

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Кафедра теории музыки

В. В. Горячих

**А. С. Даргомыжский. Оперы.
Симфоническое творчество**

Историко-аналитический очерк

Санкт-Петербург
2016

ББК 85.317

Г 71

Горячих В.В.

А. С. Даргомыжский. Оперы. Симфоническое творчество: историко-аналитический очерк. Ч. 1. Симфонические произведения. Учебное пособие по дисциплине «Анализ музыкальных произведений» по направлению подготовки 53.05.05 Музыковедение / Горячих В.В. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2016.

ISBN 978-5-98620-220-4

*Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова*

Рецензенты:

к. иск., доцент Л. П. Иванова

к. иск., доцент Н. Ю. Афолина

© В. В. Горячих, 2016

© Санкт-Петербургская

государственная консерватория, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	4
<i>«Болеро»</i>	7
<i>«Баба-яга, или С Волги nach Riga»</i>	15
<i>«Малороссийский казачок»</i>	41
<i>«Чухонская фантазия»</i>	47
<i>Фантазия D-dur</i>	50
Рекомендованная литература	61

Введение

Александр Сергеевич Даргомыжский – одна из крупнейших фигур в русской музыке классической эпохи. Значение его творчества, которое в целом уже вряд ли подлежит пересмотру, традиционно определяется самым новаторским созданием композитора – оперой «Каменный гость», в меньшей степени – оперой «Русалка» и группой наиболее совершенных романсов. Положение симфонических произведений Даргомыжского выглядит двойственным: с одной стороны, их в этот ряд нередко включают – с набором устойчивых, давно не подвергавшихся проверке определений (они будут подробно рассмотрены в основной части настоящего очерка). Перечислим их: программные жанрово-характеристические пьесы на народные темы, разработанные преимущественно в форме вариаций (в чем видят прямое продолжение линии симфонических пьес М. И. Глинки), в то же время отличающиеся от глинкинских сочинений «признаками “сюжетной” трактовки жанра, остроумористической, фантастико-гротескной образностью»¹.

С другой стороны, на фоне шедевров Глинки, композиторов «Могучей кучки» и П. И. Чайковского симфонические фантазии Даргомыжского как бы теряются, уходят на периферию², что с исторической точки зрения неверно. Произведения Даргомыжского появились в 1860-е годы – в эпоху, когда русская симфоническая школа складывалась уже как разноплановое, многожанровое целое, в котором увертюры и фантазии Глинки являлись хотя и важнейшим, но далеко не единственным истоком. Не будет преувеличением сказать, что в это десятилетие русские композиторы очень внимательно вслушивались в каждое новое произведение, в том числе в такие ныне практически забытые сочинения, как «Гопак», «Гре-

¹ Кандинский А. И. А. С. Даргомыжский (1813–1869) // Владышевская Т. Ф., Левашева О. Е., Кандинский А. И. История русской музыки: Учебник. В 3 вып. Вып. 1. М., 1999. С. 489.

² В обзорах русской симфонической музыки второй половины XIX века они лишь упоминаются.

чаники» (1866) и «Пляска запорожцев» (1867) А. Н. Серова, не говоря уже о симфониях и симфонических картинах А. Г. Рубинштейна. Ныне принятой «табели о рангах» в то время не было, как и искусственного разделения на школы и отдельно стоящие композиторские фигуры, якобы обособленные друг от друга в творческом отношении. Взаимодействие и взаимовлияние было очень сильным, яркие находки и новые приемы сразу же становились общим достоянием. В этом смысле вряд ли продуктивно сводить значение симфонических произведений Даргомыжского только к влиянию на симфоническое творчество Чайковского (в плане острохарактерных ладогармонических «курьезов»)³ или даже к началу в русской музыке «камерного программно-картинного симфонизма»⁴, ведущему, в частности, к миниатюрам А. К. Лядова⁵.

Прежде всего, необходимо рассмотреть каждое из сочинений Даргомыжского, чтобы попытаться разобраться в главном: какие идеи они несли, какими средствами композитор воплощал свои замыслы. Проверка, а при необходимости и пересмотр сложившихся, часто повторяемых суждений, как критических, так и комплиментарных оценок (даже если они принадлежат признанным ученым или авторитетам в мире музыки) – все это возможно лишь при непосредственном обращении к музыкальному материалу, его новому анализу. Анализ должен стать надежным основанием для выстраивания максимально *объективной* оценки значения того или иного произведения в истории музыки, в данном случае – симфонических сочинений Даргомыжского.

Если оперы Даргомыжского традиционно «разъединялись» (даже между «Русалкой» и «Каменным гостем») преемственность и параллели были осмыслены по большей части лишь в последние десятилетия, что касается *всех* опер композитора – связи между

³ Кандинский А. И. А. С. Даргомыжский (1813–1869). С. 480.

⁴ Там же. С. 489.

⁵ Наиболее резкая оценка симфонических фантазий Даргомыжского высказана Р. Тарускиным. Этот авторитетный зарубежный исследователь русской музыки считает, что «ни одна из увертюр Даргомыжского ничего не привносит в развитие [русской] национальной школы» и рассматривает их как «опыты... “низкого стиля”», работу дилетанта, «буквальное воплощение того, что называется “провинциальным” композитором» (Taruskin R. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton University Press, 2000. P. 132).

ними, их художественное единство – актуальная проблема, ключи к решению которой еще ищутся⁶), то симфонические произведения настойчиво объединялись. Исключение делалось только для «Болеро»: слишком велик был временной разрыв между ним и последующими сочинениями Даргомыжского для оркестра. Взгляд на три симфонические фантазии композитора – «Баба-яга, или С Волги nach Riga», «Малороссийский казачок», «Чухонская фантазия» – как на что-то общее не только по жанру, но и по замыслу, возник при жизни Даргомыжского, по-видимому, в «Могучей кучке»: его отражение находим в рецензиях Ц. А. Кюи и А. П. Бородин. Кюи относил все три фантазии к «полукомическому роду сочинений», который возник в русской музыке «с легкой руки Глинки» в «Камаринской»⁷. Бородин в своей рецензии называет их «пьесами комического характера», также отмечая, что «прототипом этого рода музыки служит всем известная, гениальная “Камаринская”»⁸. У Кюи находим и объяснение замысла (идеи) такого рода пьес: в них «композитор, не стесняясь формой, может дать полный простор всем оригинальностям и причудам гармонии и колорита, может заставить слушателя улыбаться разными небывалыми оркестровыми затеями»⁹. И хотя далее Кюи все же указывает на важность «музыкальной мысли и музыкальной связи» среди «наплыва оригинальности и оригинальничанья», в действительности обсуждение симфонических сочинений Даргомыжского и в его эпоху (см., например, цитированную выше рецензию Бородина на «Чухонскую фантазию»), и позднее фактически останавливалось именно на перечислении разного рода «музыкальных курьезов» (воспользуемся определением Бородина и Чайковского). Главный же вопрос – для чего? – в таком виде не ставился, так как доста-

⁶ См. Самоходкина Н. В. Оперное творчество А. С. Даргомыжского. К проблеме художественного единства. Автореферат дисс. ...канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2006.

⁷ Кюи Ц. Концерт Балакирева. Предстоящий 25-летний юбилей «Руслана». Слухи // Кюи Ц. А. Избранные статьи / Сост., вступит. ст. и примеч. И. Л. Гусина. Л., 1952. С. 95–96. Цит. по: Келдыш Ю. В. А. С. Даргомыжский // История русской музыки: В 10 т. Т. 6. 50 – 60 годы XIX века. М., 1989. С. 118.

⁸ Бородин А. Концерт Бесплатной музыкальной школы. Концерты Русского музыкального общества (7-й и 8-й) // Бородин А. П. Критические статьи / Сост., вступит. ст. и коммент. В. В. Протопопова. Изд. 2-е, доп. М., 1982. С. 32.

⁹ Кюи Ц. Указ. соч. Цит. по: Келдыш Ю. В. А. С. Даргомыжский. С. 118.

точным, по-видимому, считалась констатация комизма, юмора, жанровости и характерности, тесно связанных с «программой» сочинений.

В советском музыкознании единство трех фантазий было еще более подчеркнуто: «своеобразным циклом» называет их Г. Микшеева¹⁰, «симфонической “триадой”» – А. И. Кандинский. Определенная логика в этом есть: «Баба-яга», «Казачок» и «Чухонская фантазия» созданы в один период творчества Даргомыжского и на одном этапе русской музыки; в одном жанре; во всех в качестве главного материала использованы народные темы, основным средством развития которых становятся свободные вариации. Этого достаточно, если следовать вышеописанной логике, но совершенно недостаточно с позиции индивидуальности авторского замысла каждой фантазии. Ответив на вопрос «для чего?», то есть, какова была идея «Бабы-яги», «Казачка» и «Чухонской фантазии», можно получить не только ясное представление о специфике каждого произведения, но и новые, более глубокие основания *содержательного плана* для их объединения.

Что касается «Болеро», то это не избалованное вниманием исследователей и недооцененное сочинение Даргомыжского будет подробно рассмотрено впервые¹¹. Одна из целей анализа – выявление актуального для произведения музыкального контекста.

«Болеро»

Даргомыжский завершил симфоническую пьесу «Болеро», вероятнее всего, в первой половине 1839 года. В том же году она была исполнена (в концертах в Павловском вокзале), а затем опубликована в Петербурге в авторском переложении для фортепиано.

Сочинение традиционно характеризуется как «довольно незрелое» (А. И. Кандинский) и малоинтересное, с весьма условным воплощением испанского колорита. Раскрывая эту оценку,

¹⁰ Микшеева Г. Симфонические фантазии А. Даргомыжского: к вопросу о характеристическом в музыкальном стиле композитора // Из истории русской и советской музыки. Вып. 3 / Сост. М. Пекелис, И. Гивенталь. М., 1978. С. 126.

¹¹ В первом томе своей монографии о Даргомыжском Пекелис посвящает собственно анализу «Болеро» лишь три страницы (включая нотные примеры). Подробнее см.: Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение: в 3 т. Т. 1. М., 1966. С. 197–204.

Ю. В. Келдыш добавляет, что «Болеро» написано для оркестра «гладко, но шаблонно и бесцветно», отмечая «отсутствие яркого своеобразия» и, в то же время, «достаточно свободное владение техникой оркестрового письма»¹². Особняком стоит мнение М. С. Пекелиса, считавшего что «Болеро» представляет значительный интерес как один из наиболее ранних опытов симфонизации испанского танца¹³.

Столь негативная характеристика не может не вызвать удивления. Причина ее в том, что, по сути, «Болеро» Даргомыжского неявно (а иногда и открыто) противопоставляется уникальным даже на фоне современной им западноевропейской симфонической музыки испанским увертюрам Глинки. Насколько это правомерно? К 1839 году Глинка не создал еще ни одной зрелого симфонического произведения, даже «Вальс-фантазия» на тот момент существовал только в оркестровке дирижера Й. Германа! В 1830-е, 1840-е и даже в 1850–1860-е годы русская симфоническая музыка фактически еще формировалась. Подходить к «Болеро» с мерками будущих шедевров (для которых должны были созреть условия) некорректно. К тому же для Даргомыжского это сочинение для оркестра было первым. Продуктивнее ставить вопросы иначе: чего смог добиться в этих исторических условиях начинающий 26-летний композитор? Какую идею несет в себе «Болеро», можно ли найти к ней актуальные параллели?

Прежде всего, рассмотрим тематический материал и форму пьесы.

Форма «Болеро» – двойная цепная с кодой, до этого в русской симфонической музыке не применявшаяся. Ее схема:

Вступление (d-moll, 4 т.). Смысл и драматургическое значение этого материала раскроется только «по ходу действия» пьесы и в ее финале, что напоминает драматургический план «Вальса-фантазии» и «Арагонской хоты» Глинки.

а 1 тема (d-moll, ц. 5¹⁴): содержит два проведения (модулирующий в F-dur сложный период), второе из которых фактически

¹² Келдыш Ю. В. А. С. Даргомыжский // История русской музыки: В 10 т. Т. 6. 50 – 60 годы XIX века. М., 1989. С. 117.

¹³ Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 1. С. 199.

¹⁴ Здесь и далее в тексте очерка ссылки на цифровые ориентиры даются по изданию: Даргомыжский А. Сочинения для симфонического оркестра / Ред. М. С. Пекелиса. М.: Музыка, 1967.

представляет собой вариацию. Так как тема проходит в сопровождении кастаньет, с первых же тактов в музыке возникает осязаемый испанский колорит. Начало и общий характер темы близки цыганскому танцу, открывающему II акт «Кармен» Ж. Бизе (есть также сходство в приемах оркестровки). Отметим, что испанское начало в «Болеро» Даргомыжского всеми исследователями традиционно умалчивается.

b 2 тема (B-dur, 1 такт до ц. 30): изложена в 2-хчастной простой с репризным включением форме. Этому танцевальному материалу присущи легкость, оттенок «оперности» (то есть, танцев в опере), что отчасти заметно уже и в первой теме. Подобное сочетание танцевального и оперно-танцевального есть и в ровеснике «Болеро» – глинкавском «Вальсе-фантазии», созданном и исполненном в том же 1839 году.

c 3 тема (B-dur, ц. 45): структура подобна строению первой темы (**a**). Этот материал представляется наиболее «испанским» по характеру и наиболее близким жанру болеро. Пекелис, а за ним и Келдыш, напротив, считали третью тему полонезной. Выделим яркую деталь, не замеченную исследователями. Тип изложения темы (терцовое удвоение мелодии первыми и вторыми скрипками, а также двумя трубами) близок тому, который дважды использует позднее Глинка в своих испанских увертюрах. В «Ночи в Мадриде» так экспонируется уже сама тема хоты, в «Арагонской хоте» – вторая тема. В обоих произведениях подобное решение оркестровой фактуры справедливо считается одной из ярких находок Глинки, узнаваемой деталью оркестровки. Однако в «Болеро» Даргомыжского оно почему-то игнорируется.

d 4 тема (d-moll, ц. 65) написана в характере русских полонезных тем (с вкраплением романсово-элегических интонаций – см., например, 3-4 тт. темы), звучавших в оперных произведениях (см. близкую по характеру тему в оркестровом вступлении к хору «Ах, подруженьки» в «Аскольдовой могиле» А. Н. Верстовского). Форма темы простая 2-хчастная, в конце модуляция в g-moll.

e 5 тема (B-dur, 2 такта до ц. 85) – энергичная, предваряемая краткой интрадой, вносит яркий контраст. Тема подчеркнута танцевальная, вновь с оперно-балетным оттенком, однако ее развитие очень быстро драматизируется. Пекелис рассматривал этот раздел как связку, но драматургический смысл его представляется совершенно иным. Новая тема красочно анонсирует очередной матери-

ал, контрастный предыдущему, однако его изложение до конца не состоялось, оно «срывается», переводится в другой, драматический образный план. Не отвечает признакам связки и сам материал, имеющий вначале все признаки экспонирования. Тональный план раздела также не подтверждает функцию связки: после g-moll (в предыдущем разделе) поворот в B-dur вряд ли можно считать очевидным и естественным движением в d-moll. Такой «обрыв» материала и сдвиг в минор близок по типу к драматическим «срывам» в «Вальсе-фантазии» Глинки, где они имеют еще более ярко выраженный характер.

a¹ Сокращенная реприза 1 темы (ц. 100). Далее повторяются разделы и материал **b c d e**. В конце **e** звучит новый материал – краткое соло флейты.

Кода (Allegro, 3 такта до ц. 185) представляется чрезвычайно интересной: в ней присутствуют многие черты симфонического скерцо, образцы которого, напомним, в русской музыке еще не написаны¹⁵. Это быстрый темп, трехдольный метр, узнаваемые характер и штрихи (артикуляция).

Тема коды (**f**) представляет собой трансформацию первой темы (**a**) «Болеро» и может рассматриваться как ее свободная вариация. Любопытна некоторая близость этого материала и темы фортепианной пьесы «Игра в лошадки» из «Детского альбома» П. И. Чайковского. Сходство объясняется тем, что Чайковский использовал средства из музыкально-жанрового «комплекса скерцо», но трактовал его, в отличие от Даргомыжского, в несерьезном, «игрушечном» ключе.

Последующий материал коды напоминает по изложению (сначала повтор, затем кода) основной раздел «Болеро»: **g f¹ g¹ e** (**заключение**). Второй материал коды (**g**, 4 такт ц. 190) отмечен уже знакомым драматизированным «срывом» и сдвигом из мажора (F-dur) в минор (главную тональность d-moll). В отличие от основного раздела далее следует не повтор, а динамизированное переизложение, с ускорением темпа и сокращением материала в **g¹**. Можно сравнить это с третьим «кругом» (по отношению к дважды проведенному материалу основного раздела «Болеро»), но, вслед-

¹⁵ Один из самых ранних таких образцов в русской музыке – скерцо из Первой симфонии А. Г. Рубинштейна (1850).

ствие динамизации, роста напряжения, ускорившимся и сокращенным.

Заключение построено на еще более трансформированных интонациях главной темы пьесы. На всем протяжении коды ощутимо драматическое нагнетание, композитор впервые вводит выразительные средства с ярко выраженной семантикой: наряду с «неаполитанской» гармонией это «роковой» хроматический нисходящий ход у трубы, тромбона, низких струнных и фаготов (ц. 265–270), впоследствии вошедший в «драматический комплекс» в симфонических и оперных сочинениях Чайковского.

Но есть и еще одна, более близкая параллель. В «Вальсе-фантазии» Глинки (окончательная редакция) основной раздел коды повторяется, затем следует краткое заключение. В «Болеро» заключение (кода коды) также состоит из удвоенной основной части и краткой концовки. В обоих произведениях наибольшее напряжение и своего рода развязка достигаются к концу, при этом прослеживается сквозная логика драматизации (гораздо более выраженная в пьесе Глинки за счет сквозного проведения динамизированного рефрена и «срывов» мажорных эпизодов). Есть и интонационная близость, в частности, характерные для «Вальса-фантазии» октавные ходы в драматических моментах (см. в «Болеро» ц. 220, 250–255). Симптоматично, что в заключении «Болеро» испанский колорит и оттенок оперно-балетной музыки полностью исчезают, уступая место драматической образности. Таким образом, в строении драматургии «Болеро» и «Вальса-фантазии» прослеживается определенная близость, хотя по форме своей этих сочинений различны¹⁶.

¹⁶ Пекелис (в предисловии к изданию партитуре «Болеро») рассматривает его форму как в основе своей 3-частную, понимая под средней частью последовательность **b c d**, а **e** рассматривая как связку. В целом же, учитывая повторение первой части и середины, а также коду, определяет форму как близкую 3-5-частной. На основании этого Пекелис приходит к выводу о близости симфонического «Болеро» вокальным произведениям Глинки, имеющем сходное строение. Подобная трактовка представляется неверной, кроме того анализ содержит ряд ошибок. Так, ученый пишет об отличии второй «связки» от первой, заключающемся в том, что в первой разрабатывается материал первых двух тем средней части, а во второй связке — только первой. В действительности же, и материал, и его последовательность, и синтаксис с формой у двух «связок» совершенно идентичны.

В контексте драматургических и интонационных параллелей между «Болеро» и «Вальсом-фантазией» напомним, что точное время создания пьесы Даргомыжского не известно (исследователи исходят из аргументированной Пекелисом датировки первой половиной 1839 года). Можно предполагать как взаимное знакомство Глинки и Даргомыжского с сочинениями друг друга, возможное влияние¹⁷, так и отсутствие такового. Напомним, что «Вальс-фантазия» был создан Глинкой в фортепианной версии в 1839 году, а летом того же года дирижер Герман исполнял сделанную им по авторским указаниям оркестровую редакцию в концертах на Павловском вокзале. Таким образом, два произведения стали известны слушателю одновременно¹⁸.

Продолжая разговор о форме «Болеро», рассмотрим ее теперь как целое. Даргомыжский отталкивается от общей для танцевальной музыки идеи: чередования танцевальных фигур (тем) с возможным их возвращением и повторением. Однако, сравнивая строение «Болеро» с танцами в обеих операх Глинки, в «Эсмеральде» и «Русалке» самого Даргомыжского (например, «Славянский танец» из II акта), а также с «Вальсом-фантазией», нельзя не заметить своеобразия решения композитора. Стоит ли считать, что в таком строении «есть признаки наивности» (Пекелис) – вопрос спорный. На наш взгляд, стремление композитора к объединению всего материала пьесы очевидно (это отмечал и Пекелис), а главным объединяющим началом выступает кода и ее заключение. В итоге драматургия сочинения обретает ясную логику, а форма – направленность. Что касается структуры как таковой, то, возможно, причина вовсе не в наивности, а в поисках молодого композитора в области формообразования. Для примера укажем на фортепианное **Скерцо f-moll** Даргомыжского (по предположению Пекелиса, созданное не ранее 1842–1843 года).

Скерцо написано в сонатной форме без разработки и с кодой и содержит ряд особенностей. По музыке и общему характеру скерцо Даргомыжского ближе всего не к бетховенским скерцо или

¹⁷ Пекелис считал возможным влияние на Даргомыжского фортепианной версии «Вальса-фантазии» (См.: Пекелис. М. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 1. С. 202).

¹⁸ Добавим, что «Болеро», как и «Вальс-фантазия», существует в авторской версии для фортепиано, содержащей ряд отличий от оркестровой. Однако это именно переложение, а не оригинальная редакция.

к будущим скерцо Рубинштейна, кучкистов и Чайковского, а к быстрому вальсу¹⁹. Появляющаяся в разделе побочной партии ре-марка *Scherzando* также отсылает не к симфоническому скерцо (в привычном понимании), а к танцевальным номерам в операх 1830–1840-х годов. Таким образом, скерцо *f-moll* по характеру приближается к танцевальной музыке той эпохи, в том числе и к «Болеро». Именно с этим связано, на наш взгляд, своеобразие сонатной формы. Даргомыжский расширяет тематический материал: дает в заключительной части самостоятельную тему, а в побочной партии – даже две, причем обе в тональности мажорной *S* (!). Тематическому плану отвечает и тональный план – с появлением своих собственных тональностей в связующей части (*As-dur* – *Des-dur* – *Ges-dur*, далее ход к *b-moll*). Отсутствие разработки (вместо нее – ход) также можно объяснить влиянием танцевального по своей природе материала и общим замыслом, приближающим скерцо к танцевальной пьесе. В репризе побочная тема (в тональном подчинении) сохраняет мажорный лад, однако в драматизированной коде *f-moll* возвращается. В итоге можно говорить о достаточно успешной попытке внедрения закономерностей танцевальной музыки в сонатную форму. Что касается последовательного использования в экспозиции субдоминантовой тональности (без какого-либо даже намека на *D*), этот случай является необычным и не имевшим на тот момент прецедентов в русской музыке.

Оркестр. Оркестровку «Болеро» исследователи не рассматривали, Пекелис ограничился лишь следующим замечанием: «Здесь Даргомыжский, не делая никаких открытий, вместе с тем корректно использует нормальный парный состав оркестра»²⁰. Не понятно, что понимает здесь Пекелис под «нормальным» (нормативным классическим?) парным составом оркестра. Даргомыжский использовал одну флейту, один гобой и один фагот (вместо двух), а также один тромбон в дополнение к двум трубам и двум валторнам. Такой состав не может считаться нормативным.

Обращает на себя внимание включение в состав оркестра *кастаньет*, которые войдут в русскую музыку позже, во второй половине 1840-х годов, с испанскими увертюрами Глинки. В западноевропейской музыке кастаньеты использовались с XVIII века в

¹⁹ Скерцозность ощущается только в теме заключительной части.

²⁰ Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 1. С. 183.

составе театрального оркестра (в балетах), известные же случаи их применения в симфонических жанрах опять-таки находятся за пределами времени создания «Болеро» Даргомыжского²¹. Таким образом, русский композитор оказался одним из пионеров в использовании этого инструмента в симфоническом оркестре, что странным образом никогда не отмечалось.

В заключение рассмотрим предположение Пекелиса о том, что музыка «Болеро» первоначально могла предназначаться для сцены бала во II акте оперы «Эсмеральда»²². Пекелис ограничился лишь гипотезой, не раскрыв ее. Действительно, отмеченные выше ассоциации тематизма «Болеро» с оперно-балетной музыкой подкрепляют предположение исследователя. Попробуем также «вернуть» музыку «Болеро» в известную нам драматургию «Эсмеральды». Если рассматривать ее именно под таким углом, то драматическая направленность пьесы, не замеченная исследователями, становится понятной и мотивированной. Вторая картина II акта оперы начинается балом, а завершается бурно-драматическим финалом: оскорблением Эсмеральды, ссорой Феба Шатопера и его невесты Флёр де Лис. В этом контексте музыку «Болеро» можно рассматривать как своего рода драматургическое предвестие. Хорошо известны образцы танцевальной музыки такого рода в русских классических операх, в частности, Глинки и Мусоргского. Если бы «Болеро» вошло в оперу «Эсмеральда», это стало бы одним из первых примеров подобной драматургической трактовки танцев в русской опере.

Почему же Даргомыжский не включил «Болеро» в оперу? Если посмотреть на итоговую композицию сцены бала, то на месте «Болеро» оказался Полонез (по примерной продолжительности вдвое его короче), далее за ним следуют другие танцы. Вероятно, масштаб «Болеро», его драматическая направленность были бы возможны в опере, если бы этот танец оказался единственным в сцене бала (либо завершал ее). Однако, следуя нормам той эпохи, Даргомыжский написал небольшую танцевальную сюиту, частям

²¹ Благодарю за консультацию профессора кафедры оркестровки и общего курса композиции СПбГК, кандидата искусствоведения Н. А. Мартынова.

²² Пекелис М. С. Предисловие // Даргомыжский А. Сочинения для симфонического оркестра / Ред. М. С. Пекелиса. М.: Музыка, 1967. С. 7–8. См. также: Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 1. С. 197.

которой «Болеро» бы сильно контрастировал. По этой причине композитор, по всей видимости, и заменил музыку «Болеро» мажорным Полонезом (A-dur – D-dur).

«Баба-яга, или С Волги nach Riga»

Симфоническая фантазия «Баба-яга» была завершена Даргомыжским в 1862 году. Это первое произведение из ряда задуманных им «характеристических фантазий для оркестра»²³. Композитор рассчитывал на их исполнение в Западной Европе (что осуществилось лишь частично), подчеркивая при этом «новизну» своих сочинений²⁴. Позднее, сообщая из Брюсселя о первом оркестровом исполнении «Казачка», Даргомыжский конкретизировал свой замысел: «“Камаринскую” любят. Моя увертюра и “Казачок” будут исполняться завтра на репетиции (оркестр здесь великолепный: 10 контрабасов). <...> Заметьте, что в особенности заинтересовал их “Казачок”, как элемент для них новый и *своеобразно разработанный*. Мы проиграли его три раза сряду»²⁵ (выделено мной – В. Г.). Соседство с «Камаринской» здесь очень существенно: Даргомыжский прямо дает понять, что в сравнении с «Камаринской», которую брюссельские музыканты хорошо знают и даже любят, в «Казачке» они заметили не только новизну колорита (малороссийского), но и самобытность разработки материала.

Сопоставление с «Камаринской» Глинки – важнейший сюжет, к которому на страницах настоящего очерка еще не раз придется вернуться. Причиной является то обстоятельство, что симфонические фантазии Даргомыжского исследователи видели преимущественно в ракурсе продолжения линии «Камаринской» – и в общем плане, и во многих частностях. При этом, начиная с Кюи, в отечественном и зарубежном музыкознании утвердилось мнение о том, что симфонические фантазии Даргомыжского уступают «Камаринской». Однако «русское скерцо» Глинки Даргомыжский, на наш взгляд, воспринимал не как пример для подражания, а как

²³ См. письмо к Н. В. Кукольникову от 4 февраля 1863 года // А. С. Даргомыжский (1813–1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников / Ред. и примеч. Н. Ф. Финдейзена. 2-е изд. Пб., 1921. С. 73.

²⁴ Там же.

²⁵ Письмо к К. Н. Вельяминову от 19 декабря 1864 года // А. С. Даргомыжский (1813–1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников. С. 85.

точку отталкивания, а это, в свою очередь, означает, что прямое сравнение этих сочинений не очень продуктивно. Выявление сходства и отличий следует вывести за рамки оппозиции *лучше – хуже*.

Говоря о «Бабе-яге», необходимо затронуть ряд сквозных для симфонического творчества Даргомыжского вопросов (этим определяется значительно больший объем данной главы в сравнении с остальными). Первый (и самый главный) уже был затронут во Введении: это вопрос *содержательного плана* фантазий. В тесной связке с ним идут вопросы программности, жанра и драматургии, а также обусловленных ими принципов развития материала – фольклорного и авторского. Начнем с содержания.

Обозначив свои сочинения, как *характеристические*, композитор невольно поспособствовал сужению их содержательного поля в интерпретациях критиков и исследователей. Выше уже приводились примеры отождествления характеристического и комического в рецензиях Кюи и Бородина. Масла в огонь подлило авторское жанровое обозначение «Бабы-яги» как «шутки-фантазии». Между тем, если мы посмотрим на ее первое издание²⁶, то увидим и обозначение на французском: *Fantaisie-scherzo* («Фантазия-скерцо»), что с жанрово-семантической точки зрения несет совсем другой смысл. Скерцо как сложное полисемантическое жанровое определение (как минимум со времен Бетховена, вспомним также содержательное разнообразие симфонических скерцо кучкистов и Чайковского) передает содержание «Бабы-яги» гораздо точнее.

Что же видели в «Бабе-яге» (аналогичные примеры истолкования «Казачка» и «Чухонской фантазии» будут рассмотрены ниже) исследователи?

«Сказочно-ироническое произведение»²⁷, «шуточное повествование»²⁸ (Пекелис); «комически-гротескное преломление русской сказочности в жанре “шутки-фантазии”»²⁹ (Кандинский);

²⁶ В. Бессель и К. СПб., 1872/1873. Фантазия была издана в партитуре, оркестровых партиях и 4-хручном переложении для фортепиано.

²⁷ Пекелис М. С. Даргомыжский и народная песня: К проблеме народности в русской классической музыке. М.; Л., 1951. С. 190.

²⁸ Пекелис пишет об отличии замысла «Казачка» от «шуточного повествования “Бабы-яги”, сплетающего сказочное с бытовым» (Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 3. М., 1983. С. 213).

²⁹ Кандинский А. И. А. С. Даргомыжский (1813–1869). С. 489.

«...у Даргомыжского на первый план выступают элементы комического, гротесково-пародийного характера. Особенно ярко выражены они в “Бабе-яге” и в “Чухонской фантазии”»³⁰ (Келдыш); «комическая фантазия»³¹ (Дж. Абрахам). Ряд подобных высказываний легко можно продолжить. В связи с заглавием фантазии и введением в ее третьем разделе немецкой песни в духе лендлера возникла еще и дополнительная «музыкально-политическая» трактовка «Бабы-яги». Пекелис увидел в фантазии «музыкальный памфлет» в адрес РМО и проявившихся в его деятельности «немецко-академических тенденций»³². Келдыш поддержал эту интерпретацию: по его мнению, «сатирическая направленность пьесы» сближает ее с литературными памфлетами в журнале «Искра» и отдельными вокальными сочинениями Даргомыжского конца 1850-х – начала 1860-х годов³³.

Вряд ли стоит удивляться подобному единодушию, ведь даже в «Камаринской» современники видели «неподдельный комизм» и аттестовывали ее «капризной шуткой», а в «Бабе-яге» и других симфонических фантазиях Даргомыжского, по их мнению, комизм являлся задачей композитора. Даже если соглашаться с таким истолкованием содержания, возникает вопрос: слышен ли комизм (применительно к содержанию) сейчас? Если не навязывать слушателям юмористическую «программу», которая унаследована нами от эпохи создания этих сочинений, смогут ли они (слушатели) его заметить? Многолетний преподавательский опыт автора позволяет вынести отрицательное суждение. Даже подготовленная аудитория (музыканты различных специальностей), в случае незнания программного истолкования, не говоря уже о нем музыкантах, воспринимала ту же «Бабу-ягу» как вполне серьезную музыку, без всякого комизма. Что же тому причиной? Закономерен и «встречный» вопрос: возможно ли истолковать содержание фанта-

³⁰ Келдыш Ю. В. А. С. Даргомыжский. С. 119

³¹ Abraham G. On Russian Music: critical and historical studies of Glinka's operas, Balakirev's works, etc., with chapters dealing with compositions by Borodin, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Mussorgsky, Glazunov, and various other aspects of Russian music. W. Reeves, limited, 1939. (Оркестровым сочинениям Даргомыжского посвящена 4 глава исследования.) Цит. по электронному изданию (ebook edition): Faber and Faber Ltd, 2013.

³² Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 3. С. 28.

³³ Келдыш Ю. В. Цит. соч. С. 119.

зии Даргомыжского, не прибегая к юмористической «программе» и, в то же время, не отказываясь от авторского заглавия?

Забегаая вперед, отметим, что «комико-сатирический уклон» в интерпретации поздних симфонических произведений Даргомыжского явно повлиял и на трактовку последней (незаконченной) симфонической фантазии D-dur, что привело к искажению ее замысла (см. посвященную ей главу).

Даже исследователи, стремящиеся раскрыть новизну и содержательное богатство симфонической музыки Даргомыжского, попадают в зависимость от «комической версии», как это и произошло в статье Г. Микшеевой³⁴. Обозначив в подзаголовке проблему характеристичности в стиле Даргомыжского, Микшеева, фактически, свела ее к показу примеров новаторского использования увеличенного трезвучия, интонации тритона, тональных сопоставлений и т. п. По этой причине справедливые суждения более общего характера, сделанные в водной части статьи (например, о том, что Даргомыжский в своих фантазиях не только лишь продолжал линию Глинки), остались так и не раскрытыми. На наш взгляд, вопрос о характеристичности необходимо рассматривать в контексте обсуждения замысла, драматургии, трактовки жанра сочинения – как часть целого, которое еще предстоит установить. Еще раз подчеркнем: существующая вот уже 150 лет комическая версия содержания симфонических фантазий Даргомыжского, сводящая характеристичность к юмору и комизму и, соответственно, к поиску в партитурах подтверждающих их приемов, не столько помогает, сколько мешает понять созданное композитором. Все, что не укладывается в прокрустово ложе этой трактовки, попросту игнорируется. Когда же для поисков комического в самой музыке (как в «Бабе-яге») требуются немалые усилия, «юмористические тона» обнаруживаются в гротеске и фантастике³⁵. Можно ли, слушая вариации первого раздела «Бабы-яги», согласиться с мнением Пекелиса, что все это тоже относится к «шуточному повествованию»?

³⁴ Микшеева Г. Симфонические фантазии А. Даргомыжского: к вопросу о характеристическом в музыкальном стиле композитора // Из истории русской и советской музыки. Вып. 3 / Сост. М. Пекелис, И. Гивенталь. М., 1978.

³⁵ См., например: Микшеева Г. Указ. соч. С. 127; Пекелис М. С. Предисловие // Даргомыжский А. Сочинения для симфонического оркестра. С. 12; тот же текст см. в издании: Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 3. С. 209.

С комической интерпретацией содержания тесно связан вопрос о *программности* симфонических фантазий Даргомыжского. На первый взгляд, ответ на него кажется очевидным: композитор сам дал названия своим сочинениям, существует давняя устойчивая традиция раскрытия «программы», восходящей чуть ли не к самому Даргомыжскому³⁶. Однако очевидность эта кажущаяся. Собственно авторское заглавие – не более чем отсылка к *обобщенному* типу программности, в случае с «Казачком» и «Чухонской фантазией» объясняемая материалом – цитируемыми народными мелодиями. Попытки «расшифровки» неизбежно переводят обобщенную программность в *сюжетную*. Картина осложняется тем, что, наряду с «Бабой-ягой» (продолженное название которой – «С Волги nach Riga» – словно провоцирует слушателя на развернутые ассоциации³⁷), такому же сюжетному истолкованию подвергают и две других фантазии, подобного материала не предоставляющие. В итоге все три фантазии «уравниваются» исследователями в аспекте не только комическом, но и сюжетном.

В случае же «Бабы-яги» возникает закономерное противоречие между обобщенной (картинной) программностью музыки первого раздела, не поддающейся нарративному истолкованию, и двух последующих, содержание которых традиционно раскрывается. «“Баба-Яга”... произведение чисто программное, – писал Н. Ф. Финдейзен, – (начинается фантазия с песни “Вниз по матушке по Волге”, средняя часть изображает комический поезд Бабы-Яги, отправившейся в Ригу, и здесь пускающейся в какой-то дикий, неуклюжий пляс на мотив старинной песенки Anna Maria, so

³⁶ Приведем характерный пример. В письме к С. С. Степановой от 20 декабря 1864 года Даргомыжский сообщал из Брюсселя: «Затем сыграли два раза “Казачка”. Опять такой же гвалт, только с прибавлением хохота» (А. С. Даргомыжский (1813–1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников. С. 87). Композитор передает здесь реакцию музыкантов, по-видимому, достаточно типичную (вспомним о восприятии русскими музыкантами симфонических фантазий Даргомыжского преимущественно в ракурсе «курьезов», «пикантностей», воспринимавшихся в юмористическом ключе). Однако никакой «авторизации», тем более сюжетных подробностей у композитора нет.

³⁷ Заметим, кстати, что в первом издании фантазии имелся и подзаголовок *La Courlandaise*, то есть «В Курляндии». Подзаголовок этот бесследно пропал из последующих нотных изданий и не упоминается в работах о Даргомыжском (включая каталоги его сочинений).

gehst do doch hin)»³⁸. Что раскрывается в первом разделе: путешествие вниз по Волге? Бабы-Яги? Почему этот фольклорный образ окрашивается столь неожиданными, совсем не сказочно-фантастическими средствами? И почему вниз, если в сторону Риги логичнее двигаться вверх по реке? Подобные прямолинейные «наивные» вопросы помогают обнажить нарушение логики сюжетной трактовки фантазии: первый раздел принципиально внесюжетен. И причина – в самой музыке, в выбранном Даргомыжским методе ее развития.

Но и во втором разделе фантазии (так называемый «полет» Бабы-яги), как и в третьем, установка на «программность» подчас приводит к характерным ошибкам. Так, заявив о возникающем у слушателя впечатлении, что «Баба-яга исполняет дикий танец на крышах Риги», Дж. Абрахам здесь же критически замечает, что это «достаточно наивный опыт в программной музыке»³⁹ (!).

Особый взгляд на программность симфонических фантазий Даргомыжского высказывает Р. Тарускин: по его мнению, программы в традиционном понимании в них нет. В частности, он пишет: «Фантазия “Баба-яга”... также не имеет настоящей программы, несмотря на отсылку к традиционной русской ведьме. Идея ее полета – просто предлог для музыкального путешествия, которое переносит нас из сердца России, через поля и моря, в немецкоязычную балтийскую столицу»⁴⁰. Соглашаясь в этом с исследователем, уточним, что музыкальное путешествие – это тоже лишь повод для развертывания «внутреннего интонационного сюжета», речь о котором пойдет далее. Тарускин рассматривает замысел «Бабы-яги» в ракурсе «стилистического конфликта» русского и немецкого, в чем видит развитие глинкинской идеи (в «Жизни за царя»). С этим можно было бы согласиться, если бы не отчетливо проведенная Даргомыжским идея объединения изначально контрастного материала, чего в опере Глинки нет. Это единство требует объяснения, но, конечно, не в традиционных

³⁸ Финдейзен Н. Ф. Александр Сергеевич Даргомыжский: очерк его жизни и музыкальной деятельности. М., 1904. С. 39. Интерпретация Финдейзена, фиксирующая сложившуюся ранее трактовку, в последующие годы в музыковедении существенно обновлению не претерпела.

³⁹ Цит. соч.

⁴⁰ Taruskin R. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays. Princeton University Press, 2000. P. 131.

рамках «путешествия Бабы-яги». И здесь *тематический материал* фантазии следует рассмотреть в первую очередь.

Заглавная тема фантазии – широко известная⁴¹ русская народная песня «Вниз по матушке по Волге». Время возникновения песни точно не установлено, текст ее впервые был опубликован М. Д. Чулковым в «Собрании русских песен» (СПб., 1770. Ч. 2)⁴², а напев – в сборнике В. Ф. Трутовского (1778)⁴³. Как отмечает З. В. Эвальд, «Вниз по матушке по Волге» «в XVIII веке имела совершенно иной характер, чем в позднейший период» – быстрой «веселой» почти плясовой песни⁴⁴. Именно такой облик песни запечатлен в партии Мельника из популярной русской комической оперы М. М. Соколовского «Мельник – колдун, обманщик и сват» («Кто умеет жить обманом», 1 действие). С конца XVIII века мелодия, характер, текст, а вместе с ними и темп исполнения (он замедлился), и жанр «Вниз по матушке по Волге» (начиная со сборника Львова-Прача песня стала помещаться в раздел протяжных⁴⁵) постепенно меняются, окончательно оформившись к 1860-м годам (см. илл. 1 – сравнение вариантов напева, приведенное в комментариях Эвальд). Стабилизировавшийся вариант напева впервые опубликован К. П. Вильбоа в сборнике «100 русских песен»⁴⁶ (СПб., 1860; см. илл. 2). Он, как представляется, и был положен Даргомыжским в основу первой темы фантазии⁴⁷. Аргументами могут служить как максимальная общая близость к варианту напева из этого сборника (мелодия и гармония), «хоровая» модель те-

⁴¹ «Известной» песню называет уже М. И. Глинка в своих «Записках».

⁴² Фольклористы традиционно указывают на № 190 «Вниз по матушке по Волге» (с. 242–243 оригинального издания). В той же второй части сборника Чулков помещает другой текст со сходным зачином и началом песни: «Уж как вниз было по матушке по Волге» (№ 131, с. 183–184).

⁴³ Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами: В 4 ч. Ч. II. СПб., 1778.

⁴⁴ Песни Пинежья: Материалы фонограмм-архива, собранные и разработанные Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд / Под общ. ред. Е. В. Гиппиус. Кн. 2. М., 1937. С. 454.

⁴⁵ Эвальд пишет о трансформации песни в начале XIX века в лирическую «протяжную» (Там же. С. 455).

⁴⁶ Там же. С. 455.

⁴⁷ По мнению М. С. Пекелиса, композитор дает *собственный* вариант напева, отличный от всех известных записей (Пекелис М. С. Предисловие // Даргомыжский А. Сочинения для симфонического оркестра. С. 12; то же в издании: Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 3. С. 210).

мы (с зачином и хоровым подхватом), так и некоторые детали, например, характерный ход мелодии оригинала (см. илл. 2, т. 10), сохраненный композитором в контрапунктирующих голосах-подголосках (см. илл. 3, ц. 15, т. 4, партии контрабасов и альтов). В конечном счете, Даргомыжский сохранил практически весь звуковой состав напева из сборника Вильбоа, не воспользовавшись лишь заключительным октавным ходом.

Хорошо известно, что мелодия песни «Вниз по матушке по Волге» была использована Глинкой в финале четвертого действия «Жизни за царя» (начальная фраза напева звучит в антракте, затем в партии оркестра контрапунктом ответам Сусанина полякам и в момент гибели героя). Заметим, что фраза эта наиболее близка именно варианту из сборника Вильбоа, а не более ранним публикациям. В отсутствие продолжения невозможно утверждать, имели Глинка в виду уже *обычный* напев (как определяют стабилизовавшийся вариант песни фольклористы). Это представляется вполне возможным, и в таком случае выводы Эвальд нуждаются в корректировке.

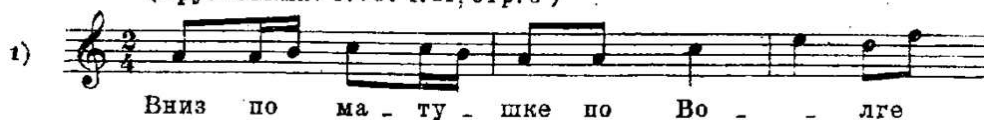
Характер ответа Сусанина – волевой, мужественный, в нем – вызов врагу и своей судьбе. Отметим неординарную сюжетную ситуацию, в которой прозвучал фрагмент напева. Песня «Вниз по матушке по Волге» впервые в русской музыке не только стала средством жанрового обобщения в опере-драме, но и сама обогатилась семантикой совершенно определенного плана. Иван Сусанин – общенациональный тип, русский герой, ставший одним из символов России и русского народа. И зазвучавшая в момент кульминации такого образа песня (пусть даже только узнаваемый фрагмент ее) как бы перешла сугубо жанровые границы, приблизившись к категории музыкальных символов.

VI

(к № 74 „Нис по мáтушке было по Вóлги“).

а) Постепенное оформление обычного современного напева.

(Трутовский. 1778. ч. II, стр. 5)



(Пран. 1790. стр. 81 по изданию Суворина 1896-го года)



(Кашин. 1833. ч. II, с. 40. № 20).



(Вильбоа. I, 1860. стр. 108. № 69.)



ВНИЗЪ ПО МАТУШКѢ ПО ВОЛГѢ.

№ 69.

Хоровая.

CANTO.

Внизъ — по ма — ту — шкѢ — по Вол —

PIANO.

p

— — — — — гѢ, по ши — ро — ко —

f

му — раз — до — — — — — лью.

В подобном же ключе, развивая идею Глинки, мыслил и Даргомыжский, включив эту песню в первый раздел своей фантазии.

Следующий прецедент обращения к песне «Вниз по матушке по Волге» в русской музыке (до Даргомыжского) – фортепианная фантазия А. Г. Рубинштейна, созданная в 1850 году (первая из

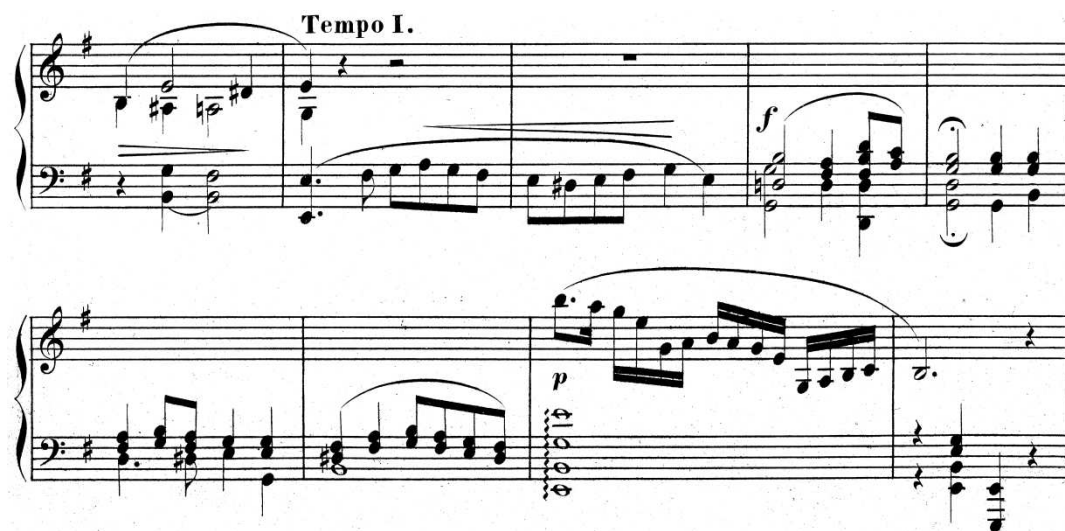
Илл. 3

Contrabassi

⁴⁹ В частности, в справочном издании Н. Бачинской «Народные русские песни в творчестве русских композиторов» (М., 1962).

нается, хотя в первом случае можно говорить о «стабилизации» напева как минимум на десятилетие раньше (и близости к варианту Вильбоа, см. илл. 4), а в контексте *фантазии* Даргомыжского – о жанровом совпадении⁵⁰. В сочинении Рубинштейна фантазийное начало (в первую очередь, в разработке темы) ощутимо преобладает над вариационным, тем не менее, в сочинении есть и два проведения напева, которые являются вариациями. В целом форму фантазии можно уподобить свободному рондо с развернутым вступлением (где экспонируется и развивается только первая половина напева) и кодой (где вновь проводится только первая часть мелодии). Тема и две вариации выступают в роли рефрена, а свободно-фантазийные разделы – в роли контрастирующих эпизодов.

⁵⁰ Краткую характеристику этой фортепианной фантазии дает Л. А. Баренбойм (Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: В 2 т. Т. 1. Л., 1957. С. 121–122).



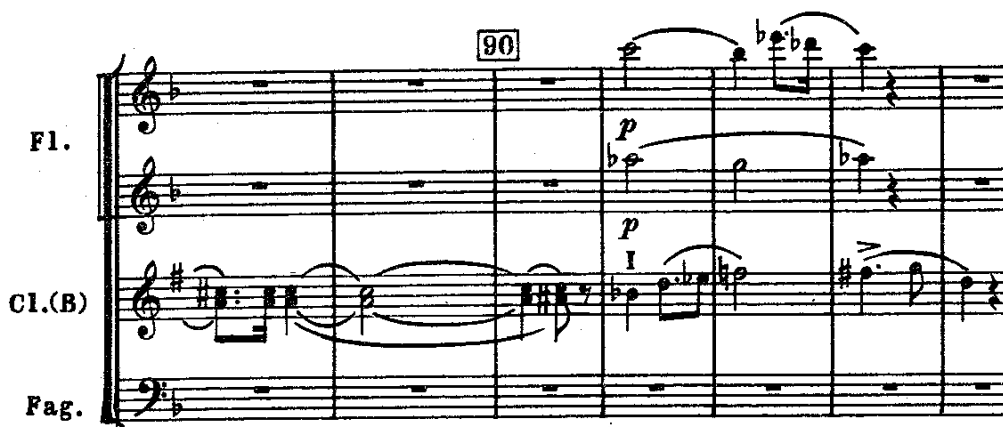
В фантазии Рубинштейна обращают на себя внимание многие моменты, перекликающиеся с фантазией Даргомыжского (речь в данном случае может идти не о преемственности или влиянии, хотя и этого исключать нельзя, а, скорее, об определенном сходстве в трактовке темы и в направленности ее развития). При экспонировании темы Рубинштейн сохраняет напев, жанровые и фактурные характеристики песни (сольный запев и «хоровой» подхват). Уже во вступительном разделе задана *драматизированная* трактовка песни, которая затем поддержана в первой вариации и втором «эпизоде». Первая вариация – модулирующая (как и первая в фантазии Даргомыжского), во второй обращает на себя внимание контрапункт к теме, оstinatно проходящей в нижнем голосе – тремоло в октаву в высоком регистре (как и в предпоследней вариации у Даргомыжского). Прием являлся свежим и ярким даже для 1860–1870-х годов и нередко характеризуется как один из узнаваемых элементов стиля М. П. Мусоргского. Использование его Рубинштейном – еще один штрих к обсуждению проблем «русского» и новаторского в творчестве композитора, в картину общей недооцененности связей его музыки с новой русской школой⁵¹.

И еще одна, не менее яркая деталь: всеми исследователями, обращавшимися к фантазии «Баба-яга», отмечается появление в

⁵¹ См. об этом: Горячих В. В. А. Г. Рубинштейн. Творчество: Историко-аналитический очерк. СПб., 2015.

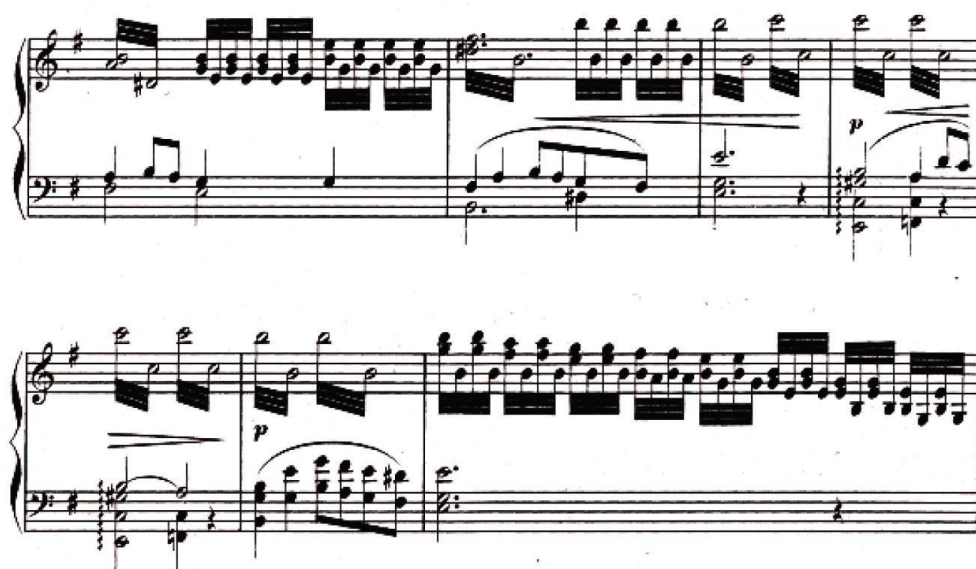
последней вариации гармонии увеличенного трезвучия (илл. 5). «Неправильная» гармонизация как бы «остраняет» напев. Этим приемом вместе с другими средствами Даргомыжский создает ирреальную, фантастическую атмосферу.

Илл. 5



В конце второй вариации в фантазии Рубинштейна также дважды появляется увеличенная гармония (в виде квинтсектаккорда), причем на той же второй фразе напева (илл. 6). Фантастического оттенка нет, но эффект, конечно, необычный и обращает на себя внимание.

Илл. 6



В дополнение к наблюдениям Эвальд (на них опирался также М. С. Друскин в работе «Русская революционная песня»⁵²) и, продолжая разговор о жанре и семантике напева «Вниз по матушке по Волге» в русской культуре, выскажем предположение, что вариант из сборника Вильбоа (как и предшествующий ему вариант из сборника Д. Н. Кашина) не обязательно являлся результатом *эволюции* песни, а, с большой вероятностью, отразил *другую* линию ее бытования. Речь идет о длительной и устойчивой традиции исполнения народной драмы «Лодка» (и близких ей по сюжету), изначально связанной с традиционным разбойничьим фольклором и песнями о Степане Разине⁵³ (что предполагает другие характер и манеру исполнения песни). Глинка в «Записках» прямо называет «Вниз по матушке по Волге» «нашей известной разбойничьей песней»⁵⁴. Характерно, что в более позднем сборнике русских народных лирических песен, изданном Н. М. Лопатиным и В. П. Прокуниным в 1889 году, составитель (Лопатин) безоговорочно поместил «Вниз по матушке по Волге» в раздел разбойничьих песен, отметив также ее распространенность в народных представлениях⁵⁵.

Уникальность песни «Вниз по матушке по Волге», как отмечает исследователь В. Ю. Крупянская, в том, что она, в отличие от других песен в народных пьесах, играла не развлекательную, сопровождающую или комментирующую роль, а выступала сюжетной и композиционной основой драмы «Лодка», а также раскрывала эмоциональный смысл ситуаций⁵⁶. Народная драма «Лодка»,

⁵² Друскин М. С. Русская революционная песня: Исследовательский очерк. М., 1954. С. 56.

⁵³ У Эвальд имеется указание на близость *текста* «Вниз по матушке по Волге» старинной «разбойничьей» песне о Степане Разине (Песни Пинежья: Материалы фонограмм-архива, собранные и разработанные Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд. С. 454).

⁵⁴ Глинка М. И. Записки / Подг. А. С. Розанов. М., 1988. С. 69.

⁵⁵ Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские лирические народные песни: Опыт систематического свода лирических песен с объяснением вариантов со стороны бытового и художественного их содержания / Под ред. и с вступ. ст. В. Беляева. М., 1956. С. 158.

⁵⁶ Подробнее см.: Крупянская В. Ю. Народная драма «Лодка» (Генезис и литературная история) // Славянский фольклор / Отв. ред. Б. Н. Путилов и В. К. Соколова. М., 1972. С. 258–302. См. также: Фольклорный театр / Сост., вступит. ст., предисл. к текстам и коммент. А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной. М., 1988. С. 30, 35–36.

возникшая как инсценировка песни «Вниз по матушке по Волге», получила широчайшее распространение и известность во всех слоях русского общества, пользовалась огромной популярностью на протяжении всего XIX века, упоминается в литературных произведениях и мемуарах (о ней, в частности, писали А. С. Грибоедов, А. И. Герцен, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров; А. Н. Островский включил песенную инсценировку в драму «Воевода (Сон на Волге)»). Крупянская отмечает также ее созвучие образам разбойников и соответствующим сюжетам в русской романтической литературе первой половины XIX века.

В этом смысле «романтизация» песни «Вниз по матушке по Волге», о которой пишет Эвальд⁵⁷, могла быть не результатом последовательной эволюции ее напева и текста, а продолжением глубоко укорененной в русской культуре традиции. Ей и наследовал Даргомыжский в своей фантазии, воспринимая песню уже как символ России, с центральным образом «Волги с ее размахом и ширью, символизирующими национальную мощь»⁵⁸. Но такое понимание неизбежно вступает в противоречие с традиционным истолкованием содержательной стороны фантазии «Баба-яга». Именно с этим подспудным противоречием, на наш взгляд, связаны характерные наблюдения исследователей над музыкой первого раздела фантазии. Так, Друскин отмечает «несколько *необычный*, мужественно волевой характер»⁵⁹ (выделено мной. – В. Г.) напева у Даргомыжского; Пекелис и Келдыш констатируют *эпический* характер изложения и развития темы, но не раскрывают, как он соотносится с обозначенной ими идеей пьесы.

Две других темы фантазии, насколько известно, не имеют достоверного первоисточника в виде публикаций фольклорных записей, и это затрудняет ответ на вопрос о сохранности или изменении Даргомыжским напевов. Тему второго раздела можно сравнить только с записью смоленской песни «Укажи мне, мати, как белый лен слати» самого композитора (отметим ее точную подтек-

⁵⁷ Песни Пинежья: Материалы фонограмм-архива, собранные и разработанные Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд. С. 455.

⁵⁸ Там же. Такое осмысление песни Эвальд называет «*специфически-патриотическим*» (выделено мной – В. Г.), с чем трудно согласиться, учитывая аналогичный опыт Глинки в «Жизни за царя». К этой же линии примыкает и фортепианная фантазия Рубинштейна.

⁵⁹ Друскин М. С. Русская революционная песня: Исследовательский очерк. С. 56.

стовку, что, на наш взгляд, повышает аутентичность фиксации), а для темы третьего раздела имеется лишь указание на немецкую песню «Anna-Maria, so gehst du doch hin». Более вероятным представляется сохранение композитором народных мелодий, хотя в пользу этого лишь косвенные данные – перенос в партитуру в первоначальном виде тем «Казачка» и финской колыбельной песни (двух ее первых фраз) в медленном вступлении «Чухонской фантазии», почти тождественность первой темы «Бабы-яги» народному напеву в публикациях того времени (см. выше).

Сохранность, а в случае некоторых тем и узнаваемость популярных народных мелодий при экспонировании – момент, сближающий «Бабу-ягу» и две другие пьесы Даргомыжского с многочисленными предшественниками в русской музыке в жанре вариаций и фантазий. Принципиальное же расхождение с ними – *направленность развития* материала. Рассмотрим этот вопрос на примере всех трех разделов «Бабы-яги».

Вплоть до самых последних тактов (до связки-перехода ко второму разделу фантазии) музыка первого раздела сохраняет исключительную серьезность. Но не только! Это также суровость, подспудная мощная сила, прорывающаяся на кульминации гимничность с ярко выраженным русским колоритом. Именно в этом скромном по продолжительности эпизоде «Бабы-яги» Даргомыжского обнаруживается общее звено-предтеча таких разных музыкальных тем, как «Прогулка» и «Богатырские ворота в Киеве» Мусоргского, вступление к финалу Второй симфонии и знаменитая тема из Струнной серенады Чайковского⁶⁰, ряд близких им по характеру тем в инструментальных сочинениях кучкистов и композиторов последующего времени. Разумеется, в русской музыке имеется еще один, более ранний источник гимнических по характеру тем – это «Славься» Глинки. Однако в симфонических произведениях Глинки такого содержательно-семантического комплекса нет. Даргомыжский впервые вводит его в симфоническую музыку, и значение этого факта, на наш взгляд, трудно переоценить.

⁶⁰ Отдельно должен быть назван вариационный цикл во вступлении к первой части Второй симфонии Чайковского, основанный на ином варианте напева «Вниз по матушке по Волге». На фоне определенного сходства с вариациями в «Бабе-яге» отчетливее проступают и отличия: народная тема также теряет у Чайковского первоначальный характер, однако все изменения направлены в одну сторону – последовательной драматизации.

Первый раздел написан в форме свободных вариаций. Их трактовка, детали варьирования показывают, что Даргомыжский сразу же вводит ряд специфических приемов, позволяющих ему как бы уплотнить время и пространство вариаций, насытить его максимумом различных средств и приемов. Это деление темы на отделы (каждый со своим фактурно-оркестровым решением), «продление» темы уже в первой вариации – с неожиданной сменой гимнического характера на лирический по наклонению и песенный по интонациям и «подголоскам». Особенность в том, что все это происходит на протяжении всего 5 тактов (правда, в медленном темпе – *Andante non troppo lento*) и не имеет продолжения.

Вторая вариация (ц. 30, т. 5) вступает по отношению к первой «вторгающимся кадансом»: вновь характер темы меняется, на этот раз резко. Тема получает не только характерное развитие, но и стилевое – в духе драматической героики (возникают ассоциации с вступлением к «Арагонской хоте» Глинки). Это сфера высокой драмы и героики, с ориентацией на стилистические средства XVIII века (тиратообразные мотивы, приподнятая динамика, двойной пунктир в сочетании с медленным темпом). Но если у Глинки данная образная сфера развернута, то в «Бабе-яге» Даргомыжского воспринимается как поворот, продолжения и развития не имеющих. Как и в первой вариации, музыкальное пространство второй вмещает в себя несколько содержательных планов. Тема сохраняется как целое (признак оstinatных вариаций), проходя у альтов (поддержанных виолончелями) и кларнетов (поддержанных фаготами). Достигнутая плотность звучания позволяет композитору сохранить и «песенно-хоровое» наклонение темы и изначальный содержательный план. Но и здесь продленное окончание во второй вариации привносит новый оттенок: с неожиданными барочными ассоциациями в материале первых и вторых скрипок, парадоксально соединенном с песенно-романсовым завершением фраз.

Третья вариация (ц. 50, т. 2) вновь совмещает в себе несколько планов: начало ее (мерцание струнных в высоком и среднем регистрах) дает очередное изменение облика темы (о приеме тремола в высоком регистре уже шла речь выше, в связи с фортепианной фантазией Рубинштейна), а далее яркой вспышкой звучит кульминация гимнического характера. Могучий разворот темы

поддержан переходом в свободное вариантно-разработочное развитие, уже не скованное мелодией и синтаксисом народной темы⁶¹.

В последней, четвертой вариации (ц. 85, т. 3) звучит наиболее удаленный вариант от первоначального облика темы. По функции это не только вариация, но и переход ко второму разделу. Тема расчленяется при помощи регистров и оркестровки, искажается ладогармоническими средствами, насыщается острыми скачкообразными мотивами (своего рода «клеваниями»), предвещающими начало следующего раздела фантазии. Не раз отмечавшийся исследователями фантастический колорит воспринимается особенно контрастно в контексте только что отзвучавшей гимнической кульминации.

Итак, отметим принципиальную неоднородность вариаций: в каждой обнаруживается не одна, а две-три идеи, сложно увязанные друг с другом в содержательном пространстве первого раздела и всей фантазии. Образные смены происходят нетипично быстро (даже с учетом медленного темпа), в то же время оставляя время на восприятие каждой из них.

Второй раздел фантазии основан на мелодии предположительно игровой песни⁶². Вероятно, Даргомыжского привлекла в первую очередь вторая половина «вопросо-ответной» структуры напева⁶³. Уже при экспонировании темы композитор как бы подхватывает двукратное повторение назидательно звучащего мотива, продлевая его еще на 5 звеньев. Огромное значение имеет темп – *Allegro vivo*, невозможный в фольклорном напеве. В результате тема приобретает моторику и совершенно иной характер: образная трансформация осуществлена уже при экспонировании. Это необычное по характеру деловитое скерцо, наполненное безостановочным движением, острыми звучаниями, подспудным напряжением, которое постоянно растет. Прорыв его (выплеск накоплен-

⁶¹ По мнению Пекелиса, в первом разделе фантазии пять вариаций. Однако третья и четвертая (по Пекелису) вариации представляют собой единое построение, что отражает свободу и оригинальность тематического и вариационного развития в сочинении Даргомыжского.

⁶² Благодарю за консультацию доцента кафедры этномузыкологии СПбГК, кандидата искусствоведения Е. С. Редькову.

⁶³ Вопрос дочери «Укажи мне, мати, как белый лен слати», ответ матери: «Вот так-то, девчина, вот так-то, дочерина, вот так-то, дочушка моя!» (цитируется по записи Даргомыжского).

ной энергии) происходит на кульминации – вершине единой волны развития (ц. 170). Обращают на себя внимание средства – катастрофически звучащее на тутти вторжение диссонирующего аккорда, которому отвечают в характерном триольном ритме фанфары меди (тромбоны и туба, затем присоединяется труба). Кажется, будто все это позаимствовано из драматического арсенала симфоний Чайковского. В действительности же подобные примеры показывают возможную широту источников (в том числе остающихся для исследователей в тени) симфонического языка и оркестровки Чайковского. Конечно, есть и важное отличие: кульминация-катастрофа в фантазии Даргомыжского и следующий за ней призывный сигнал трубы «никуда не ведут»: вновь неожиданный и резко контрастный поворот – начинается третий раздел.

Третий раздел контрастно-составной формы «Бабы-яги» подвергался наиболее прямолинейным прочтениям. В нем, помимо сюжетно-изобразительного ряда, видели массу «курьезов», юмористических деталей, гротеск и даже сатиру. Более всего досталось теме – немецкой песенке в духе незамысловатого лендлера, над которой, по мысли исследователей, Даргомыжский едва ли не насмеялся. Между тем, непредвзятый взгляд на тему и ее развитие дает картину, родственную двум предшествующим разделам.

Композитор вновь прибегает к многочисленным образным трансформациям темы, чрезвычайно далеко уводящим от ее исходного облика. Выбор композитором именно мелодии «Anna-Maria», вероятно, был обусловлен особенностями, сближающими ее со смоленской песней, то есть, имел место тот же предварительный отбор в контексте замысла (сближения изначально контрастного и самостоятельного материала), что и в «Камаринской» Глинки. В третьей теме композитором также подчеркнуты моторика, ритмическая ровность и повторность синтаксических единиц в условиях быстрого темпа (*Allegro*), который, скорее всего, ускорен в сравнении с оригиналом. Все это сближает и темы и общий замысел двух разделов.

Композитор использует во втором разделе приемы оstinатных и свободных вариаций: контрапункты (с мотивами «клевание»), присоединение к теме новых продолжений, вариантное и

свободное развитие – все это на фоне ритмического остинато⁶⁴ и в условиях стремительного темпа. Нити от музыки второго раздела фантазии идут к «Ночи на Лысой горе», «Расходилась, разгулялась» (из «Бориса Годунова») и «Бабе-Яге» (из «Картинок с выставки») Мусоргского, к симфоническим скерцо кучкистов; тянутся они и далее, за пределы этой эпохи (например, к некоторым вариациям первого раздела «Рапсодии на темы Паганини» С. В. Рахманинова).

В строении раздела и приемах развития Даргомыжский постепенно отходит от вариаций в пользу большей свободы, в итоге приближая форму к сквозной⁶⁵. Мощным динамизирующим фактором является безостановочность развития, «налезание» следующего звена на предыдущее (как бы внахлест). Вероятно, имеющееся в беловом автографе последовательное сокращение тактов (на стадии редактуры), которые приводили бы к бóльшей отчлененности разделов и фаз формы⁶⁶, объясняется именно стремлением композитора к единству раздела, как и формы всей фантазии.

Жанровый облик третьего раздела сложен, в целом приближается к скерцо (в ряде эпизодов скерцо отчетливо выступает на первый план). Но объединяющую роль в еще большей степени играет танцевальное начало, инициируемое самой темой в характере лендлера. Сменяют друг друга различные образы, танцевальные (помимо лендлера это блестящий и лирический вальсы – см., например, ц. 415–410, балетный номер – 2 т. до ц. 305 – ц. 310, ц. 385–390) и нетанцевальные (см., например, аллюзии на барочную музыку в ц. 255–260, симфоническую музыку В. А. Моцарта, и шире – музыку венского классицизма в ц. 240–245); неожиданные омрачения и даже драматические осложнения (ц. 225–235, 250, 330–335, 420) вытесняются светлыми, праздничными настроениями, постепенно нарастающими к коде. Особенно выделяется эпизод, начинающийся с ц. 270: внезапно на недолгое время возникает,

⁶⁴ Даргомыжский также постоянно использует микроостинато (повторения отдельных мотивов и фигур на малых участках формы), а также близкий ему прием прогрессии.

⁶⁵ По этой причине нельзя согласиться с определением Г. Микшеевой формы «Бабы-яги» как тройных вариаций (Цит. соч. С. 127).

⁶⁶ Подробнее см. указанное выше издание партитуры под редакцией М. С. Пекелиса и приложением, в котором помещены вычеркнутые фрагменты.

казалось бы, совсем чужая здесь интимная, близкая к романсу интонация (трепетные вздохи нисходящих малых секунд и септим).

По мнению Келдыша, в третьем разделе «в целом материал чересчур разнороден, оставляя впечатление известной пестроты»⁶⁷. Это критическое замечание представляется несправедливым. Музыка раздела поражает замечательными «блестками» фантазии композитора, отточенностью деталей, и в то же время – размахом трансформаций простенькой темы, способностью композитора (кажущейся бесконечной) вырастить к ней контрапунктирующие голоса и все новые и новые «побеги», виртуозно «имплантируемые» в ее ткань. Если и возникает оттенок калейдоскопичности, то сродни шумановской. Дело не только в количестве, но и в яркости и убедительности мелькающих обликов. Преобладающая вальсовая ритмика охватывает и как бы «поверх всего» подчиняет себе материал раздела. Через вальсовое движение в музыку исподволь проникает лирическое начало, что опять-таки сближает с Шуманом, то есть с романтической традицией. Отметим еще одну важную деталь: композитор ни разу не повторяется – ни в приемах, ни в средствах, ни в полученном в результате эффекте образного освещения тем. Уже одно это говорит о подлинном мастерстве Даргомыжского (в чем ему нередко отказывали современники).

Проиллюстрируем сказанное известной записью «Бабы-яги», осуществленной Е. Ф. Светлановым и ГАСО СССР. Светланов задает в третьем разделе настолько стремительный темп, что на предписанное автором ускорение в заключении фантазии уже не остается физической возможности (не трактовка ли дирижером раздела как «полета» Бабы-яги стала тому причиной?). При отсутствии авторских метрономических указаний *Allegro* превращается в *Allegri vivo* или даже *Presto*. Большая часть тщательно выписанных композитором деталей либо «смазывается», все больше теряясь в крупном штрихе, либо не прослушивается. Не только оттенки и штрихи «протестуют» против сверхбыстрого темпа, но и постоянные смены характера (поддержанные жанровыми и стилистическими сменами), которые очевидно являлись здесь главной художественной идеей. Такие смены логично продолжают идею образных трансформаций народных тем в первом и втором разделах.

⁶⁷ Келдыш Ю. В. А. С. Даргомыжский. С. 120.

В цитированной выше рецензии Кюи (см. Введение), критик, заявив о важности «музыкальной мысли и музыкальной связи» среди «наплыва оригинальности и оригинальничанья», далее утверждал: «В этом-то везде ясном присутствии и развитии музыкальной мысли я и вижу огромное преимущество “Камаринской” над родственными ей сочинениями»⁶⁸. Поскольку под «родственными сочинениями» Кюи имел в виду и симфонические пьесы Даргомыжского, а исследователи последующего времени подхватили этот тезис (ср., например, с мнением Келдыша о том, что композитору не удалось достигнуть характерной для «Камаринской» Глинки «идеальной ясности и стройности в сочетании с неисчерпаемым разнообразием творческой фантазии»⁶⁹), необходимо остановиться на нем подробнее.

С одной стороны, Даргомыжский был как бы обречен на постоянное сравнение со своим гениальным старшим современником. 30 сентября 1848 года он писал В. Г. Кастриото-Скандербеку о Глинке: «Все, что ни выходит из-под пера его – ново и интересно. Зато сколько он отнял у нас. Публика хочет всех мерить на его аршин, от этого и мудрено нам выдерживать. Недавно здесь давали оперу Львова: “Ундину”. Труд большой, много есть и хороших мелодий, а публика морщится. Вникая в причины, видишь одно: *сравнение портит все дело*»⁷⁰. Даргомыжский, на наш взгляд, защищает здесь не оперу Львова, а свое право не подражать, а строить *собственное* здание.

С другой стороны, уже начиная с «Русалки», Даргомыжский воспринимал неизбежное сравнение с произведениями Глинки в качестве важнейшего фактора своего творческого процесса. Имея в виду «Жизнь за царя», Даргомыжский писал В. Ф. Одоевскому в 1853 году: «По силе и возможности я, в «Русалке» своей, работаю над развитием наших драматических элементов. Счастлив буду, если успею в этом хотя вполовину против Михайла Ивановича»⁷¹. Не подражание, а творческое соревнование, принципиальные от-

⁶⁸ Кюи Ц. Концерт Балакирева. Предстоящий 25-летний юбилей «Руслана». Слухи // Кюи Ц. А. Избранные статьи / Сост., вступит. ст. и примеч. И. Л. Гусина. Л., 1952. С. 95–96. Цит. по: Келдыш Ю. В. А. С. Даргомыжский. С. 118.

⁶⁹ Келдыш Ю. В. А. С. Даргомыжский. С. 119.

⁷⁰ Даргомыжский А. С. Избранные письма. Вып. I / Вступит. ст., ред. текста и аннотир. указ. М. С. Пекелиса. М., 1952. С. 38.

⁷¹ Даргомыжский А. С. Избранные письма. Вып. I. С. 41–42.

личия на фоне сходства – так можно определить установку композитора.

Все писавшие о «Бабе-яге» обязательно проводили параллель с «Камаринской» Глинки в плане идеи, жанра, обращения к народно-песенному материалу, трактовки вариаций и отдельных приемов⁷². Например, Пекелис писал, что Даргомыжский пошел по тому же пути, что и Глинка в «Камаринской», то есть пути симфонического претворения «народно-жанровой картины, окрашенной в юмористические тона»⁷³. Картинность, народно-жанровый колорит, безусловно, составляют часть содержания «Камаринской», но только один ее план – внешний. Именно он и был воспринят, по свидетельству современников, первыми слушателями «русского скерцо», поэтому и не была *услышана* (как равная плясовой) первая народная тема – свадебная песня.

Можно сказать, что на более глубоком уровне идея Глинки «разветвляется». Есть план музыкально-технологический: такое объединение двух независимых и контрастных народных напевов, что они кажутся изначально родственными; приложение богатейшего арсенала средств варьирования и тематической разработки к песенному материалу и рождение в этом союзе новых средств развития. Есть план музыкально-драматургический, сложно организованный и опирающийся, в том числе, на закономерности, идущие от стиля венского классицизма⁷⁴. Объединяет все это высший

⁷² Добавим в этот ряд деталь, до сих пор не замеченную исследователями: отчетливую переключку двух вступлений – к «Бабе-яге» и «Камаринской». В обоих случаях это два рельефных мотива (первые из них почти совпадают по звуковому составу), выделенных паузами или фермой, со сходным ритмическим рисунком и в очень близкой инструментовке (октавные унисоны всех струнных и фаготов, в «Бабе-Яге» поддержанные также гобоями и кларнетами). Отметим также выбор тональности (в обоих случаях начало звучит в d-moll) и умеренные темпы (Moderato в «Камаринской» и Andante non troppo lento в «Бабе-яге»).

⁷³ Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 3. С. 209.

⁷⁴ Подробнее см. об этом в публикациях Ю. В. Васильева: О классицистской составляющей творческого метода М. И. Глинки на примере «Камаринской» // Проблемы музыкального творчества. Вып. 3. М., 1999. С. 53–80; Интонационный отбор в творческом процессе М. И. Глинки (на примере материала оркестровых произведений) // Процессы музыкального творчества. Вып. 6. М., 2003. С. 167–195; О стилизованных и драматургических традициях венского музыкального классицизма в увертюре М. И. Глинки «Ночь в Мадриде» // Аналитические очерки: Сб. статей. СПб., 2006. С. 14–35; и др.

содержательный план, который Б. В. Асафьев назвал «глинкинским методом *симфонизации* действительности», то есть «повествования о текущей, художественно-образно становящейся перед слухом и зрением действительности»⁷⁵. Такой метод, отмечает Асафьев, далек и от «натуралистической звукописи», и от «отвлеченной игры в перемещение звуко сочетаний»⁷⁶.

Даргомыжский действительно пошел по пути Глинки, но именно в том понимании, о котором писал Асафьев. Иллюстрируя свою мысль, Асафьев приводит полемический фрагмент «Записок» Глинки, посвященный «Камаринской». Слова эти могут быть восприняты и как ключ к пониманию идеи симфонических фантазий Даргомыжского. Прочитируем их здесь: «Могу уверить, что я руководствовался при сочинении этой пьесы единственно внутренним музыкальным чувством, не думая ни о том, что происходит на свадьбах, как гуляет наш православный народ и как может запоздалый *пьяный* стучать в дверь, чтобы ее ему открыли»⁷⁷. К сожалению, именно в сторону раскрытия *изобразительного* было преимущественно направлено истолкование симфонических сочинений Даргомыжского, как отечественных, так и зарубежных исследователей. Этот «ложный след» не мог не привести к натяжкам и умолчаниям.

Если попытаться сформулировать идею Даргомыжского в его «Бабе-яге», то она также может быть описана через несколько планов. Идея *путешествия* (или полета) Бабы-яги, отталкивающаяся от общепринятых представлений об этом фольклорном персонаже, служит привлекающим внимание слушателя моментом. Актуализируется она заглавием и введением в сочинение русской и немецкой песни. Отчасти поддерживает идею полета-путешествия структура фантазии из трех контрастных разделов (условно: до полета, на Волге – полет – прибытие в Ригу) и моторика среднего раздела, способная вызывать ассоциации с движением. Больше ничего с этой «сюжетной» идеей в фантазии прямо и даже опосредованно не коррелирует. Можно выразиться иначе: все остальное в музыке фантазии о чем-то другом. Попытки соотнесения музыки любого из разделов фантазии с зрительно-изобразительным рядом

⁷⁵ Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Л., 1978. С. 244–245.

⁷⁶ Там же. С. 244.

⁷⁷ Глинка М. И. Записки / Подг. А. С. Розанов. М., 1988. С. 133.

приводят к натяжкам. Сложность и оригинальность замысла Даргомыжского заключается в том, что подлинная идея «Бабы-яги» раскрывается тремя разными способами, на трех разных материалах. Эту идею можно обозначить как метаморфозы, точнее – *цепь метаморфоз*.

Образные переосмысления тем во всех трех фантазиях впервые были отмечены Микшеевой⁷⁸. В своей статье она подчеркивает, что типичный для романтической музыки прием образной трансформации Даргомыжский из русских музыкантов применяет *первым*⁷⁹. Однако для исследователя это именно *прием*, Микшеева не рассматривает его в контексте общей идеи. К тому же «главным выразительным средством» в образных трансформациях Микшеева считает «специфические изменения гармонии», с чем можно согласиться только в том случае, если считать трансформацию частным моментом в каждой из партитур (по этой причине в «Бабе-яге» обнаруживается только один пример – последняя вариация первого раздела, а из всей музыки «Казачка» в статье рассматривается лишь пятая вариация). Если же взглянуть на образные трансформации (метаморфозы) шире, в контексте замысла каждой фантазии, тогда на первый план выступит целый комплекс средств и приемов, использованных композитором.

В чем заключается специфика образных метаморфоз в «Бабе-яге» в сравнении с тематическим развитием в «Камаринской»? У Глинки нет образных метаморфоз, а в фантазии Даргомыжского нет двух тем, как «сообщающихся сосудов». Единственное место, которое можно прямо сопоставить с идеей Даргомыжского – этот момент «остранения» плясовой темы в заключительном разделе «Камаринской» (те самые диссонирующие педальные звуки валторн и труб, о которых Глинка с иронией писал, что они якобы изображали стук пьяного в дверь).

Метаморфозы и в целом – тематическое развитие у Даргомыжского «разнонаправленные», у Глинки, Рубинштейна (рас-

⁷⁸ Пекелис отмечает появление в третьем разделе «Бабы-яги» «различных психологических оттенков», однако это наблюдение не получает продолжения и никак не согласовывается с выводом о том, что Даргомыжский развивает тему «Anna-Maria» «в скерцозном, юмористическом плане» (Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 3. С. 212).

⁷⁹ Микшеева Г. Симфонические фантазии А. Даргомыжского: к вопросу о характеристическом в музыкальном стиле композитора. С. 130.

смотренная выше фортепианная фантазия), Чайковского (вариации на песню «Вниз по матушке по Волге» во Второй симфонии, на песню «Во поле береза стояла» в Четвертой симфонии) – «однонаправленные», то есть приводящие к заданному и единственно возможному итогу.

Другая особенность – «конспективность». Там, где Глинка дает развернутое раскрытие каждой из своих идей (будь то приемы интонационного развития, гармония или оркестровка), Даргомыжский лаконичен, но при этом – не менее ярко и убедителен. Его образы оставляют сильное впечатление, особенно если изменить «оптику», признать ценность даже небольших построений (на уровне синтаксиса – отдельных фраз и предложений). Это своего рода миниатюризм, но несходный с лядовским (в то же время, в образно-тематическом развитии в симфонической пьесе «Из Апокалипсиса» А. К. Лядова есть известная близость к Даргомыжскому).

В заключение еще раз подчеркнем, что «Баба-яга» не «дублер» или подражание «Камаринской». Это замечательное симфоническое произведение с самостоятельным непрограммным по своей сути замыслом и оригинально претворенным принципом образно-тематической трансформации (метаморфозы), отмеченное незаурядным мастерством композиторской техники и оркестровки. Найденное в «Бабе-яге» самым непосредственным образом отразится в двух последующих фантазиях Даргомыжского, однако в рамках уже иных, самостоятельных замыслов.

«Малороссийский казачок»

Симфоническая фантазия «Малороссийский казачок» была завершена Даргомыжским в 1864 году, первая публикация состоялась в 1867 году в виде партитуры и фортепианного переложения (в 2 руки), выполненного Чайковским (издание П. Юргенсона).

Из трех фантазий Даргомыжского, «Казачок», пожалуй, в наибольшей степени сближался исследователями с «Камаринской» Глинки. Пекелис считал, что создавая эту пьесу, «Даргомыжский не мог не думать о “Камаринской”, о ее авторе»⁸⁰. Кандинский же

⁸⁰ Пекелис М. С. Предисловие. С. 16–17. См. также аналогичный фрагмент в 3-м томе его монографии об А. С. Даргомыжском (с. 214).

назвал «Казачок» «некой “парафразой” Даргомыжского на жанр глинкинской “Камаринской”»⁸¹. В качестве доказательств подобной близости традиционно дается указание на заимствование из сочинения Глинки методов варьирования, особенностей гармонического языка, полифонических приемов и оркестровки (без конкретных примеров). Такой подход представляется очень уязвимым, так как с равным успехом можно утверждать, что Даргомыжский заимствовал все это из своей предшествующей фантазии «Баба-яга», которая, как было показано, является глубоко оригинальным произведением.

Желание доказать прямую связь «Казачка» с «Камаринской» может приводить и к явной натяжке. Так, отметив «очень своеобразное и оригинальное по характеру» вступление, в котором Даргомыжский цитирует «малороссийскую песню» Глинки «Гуде вітер вельми в полі» (1838), Пекелис предположил, что цитата призвана подчеркнуть близость «Казачка» «Камаринской» и ее автору. Само же вступление исследователь интерпретирует как оперную сцену⁸². Остается загадкой, почему для аллюзии на «Камаринскую» была выбрана именно *песня* Глинки? Малоубедительно и истолкование музыкального материала вступления в духе оперной сцены. Но даже в случае отказа от «оперной» трактовки остается вопрос: почему мелодия «малороссийской песни» в сочинении, основанном на малороссийском же фольклорном источнике, подверглась столь сильной трансформации, а не была просто процитирована?

На наш взгляд, цитата несет в себе определенную загадку и требует к себе большего внимания. Даргомыжский поначалу берет из песни Глинки последнюю, кадансирующую фразу, но лишает ее устойчивости (перегармонизуя последний звук мелодии секстаккордом VI ступени вместо трезвучия Т в оригинале). При втором, еще более измененном проведении фразы ее окончание гармонизуется уже увеличенным трезвучием и доминантовым секстаккордом, что придает ей еще большую неустойчивость, оттенок неуверенности, вопроса. Вместо патетики оригинала (восходящие звуки отмечены в песне акцентами) здесь характер жалобный, щемящий. Однако дальше композитор «достраивает» песенную форму до

⁸¹ Кандинский А. И. А. С. Даргомыжский (1813–1869). С. 490.

⁸² Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 3. С. 214.

первоначального объема (куплет, состоящий из четырех фраз), как бы допевая мелодию и завершая ее кадансовой фразой (но вновь оставив без разрешения). Таким образом, Даргомыжский не просто дает измененную цитату, как о том пишут исследователи, он полностью пересочиняет песню Глинки, создавая ее альтернативную версию. Отметим также перемену размера (с двудольного и шестидольный), темпа (*Andante* вместо *Allegretto*), новую полифонизированную фактуру.

Напомним, что в «Бабе-яге» вступительные такты обозначили близость с началом «Камаринской», сходство послужило фоном, на котором далее рельефно выступают отличия концепционного свойства – на уровне идеи сочинения. Возможно, в «Казачке» Даргомыжский пошел еще дальше, и в уникальной форме, не имевшей прецедентов в русской музыке, с помощью метаморфозы глинкинской песни обозначил свой метод? Во всяком случае, если «Камаринская» действительно имелась в виду композитором, как о том пишут исследователи, то такое вступление очевидно никак не могло символизировать подражание, прямое следование за Глинкой.

Необычность вступления еще и в том, что первым в «Казачке» появляется другой материал, тоже крайне интересный. Это угловатые фигуры унисонов всех струнных с подчеркнутой увеличенной секундой и в темпе *Allegro*. Предлагаемая Пекелисом ассоциация – «словно вторгается шумная веселая толпа» – вызывает недоумение, даже если принять сам метод визуализации музыки «Казачка» (что представляется неверным), так как музыку эту ни здесь, ни во втором проведении никак не назовешь веселой. Дополнительную загадочность материалу придает скрытое интонационное родство с измененной мелодией песни Глинки. Подобие «диалога» между ними еще больше усложняет ситуацию вступления. Если же взглянуть на начало «Казачка» в ракурсе сложившейся традиции, то оно предстанет как оригинальная реализация идеи минорного, резко контрастного вступления (ср., например, со вступлениями в «Арагонской хоте» и «Камаринской» Глинки, «Бабе-яге» самого Даргомыжского, ряде сочинений последующего времени). Разгадка вступления как будто ускользает, музыка делает невозможной однозначную трактовку...

И все же попытаемся ответить на заданный им вопрос. Возможно, обозначенная в начале «Казачка» идея двух различающихся версий одного материала (при этом второй – глинкинский –

остается как бы за кадром) – это своего рода ключ к драматургии и композиции всей фантазии. «Казачок» строится как *три последовательно проведенных версии развития* одной плясовой темы⁸³.

Первый «цикл» состоит из четырех вариаций (по типу варьирования трех строгих и четвертой свободной). Однако строгость в вариациях (полное сохранение формы, синтаксиса, протяженности и порядка следования всех трех отделов темы казачка) парадоксально сочетается с полной свободой образных трансформаций (в этом можно видеть по-новому претворенную идею метаморфоз, найденную в «Бабе-яге»). Но и в четвертой вариации, несмотря на чрезвычайно расширенный второй отдел темы, порядок частей, тем не менее, сохранен, как и ряд других узнаваемых ее черт.

С ц. 120 начинается второй, более короткий «цикл». В нем ситуация совершенно иная: вместо строгости и предсказуемости материала – полная свобода и импровизационная логика выбора того или иного элемента темы и продолжительности его развития. Кроме того, композитор «включает» образно-стилевые трансформации, уже знакомые по музыке третьего раздела «Бабы-яги». Сходство, конечно, не интонационное, а типа метаморфозы. Здесь же (ц. 140) – еще одна замаскированная аллюзия: минорная версия казачка неожиданно звучала как слегка измененная песня «Во саду ли, в огороде». Можно увидеть в этом своего рода намек на глинкинскую идею обнажения родства двух далеких песенных тем в процессе развития. И, наконец, в завершение цикла – столь же неожиданная жанровая метаморфоза (ц. 160–175): плясовая вдруг оборачивается причудливо звучащей колыбельной (!).

Третий «цикл» открывается взрывной по характеру вводной фразой, основанной на первом мотиве темы казачка (ц. 180). Он еще короче (в таком последовательном сжатии проявляется логика скрытой динамизации формы фантазии). Здесь композитор переходит к тембровым трансформациям, умноженным на свободное интонационное развитие всех элементов темы. Соло фагота в быстром темпе и мажоре звучит так же деловито, как и во второй теме «Бабы-яги». Темброво-характерная переключка, конечно, вряд ли случайна – это одна из разнообразных и разноплановых аллюзий, щедро рассыпанных в тексте «Казачка».

⁸³ Тема казачка в незначительно измененном виде заимствована Даргомыжским из одноименной фортепианной пьесы, написанной им в возрасте 10–11 лет.

Указанные «циклы» можно воспринимать как альтернативные версии «фантазии на заданную тему». При этом невозможно отдать кому-то пальму первенства: они принципиально равны. Уравнивает всех заключительный раздел (2 т. до ц. 220), выполняющий роль коды. Здесь, напротив, Даргомыжский исключает какие-либо метаморфозы, на первый план выходит чистая моторика с элементами ритмического оstinato. Пожалуй, лишь в самом конце возникает ощущение открытой улыбки композитора: на фоне полного растворения темы в бесконечном кружении одной попевки, превращенной в фигурацию, намеренно не попадая, в своем ритме вступает вопрошающий мотив из третьего отдела темы. Внезапный контрапункт – последняя многозначительная деталь в драматургии «Казачка», ведь этот «вопрос» остался без ответа...

Отмеченные моменты близости «Казачка» к «Бабе-яге» не единственные. По отношению к теме «Anna-Maria» из «Бабы-яги» и теме казачка можно говорить не только о жанровом объединении (немецкий и украинский танец), но и о более специфическом, относящимся к проблеме *простого*. Простота, даже элементарность, которыми отмечены обе темы, оборачивается непредвиденной сложностью; внешний, бытовой план, не исчезающий полностью в развитии тем, не мешает создавать «контрапункты» – параллельные содержательные планы с меняющимся «углом зрения». В конечном счете, композитор добивается своего рода «диффузии», когда простота выглядит обманчиво, а сложное воспринимается легко, обретая свойства простого.

В заключение остановимся на сравнении с симфонической пьесой А. Н. Серова «Пляска запорожцев», созданной на ту же музыкальную тему через несколько лет после «Казачка» Даргомыжского. В темах казачка в целом совпадают 1 и 3 части, середина в варианте Серова иная. Но главное отличие – в другом: пьеса Серова имеет программу, обозначенную в авторском подзаголовке «Музыкальная картинка ко 2-й главе повести Гоголя “Тарас Бульба”». В этой главе есть эпизод с красочным описанием толпы, пляшущей казачок в Запорожской Сечи. Повествование Гоголя построено по принципу постепенного добавления танцующих к начинающему казачок молодому запорожцу. Выразительный, богатый текст Гоголя очень ярко передает буйство и слияние двух стихий – человеческой и танцевальной.

Серов ограничился только подзаголовком, не выписав программу в виде текстового отрывка. Объясняется это, по-видимому, тем, что композитор не хотел себя ограничивать деталями, кроме того, эпизод пляски у Гоголя не завершен. Серов создал свою драматургию, не основанную на принципе *crescendo*, и добавил окончание.

Оригинальная форма «Пляски запорожцев» близка строению основного раздела «Казачка» только отчасти: это как бы рассредоточенные остинатные вариации внутри свободных вариаций, совмещенных со свободным развитием с чертами разработочности. Внутри – несколько кульминаций и спадов с внутренними цезурами, после которых начинается новый виток развития. Каждый отдел (часть) темы развивается и совместно и самостоятельно, в процессе изменений части эти сильно расходятся и с экспозиционным вариантом и друг с другом. Расходятся в двух сочинениях и коды: после кульминационного нагнетания и максимального ускорения темпа в «Пляске запорожцев» идет спад и замедление, которые могут ассоциироваться с быстрым затуханием танца.

В развитии выделяется важная особенность, которая сближает пьесы Серова и Даргомыжского: наиболее сильным трансформациям подвергается третья часть темы. Вероятно, выбор обусловлен не только ее простотой, но и краткостью. Здесь на первом плане ритмический рисунок и гармонический ритм (сопоставление двух гармоний). Именно в преобразованиях третьего отдела темы казачка (а также в некоторых вариациях на первую часть) наблюдается наибольшее сближение двух пьес. Итогом трансформации третьей части темы у Даргомыжского является вычленение интонации тритона (как уже отмечалось, в заключительном разделе композитор использует яркий прием диссонирующего контрапункта) в сопоставлении в миноре гармоний субдоминанты (септаккорда II ступени) и доминанты. Сходный вариант есть и в «Пляске запорожцев»: здесь тритон тоже выделен композитором в потоке преобразований и является своеобразным итогом развития третьего отдела темы.

В целом можно говорить об удивительной близости (если считать, что Серов в момент создания своей пьесы не знал «Казачка» Даргомыжского) подхода к фольклорному материалу двух русских композиторов, лишь отчасти объясняемой общим «корнем» – «Камаринской» Глинки. Если же предположить, что Серов

был знаком с «Казачком», в этом случае ситуация представляется не менее, а даже более интересной: как *творческое соревнование* не только с Глинкой, но и с Даргомыжским.

«Казачок», безусловно, продолжает первую фантазию, «Бабу-ягу», ни в чем ей не уступая, а в мастерской, всегда убедительной оркестровке даже и превосходя. В то же время, стоит еще раз подчеркнуть принципиальную новизну замысла этой превосходной пьесы, отразившегося в ее оригинальной драматургии и музыкальной форме. С учетом этого, пересмотру, возможно, подлежит и традиционное мнение, что «Казачок» повлиял на русских композиторов, в частности, Чайковского, лишь своими «курьезами» — отдельными деталями гармонии и оркестровки.

«Чухонская фантазия»

«Чухонская фантазия» (в изданиях на иностранном языке — «Финская фантазия» или «Фантазия на финские напевы») и современными Даргомыжскому критиками, и всеми без исключения исследователями, о ней писавшими, признана лучшей из трех. В подобной единодушной оценке видится не столько преувеличение достоинств этого произведения, действительно, великолепного, сколько застарелая недооценка двух первых фантазий композитора.

«Чухонская фантазия» была создана в 1862–1867 году, впервые исполнена после смерти композитора, 22 февраля 1869 года в Петербурге; первое издание партитуры вышло в 1872 или 1873 году. Как и две предыдущих пьесы, «Чухонская фантазия» удостоилась множества сходных определений, варьирующих ее «комическую природу». По воспоминаниям В. В. Ястребцева, М. А. Балакирев называл произведение «высококомической вещью», подчеркивая присутствующие в ее музыке «курьезы». Тот же акцент на «юморе и комизме» и в рецензии А. П. Бородина⁸⁴. Можно присоединиться к Дж. Абрахаму в его несогласии с преувеличенной Бородиным «курьезностью» пьесы: «остроумие и

⁸⁴ Бородин А. Концерт Бесплатной музыкальной школы. Концерты Русского музыкального общества (7-й и 8-й) // Бородин А. П. Критические статьи / Сост., вступит. ст. и коммент. В. В. Протопопова. Изд. 2-е, доп. М., 1982. С. 32–33.

юмор не так очевидны», – писал исследователь⁸⁵. Впрочем, Бородин высказал и иную мысль, важную для рассмотрения «Чухонской фантазии»: о том, что она «не имеет ничего общего» с «Камаринской» Глинки⁸⁶. К этому тезису мы еще вернемся. Что касается «комической» трактовки, то она, в отличие от ситуации с двумя другими фантазиями, в какой-то степени авторизована. По воспоминаниям нескольких лиц, включая Балакирева и М. Р. Щиглева, не только прослушивание «Чухонской фантазии» в дружеском кругу музыкантов вызывало смех, но и сам автор как будто бы «любил рассказывать содержание вещи и при этом уморительно передразнивал неуклюжие движения танцующих чухон[цев]»⁸⁷.

Впрочем, музыка фантазии скорее вызывает все же другие чувства, прямо не связанные с комизмом. Главенствующей идеей основного раздела (пьеса написана в сонатной форме с медленным вступлением и кодой) является не живописание танцующих чухонцев, хотя и такое восприятие возможно. Отчетливым «послевкусием» от музыки «Чухонской фантазии» будет воспоминание о настойчиво повторяемой танцевальной ячейке – интонационном ядре, сближающем главную и побочную темы. Повторения эти не буквальные, а непрерывно меняющиеся. В то же время варьирование здесь иное, не похожее на вариационно-вариантные трансформации в «Бабе-яге» и «Казачке». Аура не очень быстрого танца (*Allegretto*), ускоряющегося лишь в одном месте в среднем разделе (вторжение первой темы вступления), во второй половине репризы и коде, диктует и столь же неспешные изменения материала. Все преобразования не затрагивают сути двух тем основного раздела и с каждым новым этапом лишь укрепляют ее, способствуя тем самым содержательному и интонационному единству фантазии.

В этом смысле обнаруженные Пекелисом «устремленность и динамизм» сонатной формы, на наш взгляд, связаны не с сонатностью как таковой (сонатные закономерности в значительной степе-

⁸⁵ Abraham G. On Russian Music: critical and historical studies of Glinka's operas, Balakirev's works, etc., with chapters dealing with compositions by Borodin, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Mussorgsky, Glazunov, and various other aspects of Russian music. Цит. по электронному изданию: Faber and Faber Ltd, 2013.

⁸⁶ Бородин А. Концерт Бесплатной музыкальной школы. Концерты Русского музыкального общества (7-й и 8-й). С. 32.

⁸⁷ Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 3. С. 219, 220.

ни «тонут» в бесконечном «кружеве» переизложений главной и сходной с ней побочной), а с иными факторами.

Одним из них является первая (вступительная) тема, обладающая ярким интонационным своеобразием (не случайно, вероятно, она привлекла внимание Мусоргского и, по мнению исследователей, стала источником для знаменитой песни Варлаама «Как во городе было во Казани»). Уже при экспонировании она вызывает пристальный интерес своим изложением: после начального сольного «зачина» дальнейшее изложение темы идет в виде канона. Такое необычное фактурное решение в сочетании с мрачно-задумчивым характером темы (вот где, вероятно, истоки и образа Варлаама в известной сцене в корчме!) делают ее краткое проведение как бы незаконченным, оставляя после себя ожидание. И возвращение темы на кульминации разработки в резко динамизированном виде отвечает этому ожиданию, осуществляет яркий «сдвиг» в форме, оттеняя следующую затем репризу. Второй подобный «сдвиг» динамизирует форму в репризе (начиная с побочной партии) и коде.

Что касается «Камаринской», то, по крайней мере, однажды, при переходе от вступления к основному разделу формы, такая чисто звуковая ассоциация с сочинением Глинки возникает.

Вопрос о фольклорных источниках «Чухонской фантазии» подробно освещен в исследовательской литературе⁸⁸, но все еще не разрешен до конца, так как до сих пор не найден прямой источник второй и третьей тем фантазии. По этой причине пока невозможно проверить, изменил ли композитор напевы, использовал ли он их в максимально приближенном к оригиналу виде либо создал на основе фольклорных тем собственные. Установлено с достаточной степенью достоверности, что заимствованной является первая тема, а, возможно, и вторая (будущая тема главной партии).

Две первых фольклорных темы сразу даны с деталями, «снимающими» сугубо бытовой оттенок (см. также настойчивое акцентирование мотива-контрапункта с пониженной VI ступенью к теме Allegretto и гармонию темы).

⁸⁸ Наряду с монографией Пекелеса, это статья И. Я. Рыжкина «Чухонская фантазия» («Советская музыка». 1963. № 2. С. 38–43) и монография И. Григорьевой «Музыкальная культура ингерманландских финнов второй половины XIX и XX столетий» (СПб., 1995. С. 172–177). Благодарю за консультацию доцента кафедры этномusicологии, кандидата искусствоведения И. С. Попову.

В «Чухонской фантазии», несмотря на некоторое единообразие, есть великолепные находки (например, два эпизода оstinato – сначала у солирующих первых и вторых скрипок, затем только первых) – которые своей яркостью, неожиданностью появления и произведенным эффектом напоминают подобные эпизоды в «Бабе-яге» и «Казачке». Много в «Чухонской фантазии» и виртуозного, мастерского, моментов изобильной изобретательности. Все это также приближает ее к двум другим пьесам. И все же «Чухонская фантазия», скорее, стоит несколько особняком, нежели прямо продолжает две предыдущие фантазии.

Закончим характеристику сочинения словами Бородина: «Что касается до технических красот музыки, то “Фантазия на финские темы”, несмотря на маленький объем свой, представляет богатый материал для изучения»⁸⁹.

Фантазия D-dur

Замысел симфонической фантазии D-dur, по предположению Пекелиса, относится к 1860-м годам. Сочинение было не окончено и существует только в виде фортепианного эскиза, не имеющего авторской датировки⁹⁰. В поддержку гипотезы Пекелиса говорит само обращение композитора к жанру симфонической фантазии, которое относится к началу 1860-х годов (свидетельств об интересе Даргомыжского к этому жанру в более ранние годы не обнаружено). На наш взгляд, замысел мог возникнуть или в самом начале 1860-х (до замысла группы фантазий на народные темы), либо в последние годы, после завершения «Чухонской фантазии» (1867).

Пекелис, впервые описавший автограф⁹¹, назвал его при публикации «незаконченным эскизом». Рукопись имеет беловой вид, незначительные следы правки (подчистки); четыре пометы (знаки альтерации) сделаны простым карандашом. Характер записи и ее обрыва (на листе остались свободные нотоносцы) позволяет пред-

⁸⁹ Бородин А. Концерт Бесплатной музыкальной школы. Концерты Русского музыкального общества (7-й и 8-й). С. 33.

⁹⁰ Фантазия была издана дважды, см.: Даргомыжский А. Собрание сочинений для фортепиано / Ред., вступит. ст. и примеч. М. С. Пекелиса. М., 1954. С. 127–132; Даргомыжский А. Сочинения для симфонического оркестра / Ред. М. С. Пекелиса. М.: Музыка, 1967. С. 270–276.

⁹¹ Хранится в НИОР СПбГК. № 1599.

положить, что композитор переписал нотный текст с незаконченной черновой рукописи.

В комментарии к первой публикации фантазии Пекелис писал: «создавая строго классическое по стилю, фугированное произведение и называя его “слабым подражанием цукунфт-музик”, Даргомыжский, по-видимому, стремился дискредитировать новаторство автора “Оперы и драмы”»⁹². Реплика композитора (помещенная в автографе эскиза на место заглавия) «*слабое подражание цукунфт-музик!*» была осмыслена Пекелисом как полновесная «острополемиическая» программа. «Эта фантазия, – утверждал исследователь, – также должна была отличаться оригинальностью, неожиданным и остроумным замыслом»⁹³. Охарактеризовав фантазию, как «музыкальное сочинение, долженствующее обличить мнимое, по его (Даргомыжского – В. Г.) представлениям, новаторство Вагнера», «интересный образец музыкальной сатиры, предвосхищавший аналогичные опыты Мусоргского»⁹⁴ (!), Пекелис не раскрыл, каким образом подобная программа могла реализоваться в «строго классическом произведении, в котором тема основана по баховской традиции на авторских инициалах (А. Д.)»⁹⁵. Вызывает сомнения и приписанная Даргомыжскому мысль о том, что «музыка Вагнера звучала в его время столь же “новаторски”, сколь и полифоническое искусство первой половины XVIII столетия»⁹⁶.

Даргомыжский в начале 1860-х годов действительно критически относился к Вагнеру и его эстетике: об этом свидетельствуют высказывания композитора (в том числе, звучавшие в кругу кучкистов), инспирированные им насмешки над Вагнером в сатирических журналах «Искра» и «Будильник»⁹⁷, ряд других источников.

⁹² Даргомыжский А. Собрание сочинений для фортепиано. С. 203.

⁹³ Пекелис М. С. Предисловие. С. 23.

⁹⁴ Там же. См. также: Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 3. С. 223–224. Такой взгляд на незаконченную фантазию впоследствии стал общепринятым (см., например: Сквирская Т. З. Материалы А. С. Даргомыжского в отделе рукописей Петербургской консерватории // Даргомыжский, Вагнер, Верди: великие современники: Сб. статей к 200-летию юбилею композиторов / Сост. и отв. ред. Т. З. Сквирская (Петербургский музыкальный архив. Вып. 12). СПб., 2014. С. 15).

⁹⁵ Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение. Т. 3. С. 223–224.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ См. яростную реакцию А. Н. Серова на карикатуру в «Искре» (изображение двух «музыкантов будущего» – Вагнера и композитора-графомана А. В. Лазарева) и его негодование в адрес Даргомыжского, как вероятного инициатора, в письме к

Однако неприятие многого в вагнеровской музыке и особенно вагнеризма (его градус можно проиллюстрировать выражением Серова в адрес Вагнера – «наш идол»⁹⁸) сочеталось у Даргомыжского с отчетливым пониманием и прогрессивности его творчества. Летом 1856 года Даргомыжский писал Серову по поводу «Тангейзера»: «Вы правы – поэзии в сценическом распределении либретто – много. В музыке – указывает он дорогу новую и дельную»⁹⁹.

Однако, как представляется, весь этот эстетико-биографический контекст имеет весьма отдаленное отношение к *музыке* рассматриваемой фантазии. Будь это сочинение сатирой, да еще и остроумной, в ней должен быть объект обличения, насмешки (как, например, в музыкальных сатирах Мусоргского). А его в музыке Даргомыжского нет: нет примет стиля Вагнера или пародируемых новаторских приемов, ассоциирующихся с современной композитору западной музыкой, вообще нет ничего комического! Авторское замечание, рассматриваемое в плане сатиры, в таком случае «повисает в пустоте» и должно рассматриваться лишь как шуточный комментарий к замыслу явно иного рода. В отсутствие иных свидетельств об этом замысле интерпретировать его сложно. Но вполне возможно опереться на сам материал фантазии...

Прежде всего, подчеркнем новизну жанрового решения Даргомыжского – симфоническая фантазия в форме фуги. Примеры такого рода в ту эпоху, как в западноевропейской, так и в русской музыке не известны. Фуги писались для фортепиано (фуги Ф. Мендельсона, Р. Шумана, в частности, на тему В-А-С-Н), в составе цикла, многочастного и двухчастного, в том числе, в виде фантазии и фуги – например, Фантазия и fuga на тему из «Пророка» Дж. Мейербера (начало 1850-х) и Фантазия и fuga на тему В-А-С-Н¹⁰⁰ Ф. Листа. В русской музыке можно выделить концертные

С. Н. Дютур (Письма А. Н. Серова к его сестре С. Н. Дю-Тур (1845–1861), изд. Н. Финдейзенем, СПб., 1896. С. 254).

⁹⁸ См. указанное выше письмо Серова к С. Н. Дютур.

⁹⁹ Даргомыжский А. С. Избранные письма. Вып. I / Вступит. ст., ред текста и аннотиров. указ. М. С. Пекелиса. М., 1952. С. 42.

¹⁰⁰ Существует в редакции для органа (1855; 1869–1870) и фортепиано (1870) и в двух авторских определениях жанра: 1 редакция – Прелюдия и fuga, 2 редакция – Фантазия и fuga. Даргомыжский (теоретически) мог знать органную версию, которая была издана в период 1856–1862 годов.

фуги для фортепиано ор. 53 Рубинштейна. Как отмечает В. В. Протопопов, это были первые в России пьесы подобного жанра, отразившие влияние И. С. Баха и послужившие подготовкой к симфонизации фуги, осуществленной Чайковским в Первой сюите для оркестра¹⁰¹. Основные сочинения в жанре и форме фуги в русской музыке будут созданы уже после 1860-х годов. На этом достаточно скромном фоне Даргомыжский и задумал свою необычную фантазию.

Как предположительно должны были соотноситься жанр и форма фуги с жанром фантазии и характерными для него принципами формообразования? Как известно, в 1860-е годы Даргомыжский тяготел в своих фантазиях к сочетанию контрастно-составных форм с вариациями (в «Чухонской фантазии» контрастно-составная модель формы «медленно – быстро» решена в рамках сонатной формы с медленным вступлением). Но все три фантазии основаны на народно-жанровом материале. В фантазии D-dur подобного материала нет. Расширение контекста замысла Даргомыжского на симфонические фантазии конца 1850-х – 1860-х годов русских и зарубежных композиторов также не дает искомого материала для сопоставления.

На первый взгляд, 120 написанных тактов недостаточно для того, чтобы делать какие-либо выводы (например, объем «Бабьей» составляет 509 тактов). В то же время сам характер сохранившегося материала, способ и логика его развития с минимальной вероятностью допускают какое-либо продолжение в качестве второго (третьего) разделов формы. Таким образом, можно предположить, что если масштабная симфоническая fuga и должна была соединяться с другим разделом, то с предшествующим и комплементарным ей, например, прелюдией. Однако такой вариант противоречил бы авторскому определению жанра.

Более вероятным представляется другой вариант: задуманная fuga и должна была стать фантазией (то есть другого материала и не предполагалось). Трактовка фантазии как фугированной формы и ориентированный на эпоху Барокко музыкальный язык оказываются совершенно нетипичными для русской музыки этого пери-

¹⁰¹ Протопопов В. В. История полифонии. Вып. 5. Полифония в русской музыке XVII – начала XX века. М., 1987. С. 100.

ода, в то же время заставляют вспомнить сочинения такого рода в музыке эпохи Барокко (например, органные и клавирные фантазии Я. П. Свелинка, С. Шейдта, И. Я. Фробергера). Как отмечает Протопопов, «В начале XVII века уже отчетливо определилась связь фантазии (каприччио) с формой фуги, вернее с фугированным методом композиции»¹⁰². У Д. Букстехуде и И. С. Баха идет процесс превращения фантазии в прелюдию к фуге или в самостоятельную свободную форму, что окончательно произошло в творчестве В. А. Моцарта и Й. Гайдна¹⁰³.

Таким образом, замысел Даргомыжского оказывается крайне интересным не своей якобы полемической направленностью, а обращением к давно ушедшей эпохе и образцам жанра и формы, не пользовавшимся популярностью у современников композитора. С учетом задуманного симфонического воплощения замысел этот, будь он осуществлен, стал бы по-своему уникальным как в русской, так и в зарубежной музыке середины XIX века.

Что касается протяженности, то оставшаяся часть фантазии-фуги вполне могла составить количество тактов, примерно равное написанному (подробный анализ структуры будет дан ниже), что приблизило бы ее объем к «Казачку» (271 такт).

Необычна тема фантазии: композитор начинает ее с собственных инициалов: *A – D*. Как отмечает О. А. Юферова, «В эпоху барокко монограмма включается в состав тематического материала двух жанровых ипостасей – фантазии и фуги»¹⁰⁴. Вслед за мастерами Барокко и Листом, Даргомыжский вводит тему-монограмму в свое сочинение, объединяя при этом обе «ипостаси» в одну.

Тема вызывает и более конкретные ассоциации с Барокко, так как содержит узнаваемые черты тем барочных фуг: это рельефное ядро с продолжением, основанном на принципе скрытого двухголосия, и содержащим хроматические ходы. Что касается нисходящего квинтового хода в ядре темы (*V–I*) относительно крупными длительностями (у Даргомыжского – половинными), то укажем,

¹⁰² Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М., 1979. С. 57.

¹⁰³ Там же. С. 63–64.

¹⁰⁴ Юферова О. А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2006. С. 15. Отметим, что фантазия Даргомыжского и его музыкальная монограмма в работе не рассматриваются.

например, на тему, открывающую Фантазию c-moll для органа И. С. Баха (BWV 1121). Известен глубокий интерес Даргомыжского в 1860-е годы к полифонии Баха и, в особенности, к его фугам. Вполне возможно рассматривать незаконченную фантазию и как своего рода «музыкальное приношение» Баху.

Само определение музыки фантазии D-dur как фуги требует аргументации¹⁰⁵. Препятствием, которое могло бы поставить под сомнение данное определение, является ответ в *T*. Вряд ли Даргомыжский следовал здесь какому-либо конкретному образцу, хотя прецеденты экспозиций такого рода в музыке прошлого все-таки имеются. В частности, в ричеркарах для органа Дж. Фрескобальди, которые нередко представляют собой фуги, это частый прием (см., например, Caricci, Libro 1: ответы в октаву в Ricercar III и в Ricercar IV, sopra Mi re fa mi).

Еще больший интерес вызывает другая, значительно более близкая параллель – вступление к опере «Борис Годунов» Мусоргского. Как известно, фугированное начало вступления (по типу экспозиции фуги) содержит четыре проведения темы с ненормативным тональным планом: *T – T – D – T*. Однако ответ здесь дается не в октаву (как в фантазии Даргомыжского), а на той же высоте, меняется лишь инструментовка. Характерно, что и Мусоргский, и Даргомыжский свободно обращаются со строгими правилами фуги, подчиняя регламент ее экспозиции собственным художественным задачам. Не исключено также, что главным мотивом сохранения звуковысотного положения темы для Даргомыжского было желание сохранить в экспозиции тему-монограмму *A – D* в ее исходном виде.

К ненормативным чертам фуги Даргомыжского, помимо ответа в *T*, относится второе проведение темы (в рамках трехголосной экспозиции) в одноименной тональности (d-moll вместо D-dur). Дальнейший тональный план выстроен уже исходя именно такого понимания темы (F-dur, B-dur, Es-dur, g-moll, Es-dur, b-moll – как одноименная замена уже звучавшего B-dur, g-moll...). Свобода тонального плана проявляется и выборе тональности начала

¹⁰⁵ В комментариях к первой публикации Пекелис назвал сочинение фугой, однако в более поздней по времени монографии обозначил произведение уже как «фугированное».

свободной части: первое проведение темы звучит в b-moll – то-нальности, далекой и от D-dur, и от d-moll.

Даргомыжский стремится к тематической плотности, как в проведениях темы, так и в развивающих интермедиях, демонстрируя при этом большое мастерство. Композитор частично удерживает противосложение, которое, наряду с мотивами темы, затем становится интонационной основой интермедий.

В развитии композитор использует полный арсенал полифонической (главным образом, имитационной) техники, различные виды которой встречаются в отдельных сочинениях Даргомыжского (оперных и симфонических), но вместе они оказались собраны впервые. Это развернутые имитации, создание новых противосложений из элементов темы, обращения, проведение темы в увеличении (а также октавном удвоении), стретта, канонические секвенции и каноническая имитация, «выращивание» в интермедийных разделах материала, который затем выступает в роли нового удержанного противосложения.

Выделяется масштабная интермедия в свободной части, готовящая новый большой раздел: здесь композитор использует прием интонационной подготовки новой темы (повторяющийся мотив *es – d*, с которого она и начнется далее) на фоне доминантового органного пункта (к g-moll). Тема эта развертывается как канон, после 11 звеньев которого она вступает снова (третье проведение), но на этот раз в контрапункте со своими же измененными фразами. После трех проводений главной темы фантазии, возвращение новой темы в доминантовой тональности (d-moll) по отношению к исходной (g-moll), еще и с элементами стретты (что характерно, вновь с октавным ответом) повышает статус темы до второй.

Очень вероятно, что Даргомыжский собирался продолжать дальше фантазию по образцу *двухтемной фуги*. В пользу этой гипотезы говорит наличие органного пункта на доминанте перед вступлением второй темы и свободной части, развиваемой в родственных тональностях. Допустима в экспозиции второй темы и бóльшая свобода изложения (характерная, например, для двойных фуг И. С. Баха в ХТК).

В фуге Даргомыжского появление канона в экспозиции второй темы, как и включение проводений первой темы можно объяснить также влиянием жанра фантазии. Если исходить из обычной схемы двойной фуги с отдельной экспозицией, то дальше (нена-

писанная часть фантазии) должна была следовать развернутая заключительная часть с раздельно-совместными проведениемми обеих тем.

Рукопись обрывается на ноте *d* половинной длительности, с которой, как и в большинстве проведений главной темы, скорее всего, должно было начаться ее новое проведение. Не была ли вызвана остановка тем обстоятельством, что композитору предстояло сочинить самый сложный раздел – с контрапунктическим соединением обеих тем?

Попытка их сочетания в плане совместимости (звучания) показывает: это вполне возможно, по крайней мере, четырьмя способами (илл. 7)!

Илл. 7

а)



б)






Именно хорошая сочетаемость первой темы и темы канона (вплоть до восьми звеньев его мелодии), как и значение, которое получила вторая тема в фантазии, позволяет предполагать такую стратегию развития формы и материала фантазии. Некоторая диссонантность соединения уже «запрограммирована» самой первой темой – ходом на большую септиму: в сочиненной Даргомыжским части фантазии диссонансы встречаются неоднократно и именно в контрапунктических эпизодах. Надо также учитывать, что диссонансы могли быть сглажены другими голосами отсутствующей в приведенных нотных примерах фактуры.

Итак, перед нами, несомненно, fuga, хотя и имеющая ненормативный тональный план в экспозиции. Среди немногих образцов фуг эпохи 1850-х – 1860-х годов, с которыми фантазия-фуга Даргомыжского может быть сопоставлена, особый интерес представляет Фантазия и фуга на тему В-А-С-Н Листа. Это новаторское по жанру и форме произведение, в котором фуга проникает в фантазию, а фантазия в фугу.

Фантазия перед фугой – по сути, импровизационное вступление, вводящее ядро темы (*B-A-C-H*) и уже начинающее его фантазийное развитие. Экспозиция фуги – строгая 4-хголосная, с *T-D* вступлением голосов. Но далее – огромная интермедия протяженностью в 61 такт, разделяющая экспозицию и свободную часть. Именно в ней и в аналогичных разделах далее и происходит «вторжение» фантазии в жанр и форму фуги. Лист гибко сочетает приемы, заимствованные из полифонической и гомофонной техники, традиционное мотивное развитие и свободно-импровизационное, основанное на фигурациях.

При значительно более скромных масштабах, чем Фантазия и fuga Листа, fuga Даргомыжского, тем не менее, тоже имеет масштабную интермедию в свободной части (32 такта), сочетающую в себе те же принципы, что и листовская интермедия при более скромной пианистической технике и, соответственно, меньшей роли фигураций – но не потому, что Даргомыжский не владел крупной техникой или не использовал такого рода приемов, он овладел ими еще в начале 1850-х годов, когда создал фортепианную фантазию на темы из «Жизни за царя» Глинки (рядом черт близкую Листу). Причина может быть в том, что Даргомыжский мыслил фантазию именно как симфоническое произведение, а потому не стал включать подобного рода пианистические приемы развития и техники в материал фантазии. Тем не менее, размах развития, свободный тональный план в среднем разделе, ладовая трактовка темы (мажоро-минорные подмены), такие приемы, как проведения в октавном удвоении и в увеличении, также сближают фуги Листа и Даргомыжского.

Яркость и свобода ладогармонических средств, свобода тонального плана, гибкость и изобретательность в обращении с темами и тематическим материалом – все это сближает опус Даргомыжского как с баховскими образцами, служившими ему, по всей видимости, ориентиром, так и с романтическими фугами (ярким примером которых является рассмотренная выше fuga Листа). Но есть и другой источник, несомненно принятый композитором в расчет. Это полифония Глинки, в частности, знаменитая новаторская fuga на две темы из интродукции «Жизни за царя». Эту фугу и Серов, и Стасов, и кучкисты считали непревзойденным образцом, достойным подражания. Отметим склонность Глинки к двойным фугам, как с совместной экспозицией (fuga для фортепиано а-

mol), так и с раздельной (фуга из неоконченного хорового концерта В-dur). Особый интерес представляют три поздних фуги Глинки (1856), все – двойные с раздельными экспозициями. В них продолжилась настойчивая работа Глинки над имитационной и контрастной полифонией, ориентированной, в целом, на эпоху Барокко¹⁰⁶, поиски, точное направление которых так и осталось до конца нераскрытым вследствие скоропостижной кончины композитора. Любопытно, что глинкинская двойная фуга в дорийском d, как и двойная фуга в фантазии Даргомыжского начинается с выдержанных звуков *a – d*. Вряд ли Даргомыжский был знаком с этими опытами. Однако без сомнения можно говорить о замечательном «параллелизме» двух русских композиторов-современников в их глубоко увлечении полифонией – в случае с Даргомыжским совершенно недооцененном (широко известен только факт передачи Глинкой Даргомыжскому учебных, так называемых «деновских тетрадей»). Даже в фундаментальном исследовании В. В. Протопопова «Полифония в русской музыке XVII – начала XX века», где впервые исследуется тема «Полифония в произведениях А. С. Даргомыжского», инструментальные сочинения Даргомыжского не только не рассматриваются, но даже не упоминаются! Но именно они позволяют по-новому взглянуть и на полифонию в вокальных произведениях композитора, увидеть в зрелом его творчестве целостную стилевую систему, в которой полифония играет одну из ведущих ролей.

Фантазия Даргомыжского не попала в поле зрения исследователей русской музыки XIX века, между тем, даже в неоконченном виде она может служить редким примером впечатляющего уровня полифонического мастерства, который традиционно связывают с творчеством Глинки, а также относят к периоду 1870–1890-х годов.

¹⁰⁶ Даргомыжский также ориентировался на традиции эпохи Барокко (главным образом, на творчество И. С. Баха), однако не всегда достигал глинкинского совершенства. Так, в рассматриваемой фантазии баховское влияние в наименьшей степени ощущается, на наш взгляд, в голосоведении (в отличие от голосоведения Глинки).

Рекомендованная литература

А. С. Даргомыжский (1813–1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников / Ред. и примеч. Н. Ф. Финдейзена. 2-е изд. Пб., 1921.

Даргомыжский А. С. Избранные письма. Вып. I / Вступит. ст., ред. текста и аннотир. указ. М. С. Пекелиса. М., 1952.

Даргомыжский, Вагнер, Верди: великие современники: Сб. статей к 200-летию юбилею композиторов / Сост. и отв. ред. Т. З. Сквирская (Петербургский музыкальный архив. Вып. 12). СПб., 2014.

Кандинский А. И. А. С. Даргомыжский (1813–1869) // Владышевская Т. Ф., Левашева О. Е., Кандинский А. И. История русской музыки: Учебник. В 3 вып. Вып. 1. М., 1999. С. 473–539.

Келдыш Ю. В. А. С. Даргомыжский // История русской музыки: В 10 т. Т. 6. 50–60 годы XIX века. М., 1989. С. 83–133.

Микшеева Г. Симфонические фантазии А. Даргомыжского: к вопросу о характеристическом в музыкальном стиле композитора // Из истории русской и советской музыки. Вып. 3 / Сост. М. Пекелис, И. Гивенталь. М., 1978. С. 121–137.

Пекелис М. С. А. С. Даргомыжский и его окружение: в 3 т. Т. 1. М., 1966. Т. 2. М., 1973. Т. 3. М., 1983.

Пекелис М. С. Даргомыжский и народная песня: К проблеме народности в русской классической музыке. М.; Л., 1951.

Пекелис М. С. Предисловие // Даргомыжский А. Сочинения для симфонического оркестра / Ред. М. С. Пекелиса. М.: Музыка, 1967. С. 5–24.

Пекелис М. С. Фортепианное творчество А. Даргомыжского // Даргомыжский А. Собрание сочинений для фортепиано / Ред., вступит. ст. и примеч. М. С. Пекелиса. М.: Гос. муз. издательство, 1954. С. 5–14.

Протопопов В. В. Полифония в русской музыке XVII – начала XX века / История полифонии. Вып. 5. М., 1987.

Нотные издания

Даргомыжский А. Сочинения для симфонического оркестра / Ред. М. С. Пекелиса. М.: Музыка, 1967.

Даргомыжский А. Собрание сочинений для фортепиано / Ред., вступит. ст. и примеч. М. С. Пекелиса. М.: Гос. муз. издательство, 1954.

В. В. ГОРЯЧИХ

**А. С. Даргомыжский. Оперы.
Симфоническое творчество**

Историко-аналитический очерк

Подписано в печать 1.11.2016. формат 60х90 ¹/₁₆. Бумага офсетная.
Тираж 300 экз. Усл.печ. л. 3,0. Заказ 4081.

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»
197198, Санкт-Петербург, ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А. пом.32-Н.