитор вместо одного, как у М. Глинки жанрового эпизода, создает два различных: в ритме болеро и в ритме менуэта. Форма романса А. Даргомыжского – рондо с двумя эпизодами.

Связь с традицией М. Глинки осуществляется и в антологических миниатюрах А. Даргомыжского. В поэтической лирике первой половины XIX века, в особенности у К. Батюшкова, А.С. Пушкина, А. Дельвига, антологические стихотворения занимают видное место. Поэты переносят на русскую почву не только темы и образы античной лирики, но и ее метрику. К такого рода стихотворениям, где колорит создается только метрикой относится романс на слова А. Дельвига «Только узнал я тебя», положенный на музыку М. Глинкой, а затем и А. Даргомыжским. Романс этот является одним из самых замечательных примеров чуткости М. Глинки ко всем элементам поэтической формы, с большой тонкостью выражаемым в музыке.

Стихотворение А. Дельвига весьма оригинально по своей строфике: каждая ее строфа представляет собой трехстишие, в котором первые два стиха вместе образуют гензаме́тр, разделенный цезурой, а третий – трехстопный дактиль мужского окончания – «архилохов стих»

Только узнал я тебя,
И трепетом сладким впервые
Сердце заби́лось во мне.

При этом каждая строфа, кроме последней, представляет собою законченное смысловое единство, разделяющееся внутри на две части: «причину» и «следствие».

Первый стих – «причина»: Только знал я тебя
Второй и третий – «следствие»: И трепетом сладким впервые
Сердце заби́лось во мне.

Также построены вторая и последующие строфы:

Сжала ты руку мою –
И жизнь, и все радости жизни
В жертву тебе я принес.

Таким образом разделение гензаметра на два стиха создается не только метрической, но и логической цезурой. Смысловое противопоставление первого стиха второму и третьему в романсе М. Глинки выражено большой расчлененностью первого и второго стиха и большой слитностью второго и третьего. Именно для того, чтобы объединить второй и третий стихи, на втором стихе меняется метр с 6/8 на 9/8. Этот романс М. Глинки послужил канонм музыкальной декламации стихотворений в античных метрах – гекзаметрах, пентаметрах и других видах группировки трехсложных стоп.

А. Даргомыжский в своем романсе «Только узнал тебя» начинает с прямого подражания М. Глинке. Метр, структура строфы, сам характер мелодии – все это отлито по глининской форме. Но кое в чем уже проглядывается индивидуальность А. Даргомыжского. Она, прежде всего,

видна в отказе от музыкальной куплетности и в использовании варьированно-куплетной формы, тяготеющей к «сквозному развитию». Есть здесь и тенденция детализировать в музыке отдельные образы текста. Так, слова «в мрачную душу мою» подчеркнуты «*pianissimo*» и минорной гармонией, слова «высокое каждое чувство» проиллюстрированы мелодическим взлетом. Воплощая в этом романсе манеру мелодического и ритмического выражения стихов в античных метрах, А. Даргомыжский приходит к шедевру антологической лирики, романсу на слова А.С. Пушкина «Юноша и дева», который является не только примером точной и тонкой музыкальной декламации, но и примером редкостного соответствия музыкального поэтического образа в целом. Здесь есть и действие: «юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила» и скульптурная группа: спящий юноша, склонившийся на плечо подруги. Это четверостишие стоит в одном ряду с такими стихотворениями А.С. Пушкина в античном роде, как «Царкосельская статуя» и «На статую мальчика, играющего в бабки». Музыка А. Даргомыжского, в полном соответствии с пластическим характером поэтического образа, нарочито, намеренно статична. Статична форма, не содержащая контрастов между частями: двухчастная форма, в которой вторая часть является вариантом первой: А-А1. Статичность проявляется и в мелодии, необычайно мягкой, лишенной ярко выраженных кульминаций и ритмической остроты. То же в гармонии: на протяжении всего романса есть лишь одно кратковременное отклонение из *a-moll* в *C-Dur*. Различие в содержании первого и второго двухстиший пушкинского стихотворения подчеркнуто именно этой легкой сменой тональной краски: отклонение в *C-Dur* приходится на начальные слова второго двухстишия: «дева тотчас умолкла».

Особенности пушкинского гензаметра находят очень точное отражение в музыке, отмечены сменой метра $6/8 - 3/8$ и иным распределением сильных долей. Проявившиеся в этом романсе стремление к непрерывности, постепенности вариантного развития музыкального образа столь же типично для А. Даргомыжского, как стремление к контрастным композициям

для М. Глинки. В данном случае оно как нельзя лучше соответствует особенностям поэтического образа.

Однако индивидуальные черты, проявляющиеся даже в самых «глинкинских» произведениях А. Даргомыжского, весьма существенны. Они говорят, прежде всего, о разном восприятии стиха двумя композиторами – современниками. У М. Глинки преобладает интерес к музыкальным элементам стиха: общей композиции, строфике, поэтическому ритму, иногда рифме; он очень тонко ощущает их выразительное значение. А. Даргомыжский же, обращая внимание на сюжетно-смысловую сторону текста, проявляет гораздо меньший интерес, чем М. Глинка к композиционным особенностям стиха. Отсюда его внимание к логическому расчленению стиха «Не спрашивай, зачем», отсюда стремление передать разные по содержанию строфы разной музыкой «Ночной зephyр» или «проиллюстрировать» музыкально отдельные части текста «Только узнал я тебя». Глубоко чувствуя и мысль стиха, и специфику его поэтического выражения, М. Глинка и А. Даргомыжский по-разному передавали в музыке эту специфику, подходили к ней как бы с различных сторон.

Творчество композиторов в жанре элегии

Одна из существеннейших особенностей метода М. Глинки как вокального композитора – это его чуткость к композиции стиха, его умение слышать стихотворение, как единство соподчиненных частей, а не как сумму отдельных деталей. И это уже проявилось в элегии «Не искушай», где М. Глинка находит уже и свою характерную манеру «напевной декламации». Он не стремится подчеркивать отдельные слова какими-либо заметными мелодическими оборотами. Интонационная сдержанность, отличающая этот романс даже во второй драматической его части, вообще очень характерна для декламационности М. Глинки. Композиционная логика, интонационная сдержанность «Не искушай» и вместе с тем тонкое выражение в музыке не только текста, но и «подтекста» подсказаны особенностями элегии Е. Баратынского, стройной, уравновешенной, предельно ясной и точной в выражении мысли и чувства.

Если в элегии «Не искушай» М. Глинка во многом следовал за Е. Баратынским, то в «Бедном певце» он в значительной мере переосмыслил текст В. Жуковского, придав ему черты необычайного драматизма и патетики. Многие стилистические особенности этого романса определяются стремлением М. Глинки передать интонационную манеру стихотворения В. Жуковского, сильно отличающуюся от манеры Е. Баратынского. В стихотворении «Певец», часть которого использована М. Глинкой в романсе, все нарастающее эмоциональное волнение выражено в патетических возгласах:

Мечтам конец!

Погибло все! Умолкни, лира!

Скорей, скорей в обитель мира,

Бедный певец!

Волнение достигает кульминации во второй строфе, мысль которой обрывается, не завершившись:

Что жизнь, когда в ней нет очарованья?
Блаженство знать, к нему лететь душой,
Но пропасть зреть меж ним и меж собой,
Желать всяк час и трепетать желанья...

М. Глинка с исключительной чуткостью передает взволнованность этих восклицаний. Начиная каждую строфу плавно льющейся кантиленой, он переходит к патетической декламации, к мелодически подчеркнутым отдельным возгласам и снова возвращается к кантилене в конце строфы. Легкая, воздушная фраза «блаженство знать, к нему лететь душой» сменяется патетическими возгласами «но пропасть зреть меж ним и меж собой», интонационная напряженность которых все увеличивается. Наиболее экспрессивная фраза – «желать всяк час и трепетать желанья», являющаяся синтезом интонаций предшествующей фразы и фразы, рифмующей с цитированной снова переводит мелодию от декламации к кантилене.

Не часто встречающаяся у М. Глинки импровизационность развития мелодии этого романса, то плавно льющаяся, то разорванной восклицаниями эффектностью интонации – все это связано с самим характером стиха В. Жуковского, где эмоциональное начало явно преобладает над логическим, отсюда и особенности музыкального «прочтения» его М. Глинкой.

А. Даргомыжский в жанре элегии идет своим путем, который отражается, прежде всего, в поисках новой тематики, выходящей за пределы лирической

сферы и определяющей выбор выразительных средств. В элегических романсах А. Даргомыжский обращается к поэзии М. Лермонтова.

Для того, чтобы должным образом оценить значение романса А. Даргомыжского «И скучно и грустно», нужно вспомнить, как прозвучали в то время стихи М. Лермонтова, на который этот романс написан. В. Белинский посвятил ему следующие строки: «Страшен этот глухой, могильный голос подземного страдания, нездешней муки, этот потрясающий душу реквием всех надежд, всех чувств человеческих, всех обаяний жизни». Стихотворение М. Лермонтова имело не только литературное, но и общественное значение. И уже самый выбор его А. Даргомыжским заслуживает быть отмеченным. Эта элегия, словно положенная на музыку ораторская речь, где патетически подчеркнуты все интонационные подъемы и падения, которыми изобилует это стихотворение с его обращениями к слушателю вопросами и восклицаниями:

Желанья! Что пользы напрасно и вечно желать?

.....

Любить? Но кого же?

.....

К себе ли заглянешь? Там прошлого нет и следа.

Передавая своеобразный речевой строй этой элегии М. Лермонтова, А. Даргомыжский находит чрезвычайно выразительные музыкальные интонации, прямо вырастающие из интонаций речи. Так мы находим здесь и нарастающую вопросительную интонацию:

И интонацию «сопоставительную». Где смысловое противопоставление подчеркивается различием звуковысотного уровня:

Выразительность интонаций усугубляется паузами в вокальной партии, тонко передающими особенности речи, обращенной к самому себе, особенность «мыслей вслух». Установка именно на выразительность отдельных фраз, а не мелодии как целого, здесь совершенно ясна. Но отдельные, самостоятельные фразы как бы «скрепляются» повторяющимися мелодическими формулами, довольно близкими к типическим каденционным формулам бытового романса:

Таким образом, в романсе «И скучно и грустно» устанавливается новая трактовка жанра элегии, соответствующая содержанию этого трагического монолога. Размеренная, напевная декламация русской элегии в этом романсе как бы разрывается патетическими ораторскими восклицаниями, настойчиво вкладывающими в слушателя каждое отдельное слово.

Те же черты, в более смягченном виде, заметны и в элегии «Мне грустно». Здесь в лаконичной форме лирической миниатюры нашла выражение тема, развитая М. Лермонтовым в его драме «Маскарад». Тон поэтического размышления А. Даргомыжский передает определенной интонационной манерой, подчеркивающей смысловые моменты элегии. Романс является развитием одного образа, одной эмоции, различные оттенки которой, отражены в чрезвычайно выразительных деталях. Это подчеркивается и одночастностью формы и характером мелодии очень цельной, пластической и в то же время чрезвычайно выразительной в декламационном отношении. Это один из редких случаев идеально найденного соотношения между музыкой и словом. Форма элегии А. Даргомыжского указывает на очень большое внимание композитора к логической, смысловой стороне стиха. Основные музыкальные цезуры совпадают с цезурами логическими, музыкальные и грамматические предложения здесь абсолютно равны друг другу. В мелодии романса

замечательна постепенность перехода от плановой кантилены начала к ораторски подчеркнутым интонациям второго предложения. Единство мелодического развития достигается в этом романсе не только постепенностью перехода от напева к декламации, но и постепенностью расширения диапазона мелодии.

Важно отметить, что в этом романсе, отмеченном исключительной гармонией всех выразительных средств, наиболее важным элементом является мелодия, насыщенная речевыми интонациями, теснейшим образом связанная со смысловой стороной стиха. Уже в этом произведении, созданном еще в довольно ранний период творчества (1848 г.), А. Даргомыжский намечает путь для интонационной реформы, осуществленной им во второй половине 50-х годов.

Любимые поэты М. Глинки и А. Даргомыжского

Три имени занимают главное место в списке поэтов, стихи которых М. Глинка положил на музыку: А. С. Пушкин, В. Жуковский, Н. Кукольник. Среди пестроты тем и сюжетов произведений Н. Кукольника явно выделяется одна излюбленная тема – тема судьбы художника, его конфликта с окружающей действительностью. Творческая дружба М. Глинки и Н. Кукольника стала памятью не только великолепного вокального цикла «Прощение с Петербургом», музыки к трагедии «Князь Холмский», но и одного из шедевров – романс «Сомнение».

А. Даргомыжский откликается едва ли не на каждое новое и яркое поэтическое явление. Список поэтов, стихи которых А. Даргомыжский использовал в своем творчестве, поражает своей разнохарактерностью: А. С. Пушкин, А. Дельвиг, В. Жуковский, Н. Кукольник, А. Кольцов, Б. Тимофеев, Ю. Жадовская, В. Курочкин, П. Вейнберг. И если М. Глинка «читал» стихи самых различных поэтов все-таки в пушкинской традиции, то А. Даргомыжский находил совершенно разную интонационную манеру для высокой лирики А.С. Пушкина и А. Дельвига, для русских песен А. Кольцова и Б. Тимофеева, для сатирических куплетов В. Курочкина и П. Вейнберга. Именно благодаря стремлению А. Даргомыжского передать в музыке все сюжетные и образные детали текста для него не характерна строфическая форма, которая предполагает обобщенный подход к тексту. Не характерны для него и произведения, построенные на противопоставлении двух контрастных музыкальных образов, столь часто встречающихся у М. Глинки. Для А. Даргомыжского гораздо типичнее романсы, где даже при четкости основных граней музыкальной формы, совпадающих с гранями формы поэтической, все же заметна тенденция к продлению этих граней тем или иным способом. Примером может служить романс «Влюблен я, дева красота» на слова Языкова.

Тяготение А. Даргомыжского к постепенности развития, к частой смене оттенков коренным образом отличается от манеры М. Глинки строить форму,

как ряд больших, контрастных, законченных эпизодов. А. Даргомыжский обращается к двухчастной форме, что очень редко бывает у М. Глинки, именно потому, что двухчастная форма по самой природе своей легче переходит в форму «сквозного» развития, чем трехчастная форма с обычным для нее ярким контрастом середины и обрамляющих частей.

Декламация М. Глинки интонационно очень скупа, сдержана, подчеркиваются лишь некоторые, особенно значительные слова. А. Даргомыжский же дает точнейшую запись речевых интонаций. Переводя их на язык музыки, придавая им напевность, он всегда сохраняет связь с реальной «речевой мелодией».

В некоторых романсах А. Даргомыжского мы видим нарочитое приближение к интонациям бытовой прозаической речи. Такова, сварливая «бабья» скороговорка в «Мельнике» на слова А.С. Пушкина, такова и скороговорка в передаче рабьего, униженного лепетанья в «Червяке» на слова Беранже-Курочкина. К типу декламационной лирики «Мне грустно» относится романс «Я все еще его, безумная, люблю» на слова Ю. Жадовской, но с несколько более подчеркнутой патетикой. Их значительные фразы почти тождественны. Сюда же можно отнести и восклицательные заключения строф романса «Расстались гордо мы» на слова В. Курочкина.

Уже одна широта круга «речевых интонаций» различного типа указывает на то, что эта сторона вокальной музыки была для А. Даргомыжского основной. Добавим, что «речевые интонации» используются композитором не изолировано, а в тесном взаимодействии с типическими интонациями бытового романса, с интонациями «высокой лирики» глинкинского типа и т.д. Все это образует сложный сплав, по-разному окрашенный в зависимости от преобладания того или иного элемента.

Критический реализм в русском искусстве

Зрелые произведения М. Глинки и А. Даргомыжского 40-60-х годов относятся к периоду переломному и в истории русской музыки, и в истории русской художественной культуры вообще. Эти годы отмечены бурным ростом критического реализма в русском искусстве, что связано с обострением классовой борьбы в конце 30-х годов, с ростом революционных настроений крестьянства, нередко выливавшихся в открытых волнениях. Передовые художники чутко реагировали на обострение противоречий в русской действительности, обличая все проявления социальной несправедливости. Выход в 1842 г. первого тома «Мертвых душ» Н. Гоголя оказалось началом нового «гоголевского» периода в русской литературе. В. Белинский увидел в новом произведении Н. Гоголя «творение чисто русское, столько же истинное, сколько и патриотическое, глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое». Подчеркнутые великим критиком реалистические основы творчества Н. Гоголя, получили развитие и в творчестве как Н. Некрасова, А. Герцена, И. Тургенева, так и второстепенных писателей «натуральной школы».

Борьба за критический реализм захватывает и русскую поэзию, продолжающую оказывать сильнейшее влияние на вокальную лирику. В ней обозначаются два резко противоположных направления, наиболее яркими представителями, которых были, с одной стороны Н. Некрасов, предельно широко раздвинувший рамки первичных поэтических тем, сблизивший область поэзии и публицистики, с другой – А. Фет, продолживший линию романтической лирики В. Жуковского. В вокальной лирике это влияние русской поэзии отмечены интенсивностью реалистических устремлений, сказавшиеся и в творчестве М. Глинки, и в творчестве художников молодого поколения, одним из самых передовых и ярких представителей которого был А. Даргомыжский.

Поздние романы М. Глинки не укладываются в рамки определенных жанров, ставя себе более сложные задачи, требующие всякий раз

индивидуального, конкретного разрешения. Этот процесс характерен для всей русской лирики 40-50-х годов, что связано с углублением и усложнением самого содержания русского романса, и, конечно, он не мог не затронуть и М. Глинку. Качество, которое следует отметить, прежде всего, в ряде его поздних романсов – это особая психологическая выразительность. Внешне это проявляется очень по-разному – и в развернутых композициях, уже выходящих за пределы романса и передающих целую гамму чувств «Песня Маргариты», и в миниатюрах, сосредотачивающих всю силу выразительности на каком-то одном оттенке чувства: «Как сладко с тобой мне быть», «Слышу ли голос твой», «Люблю тебя, милая роза».

Новый этап в развитии русской вокальной музыки

В конце 50-х годов А. Даргомыжский создает несколько песен, знаменовавших собой наступление нового этапа в развитии русской вокальной музыки. Произведения эти широко известны: драматическая песня «Старый капрал» и сатирические – «Червяк» и «Титулярный советник». К ним примыкает и пародийная песня «Мчит меня в твои объятия». Особенно значительны именно эти произведения. С ними в русскую музыку пришел новый лирический герой, обыкновенный, «маленький» человек, до того не считавшийся объектом, достойным внимания художника. В этих произведениях А. Даргомыжский переносит в область музыки принципы художественного направления, десятилетием ранее сложившегося в русской литературе и получившего наименование «натуральной школы». Школа эта, считавшая своим учителем и родоначальником Н. Гоголя, видела свои художественные задачи в изображении жизни, действительности в «натуральном», неприкрашенном виде, со своими темными и прозаическими сторонами. Самым важным в новом направлении было то, что оно стремилось к правдоподобию прежде всего затем, чтобы привлечь внимание общества к темным и мрачным сторонам русской действительности, чтобы вызвать возмущение и протест, толкнуть на активное переустройство жизни. Все это, как нельзя более, соответствовало склонностям А. Даргомыжского. И, конечно, портреты петербургских чиновников, нарисованные А. Даргомыжским в «Червяке» и «Титулярном советнике» сродни «Чиновнику» Н. Некрасова, «Петербургскому дворнику» Даля-Луганского, «Петербургским шарманщикам» Д. Григоровича и другим произведениям, вошедшим в сборник «Физиология Петербурга», которым дебютировала новая литературная школа.

А. Даргомыжский в своих сатирических песнях идет по иному пути. Он не морализует – он только изображает. Но это изображение настолько конкретно – образно, что тема неравенства и несправедливости ощущается гораздо острее, чем в каких-либо прямых поучениях и обличениях.

Мелодия песни «Червяк» при ясно ощутимой связи с традицией водевильных куплетов отличается психологически – конкретной речевой выразительностью. Музыкальная речь героя нарочито обеднена мелодически и ритмически – это прямое подражание бытовой, сбивчивой скороговорке человека, не привыкшего говорить во весь голос. Его интонации оживляются лишь при упоминании о сиятельном друге. В этом отношении особенно показателен рефрен с его переходом от восклицаний: «Какое счастье! Честь какая!» к торопливому бормотанию: «Ведь я червяк в сравнении с ним» и т.д., и снова – к подчеркиванию, уже гармоническому, слов: «Его сиятельство самим». Именно интонация при минимальном участии других выразительных средств и является основным средством характеристики и самого героя, и отношения его к покровителю – графу. Тот же метод применен и в «Титулярном советнике» на слова П. Вейнберга, где уже в первой фразе интонационно противопоставлены бедный чиновник и пленившая его сердце генеральская дочь:

Интонация рассказчика здесь как бы сливается с интонацией самого героя песни, рассказывающего в третьем лице о своем неудачном любовном объяснении. А. Даргомыжский верно схватил преувеличенную выразительность интонации речи захмелевшего человека, подчеркнуто значительных на словах «генеральская дочь», патетических в произведении слов «и пьянствовал целую ночь». Рисуя своего героя – пьяненького и жалкого, А. Даргомыжский не смеется над ним, как не смеется Н. Гоголь над своим Акакием Акакиевичем. Это говорит о горячем сочувствии композитора

маленьким людям, человеческое достоинство которых попиралось столь безжалостно.

«Маленькому человеку» посвящена и драматическая песня «Старый капрал» П. Беранже, в переводе В. Курочкина. Произведение это, по-своему драматизму, по реалистичности декламации очень характерно для А. Даргомыжского. Однако в нем чувствуется связь с традициями М. Глинки, в частности с балладой «Ночной смотр», с которой его связывают и тема – рассказ наполеоновского солдата и жанровые черты – песня-марш, и даже некоторые детали декламации – триольный ритм в вокальной партии. Но тема трактована совсем иначе, без той романтической героини, которая отличала собой «Ночной смотр». Очень показательны сокращения, которые делает А. Даргомыжский в тексте Беранже-Курочкина. Он выпускает третью строфу, посвященную воспоминаниям о былых походах. То, что для М. Глинки было основным в его наполеоновской балладе – героика славного прошлого, для А. Даргомыжского в его песне об осужденном на смерть солдате, оказалось не нужным. И в этой песне на первом плане тема несправедливости к человеку, социальной несправедливости. Многие мелодические обороты из «Старого капрала» могут служить прекрасной иллюстрацией интонационного богатства русской речи.

Декламация песни «Старый капрал» - по существу декламация прозаического типа. В музыкальном расчленении текста А. Даргомыжского ориентируется не на ритмические, а на синтаксические грани, например:

Молод и он оскорблять
Старых солдат...

А. Даргомыжский не случайно назвал это произведение «драматической песней»: сюжет здесь излагается не в повествовании рассказчика, а в прямой речи героя со всей присущей ей характерностью.

Произведения в новых жанрах – и «Старый капрал», и музыкальные сатиры, и пародии были лишь одним из многочисленных опытов А. Даргомыжского, всю жизнь неутомимо искавшего новых путей к правде

в искусстве. Несмотря на немногочисленность, именно они являются типическими для его творчества, сыграв очень большую, обновляющую роль в последующем развитии русской вокальной музыки.

Заключение

Важным моментом в творчестве и жизни А. Даргомыжского стало знакомство с М. Глинкой в 1835 году. Именно после этой встречи А. Даргомыжский впервые серьезно задумался о цели и смысле своего творчества. Он присутствовал при рождении первой классической русской оперы «Иван Сусанин», принимал участие в её сценических репетициях и убеждался в том, что музыка призвана не только услаждать и развлекать. Как верно отмечает советский музыковед, профессор Московской консерватории М.А. Пекелис: «В это время и определилось очень важное качество А. Даргомыжского: особое внимание к окружающему миру, к жизни искусства в его самых различных течениях».

М. Глинка и А. Даргомыжский сочиняет разные по содержанию романсы. Некоторые их романсы, как мы уже знаем, написаны на одни и те же стихи А.С. Пушкина. Несмотря на то, что в историю русской музыки А. Даргомыжский вошел как один из основоположников критического реализма в искусстве, он не забывал развивать заложенные М. Глинкой традиции русской музыки. «Если М. Глинке отечественная музыка обязана развитием историко-героического, эпического, лирико-эпического жанров, то направленность вокального творчества А. Даргомыжского – это лирико-психологическая и народно-бытовая сфера» - отмечает известная в своё время певица-любительница, автор интересных воспоминаний о М. Глинке Л.И. Кармалина.

Знакомство с М. Глинкой впоследствии перешло в настоящую дружбу. «Одинаковое образование, одинаковая любовь к искусству тотчас сблизили нас, но мы скоро сошлись и искренно подружились несмотря на то, что М. Глинка был десятью годами старше меня. Мы в течение 22 лет сряду были с ним постоянно в самых коротких, самых дружеских отношениях», — вспоминал впоследствии композитор.

Список литературы

1. Н. Аршинова "О речевой интонации в вокальном творчестве А.С. Даргомыжского" Научно-методические записки. Вып. 6, М.: Музыка, 1973 г.
2. В. Васина-Гроссман "Романсы М. Глинки. Русский классический романс XIX века". Музыка, Л.: Гос. муз. изд – во, 1978 г.
3. Л. Булатова "Стилевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVIII-XIX веков" М.: Музыка, 1991 г.
4. Н. Шпиллер "Заметки в формировании вокальной культуры". М.: Муз. изд. 1973 г.
5. Е. Шендерович "Об искусстве аккомпанемента". Советская музыка, 1969 г., № 4
6. Е. Шендерович "Выразительные функции аккомпанемента". М.: 1996 г.
7. Г. Крауклис "О звуковом воплощении изобразительности. Музыкальное исполнительство", М.: Музыка 1983 г.
8. В. Живов "Работа в концертмейстерском классе над пушкинскими романсами М. Глинки. О работе концертмейстера", М.: Музыка 1974 г.
9. М.А. Овчинников Творцы русского романса. – Москва, «Музыка» 1988 г.
10. Соболева Г. Русский романс. М.: «Знание», 1980 г.
11. С. Шлифштейн Даргомыжский. М.: Гос. муз. изд – во, 1960 г.