

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.32>

Степанидина Ольга Дмитриевна

Дифирамб - концертный романс в русской камерно-вокальной культуре второй половины XIX века: эволюция фортепианной партии

В цикле из трёх статей рассматривается в комплексе трансформация русского камерного романса в концертный жанр - дифирамб. В данной работе анализируются предпосылки изменения фортепианной партии в создании дифирамба: значительное усиление значения партии фортепиано в ансамблевых сочинениях аналогично увеличению роли оркестра в оперной партитуре. Выявляется роль выдающихся композиторов-пианистов - авторов камерной вокальной лирики - в установлении определяющих критериев исполнения дифирамба. Обосновываются предпосылки появления новой профессии - вокальный концертмейстер.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/3/32.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 3. С. 155-163. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

glissando сохраняет свои выразительные функции в создании иллюзии растворения, исчезновения, истаявания звука, а также приобретает новые возможности в передаче энергии жизни, молодости, задора и юношеских устремлений в ряде сочинений композиторов XX века. Образно-художественный смысл этого приёма расширяется также от выполнения структурообразующих функций, когда он разграничивает разделы формы до освоения сферы фантастики в сочетании с другими приёмами, например *vibrato*, *martele*. Таким образом, мы понимаем, что эволюция игры на кларнете осуществляется, исходя не только из внешних целей и, в частности, расширения спектра ярких, техничных, поражающих внимание слушателя приёмов исполнения, а наоборот, изнутри, и подчинена она поискам смыслов, актуальных для бытия человека в новой, изменяющейся реальности.

Список источников

1. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М.: Мосгорсовнархив, 1962. 116 с.
2. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел; Астраханьгазпром, 2001. 368 с.
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3-х ч. М.: Композитор, 2010. Ч. 3. 376 с.
4. Коннесон Ж. «Технопарад» для флейты, кларнета и фортепиано [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ElhUCThTPEc> (дата обращения: 28.02.2020).
5. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
6. Мозгот С. А. Категория пространства в музыке: монография. Майкоп: АГУ, 2018. 350 с.
7. Характерный актёр // Театральная энциклопедия: в 6-ти т. / гл. ред. П. А. Марков. М.: Советская энциклопедия, 1967. Т. 5.
8. Чжао Юй. Некоторые вехи исторической эволюции кларнета на пути к мировой известности // Южно-российский музыкальный альманах. 2017. № 2 (27). С. 78-82.
9. Ades T. Catch [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x9c6kWezpc4> (дата обращения: 28.02.2020).
10. Bruch M. Eight pieces for clarinet, viola and piano. Hamburg – L.: N. Simrock Musikverlag, 1902. 90 p.
11. Rosen C. Clarinet / transl. by Z. Bin // People's Music Press. 2007. May. P. 11-15.

Relevant Trends of Clarinet Performance Development in the XX Century

Liu Yang

*The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
1765553243@qq.com*

The article traces evolution of the XX-century clarinet music. The paper focuses on studying figurative and artistic spheres established in clarinet music. By the example of compositions by L. Berio, C. Debussy, G. Connesson, A. Copland et al. the author shows that figurative and artistic sphere of virtuosic performance undergoes transformation due to extension of figurative and artistic functions of the sphere of motoricity and due to the introduction of theatricalization techniques that often anticipated discoveries of the XXI-century music.

Key words and phrases: clarinet performance; figurative and artistic spheres; traditional and non-traditional performance techniques; chamber instrumental music; glissando; virtuosic solo; character role; lyrical voice.

УДК 784.3

Дата поступления рукописи: 26.01.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.32>

В цикле из трёх статей рассматривается в комплексе трансформация русского камерного романса в концертный жанр – дифирамб. В данной работе анализируются предпосылки изменения фортепианной партии в создании дифирамба: значительное усиление значения партии фортепиано в ансамблевых сочинениях аналогично увеличению роли оркестра в оперной партитуре. Выявляется роль выдающихся композиторов-пианистов – авторов камерной вокальной лирики – в установлении определяющих критериев исполнения дифирамба. Обосновываются предпосылки появления новой профессии – вокальный концертмейстер.

Ключевые слова и фразы: трансформация жанра романса; эволюция; фортепианная партия; концертный романс; дифирамб; значение пианистов; вокальный концертмейстер.

Степанидина Ольга Дмитриевна, к. искусствоведения, доцент
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
stepanidina047@gmail.com

Дифирамб – концертный романс в русской камерно-вокальной культуре второй половины XIX века: эволюция фортепианной партии

Многие выдающиеся отечественные пианисты второй половины XIX века – А. Г. Рубинштейн, Н. Г. Рубинштейн, М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, С. В. Рахманинов, Ф. М. Blumenфельд, А. И. Зилоти – охотно

выступали с певцами, вводя в программы в качестве заключительных произведений яркие и эффектные романсы: «Неистовая любовь» и «Сын муз» Ф. Шуберта, «Весенняя ночь» и «Он прекрасней всех на свете» Р. Шумана, «День ли царит» и «Серенада Дон-Жуана» П. И. Чайковского, «Весенние воды» и «Эти летние ночи» С. В. Рахманинова, «Бьётся сердце беспокойное» и «Моё сердце – родник» С. И. Танеева. Эти романсы по многим параметрам в исполнительском аспекте вполне сопоставимы с яркими эффектными фортепианными пьесами. Подобные сочинения и в настоящее время являются репертуарными как на концертной эстраде, так и в учебном процессе, и молодым пианистам следует знать генезис таких произведений с целью *адекватного выбора исполнительских средств*, что и определяет **актуальность** настоящей работы.

Научная новизна. Появление романсов-дифирамбов на определённом историческом этапе становления и развития романса было вполне обоснованным: к этому вели эволюция принципов взаимодействия вокальной и инструментальной партий в опере, активизация взаимоотношений между партиями в ансамблевых произведениях и – что до настоящего времени *не становилось предметом исследования* – влияние особенностей индивидуальной техники композиторов-пианистов на характеристики фортепианной партии в камерных вокальных сочинениях. Научная новизна работы также заключается в комплексном рассмотрении автором процесса трансформации русского романса из камерной миниатюры в сочинение, способное конкурировать на концертной эстраде с яркими инструментальными произведениями.

В подавляющем большинстве исследований романс рассматривается только с точки зрения продукта композиторского творчества [2; 3; 5; 6; 9; 10; 12-14; 27], в том числе и в современных работах, причём акцент делается на общеэстетических аспектах. Особенно часто авторов исследований привлекают редко исполняемые произведения [11]. Иногда для сравнительного анализа интерпретаций репертуарных сочинений исполнители выбираются без учёта исторического ракурса развития тенденций исполнительского искусства, поэтому выводы имеют достаточно субъективный характер [23; 31]. Имеются исследования, в которых анализируется роль концертмейстера в процессе работы с певцами, но при этом игнорируются изменения эстетических критериев на протяжении существования романса как камерно-ансамблевого жанра [15]. В настоящей работе автор опирается на анализ *репертуарных* романсов в исторической последовательности их появления, определявших сущность концертной жизни жанра на протяжении второй половины XIX века в культурной жизни России.

Целью работы является выявление исторических предпосылок трансформации жанра романса в концертный дифирамб и определение *исполнительских* критериев, вплоть до обоснования появления новой профессии – вокальный концертмейстер.

В статье ставится **задача**: проследить эволюцию фортепианной партии камерного романса, а также изучить роль выдающихся зарубежных и русских пианистов в реализации исполнительских принципов сочинений нового типа.

Метод сравнительного анализа трансформации репертуарных романсов выдающихся европейских и отечественных композиторов и бытования дифирамбов на концертной эстраде на протяжении определённого периода времени создаёт предпосылки для достаточно объективных выводов.

Выводы настоящей работы могут использоваться молодыми исполнителями, а также применяться в практической работе педагогов музыкальных вузов, готовящих вокалистов и концертмейстеров.

Выступления выдающихся пианистов-солистов в качестве аккомпаниаторов, к сожалению, редко становились предметом внимания со стороны критики. Как справедливо писал Ю. Энгель, «на концертах певцов никому или почти никому, нет дела до аккомпаниатора» [36, с. 438]. В статье «Русский романс» Ц. Кюи пишет только общие фразы: «От аккомпаниатора требуется особенная чуткость; необходимо, чтобы он предугадывал намерения певца, сливался с ним в одно целое, поддерживал где нужно, никогда не заглушая»; далее Ц. Кюи перечисляет лучших, на его взгляд, аккомпаниаторов: ушедших А. Рубинштейна и М. Мусоргского, а из современных ему – Ф. Блуменфельда, Кор де Ляса, Э. Длусского, Э. Крушевского, О. Малозёмову и др. [16, с. 443]. И в исследованиях, посвящённых анализу композиторского и исполнительского творчества таких концертирующих пианистов, как Ф. Мендельсон, Ф. Лист, К. Шуман, на факт их участия в концертах в качестве аккомпаниаторов критики не обращали никакого внимания. Сегодня настало время проанализировать те скудные сведения, содержащиеся, например, в эпистолярном наследии, чтобы *выявить роль и значение* композиторов-пианистов в становлении исполнительских критериев дифирамба и самой сущности его бытования на концертной эстраде.

Вслед за интенсивной концертной жизнью Европы значительно активизируется концертная жизнь в России в середине XIX века. Благодаря деятельности Императорского Русского Музыкального общества (ИРМО), Бесплатной музыкальной школы, гастролям многочисленных европейских виртуозов концертная деятельность значительно расширилась за счёт исполнения симфонических, сольных инструментальных произведений, сочинений камерно-инструментального жанра, что потребовало появления также новых романсов, сопоставимых по качеству вокальной партии с модными современными оперными ариями, которые включались в симфонические программы [24]. Романс как вокально-инструментальное сочинение, естественно, вбирал в себя все новейшие тенденции, наметившиеся как в оперном искусстве, так и в симфонических и сольных инструментальных жанрах.

Новые романтические сюжеты опер, яркие драматические сцены и ансамбли вызвали к жизни тематизм, индивидуально характеризующий действующих лиц. Подобный материал вступал в дуэтно-диалогические соотношения, к которым как равноправный участник присоединялся оркестр, что потребовало появления достаточно подвижной оркестровой партитуры с развитыми голосами. Оркестр в операх Дж. Мейербера,

Дж. Верди, раннего Р. Вагнера всё активнее вливался в общую музыкальную драматургию партитуры, переставая быть просто метро-ритмическим элементом, сопровождающим роскошные вокальные мелодии.

О приходе программного симфонизма в блистательном оркестровом оформлении возвестила прозвучавшая в 1830 году в Париже новаторская «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза. Сочинения Г. Берлиоза пришлись особенно по душе русской публике и русским музыкантам. Г. Ларош считал, что это произошло благодаря «необычайной образности и пластичности берлиозовской музыки», силе, «с которой этот великий поэт в звуках умеет вызывать представления, умеет возбуждать и поражать» [17, с. 35]. Привлекли, по мнению Г. Лароша, отечественных слушателей также «почти осязательность реальных образов», что «совершенно сродно народному духу, составляет лучшую сторону нашей поэзии», и «его чарующая оркестровка, ослепительно блестящая, волшебна нежная, потрясающе мощная» [Там же]. Действительно, программность симфонической музыки Г. Берлиоза и новизна оркестровки не просто были высоко оценены русскими музыкантами, но и стали примером для создания собственных ярких национальных сочинений, в том числе оркестровых поэм М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского.

На середину XIX века пришёлся и настоящий расцвет камерно-инструментального творчества и исполнительства. Фортепианные сонаты, трио, квартеты и квинтеты Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса не просто продолжили бетховенскую линию значимости фортепианной партии в ансамблях, но значительно усложнили взаимосвязи партий всех участников ансамбля. Не только чисто индивидуальная фортепианная техника пианистов, но и общая тенденция к интенсификации, активизации всей создаваемой композиторами партитуры в камерной ансамблевой музыке значительно продолжили развитие камерно-инструментального жанра. Фортепианные трио Ф. Шуберта, сонаты для скрипки и фортепиано Р. Шумана, соната для виолончели и фортепиано Ф. Шопена, фортепианные трио Ф. Мендельсона, сонаты для скрипки с фортепиано и для виолончели с фортепиано Э. Грига, камерно-инструментальные ансамбли Й. Брамса, С. Франка с их сложными формами и ярко развитыми партиями, с их взаимовлияющими и взаимодействующими партиями всех инструментов чрезвычайно обогатили концертный репертуар и струнников, и пианистов, и духовиков.

Сольные фортепианные пьесы перестали быть лишь поводом для демонстрации виртуозной техники, и даже ранее инструктивные сочинения – этюды – в творчестве великих инструменталистов Н. Паганини («Каприсы»), Ф. Шопена, Ф. Листа, позже – С. Рахманинова стали превращаться настоящие в поэтические картины с привлекающими внимание названиями: «Блуждающие огни», «Хоровод гномов», «Мазепа» и т.п.

Всё это должно было найти отражение в камерно-вокальном жанре, который к середине XIX века стал активно осваивать концертную эстраду. В фортепианные партии романсов также стали проникать художественно содержательные элементы. Важным фактором в формировании и самого романса, и современного типа камерного исполнителя стал выход на большие концертные площадки нового поколения пианистов, в том числе пианистов-композиторов – авторов романсов и не только в качестве солистов, но и в роли аккомпаниаторов.

Пожалуй, одним из первых композиторов, выведших романс на концертную эстраду, был Ф. Шуберт. Начиная с концерта 13 июня 1816 года в доме графа Эрдёдь, где впервые с большим успехом в исполнении самого композитора прозвучал дифирамб “Rastlose Liebe” на стихи И. В. Гёте [26, с. 201-202], и далее на концертах в салонах венской знати, где собирались порой свыше 100 слушателей, и в концертах музыкального общества Вены, на концертах в Берлине и Париже романсы и песни Ф. Шуберта завоевывали признание и любовь слушателей и исполнителей. В некоторых дифирамбах (“Main”, “Musesohn”) фортепианная партия представляет собой «чистый фон» [25]. Выводя романс на открытую эстраду, Ф. Шуберт путём усложнения фактуры фортепианной партии, равно как и своим искусством аккомпаниатора, создавал новый вид романса: *концертный дифирамб*.

Продолжая линию вокально-фортепианного сочинительства, начатую гениальным пианистом Л. ван Бетховеном, Ф. Шуберт во многих своих песнях и романсах также ввёл фортепианную партию в общий художественный замысел, насытив её подлинным выразительным смыслом, в частности в дифирамбе “Rastlose Liebe”. Страстная и стремительная вокальная линия, поддержанная фортепианной партией, состоящей из одинаковых звеньев, с авторским указанием “Schnell, mit Leidenschaft” («Быстро и страстно») только один раз оттеняется фактурной сменой: фигуры, состоящие из четырёх шестнадцатых, сменяются более спокойными триолями. Следует отметить, что в этом романсе обильно снабжена авторскими указаниями именно фортепианная партия: смена динамики: sf, F, FP, различные штрихи в верхнем голосе (sempre legato) и в нижнем (sempre staccato), – что указывает на организующую роль партии фортепиано в создании необходимого эмоционального состояния [32, с. 43-47].

Яркий художественно-выразительный фон представляет собой фортепианная партия в изящном полётном дифирамбе “Suleika II”, который посвящён Ф. Шубертом выдающейся немецкой оперной певице Анне Мильдер-Гауптман. В эпизоде, повествующем о “Die Bewegung deiner Flugel” – «движеньи лёгких крыльев, наполняющих душу тихой тоской» (перевод В. Чудовой) [Там же, с. 40-60], – в фортепианной партии в нюансе pianissimo композитор считает необходимым поддержать плавную вокальную линию акцентированными синкопами, что придаёт эпизоду волнующую трепетность [Там же, с. 146-148]. Во второй части дифирамба (“Etwas geschwindet”) повторяющаяся фигура с октавными ходами вверх диссонирует с нисходящими вокальными линиями, как бы настойчиво удерживая истаявающую энергию на необходимой для дифирамба эмоциональной и тесситурной высоте. Определённую элегантность финалу произведения придают постоянные смены динамики в партии фортепиано (forte – piano) в пределах одного такта. По просьбе А. Мильдер-Гауптман Ф. Шуберт написал «Пастух на скале», ещё одно дифирамбическое произведение в сопровождении

фортепиано, с излюбленной композитором аккордовой репетиционной техникой в партии правой руки, дополнив его партией столь любимого романтиками нежного певучего кларнета.

В дифирамбе “Auf dem See” фортепианная партия активно участвует в повествовании: в эпизоде “Die Welle wieget unsern Kahn im Rudertakt hinauf” фортепианная фактура резко меняется – вместо опевающих шестнадцатых, колышущихся как волны, постоянные синкопы в правой руке с нерегулярно появляющимися шестнадцатыми в левой усиливают впечатление «летающего вперёд челнока» (т. 19-33), а эпизодические небольшие дуэты в финальной части (т. 39-48) переплетаются с вокальной партией в единый согласный дуэт [Там же, с. 96-99]. Незаурядной октавной техникой, умением исполнять аккордовые репетиции (штрих *staccato* в нюансе *forte* – *fortissimo*, с частым применением *sf* на разных долях такта) должен обладать пианист, обязанный в ансамбле с солистом донести роскошный концертный романс “An Schwanger Kronos”.

Главное, что следует помнить при исполнении вокальных произведений Ф. Шуберта, – это мнение самого Ф. Шуберта, запечатлённое в воспоминаниях Л. Зоннлейтнера: «Шуберт требовал прежде всего, чтобы его песни не столько *декламировались*, сколько *связно пелись*, чтобы каждая нота исполнялась надлежащим звучанием голоса без всякого привнесения немзыкального речевого характера и чтобы таким образом проявлялась в чистом виде *музыкальная мысль*» [8, с. 219]. Это требует от современных пианистов-аккомпаниаторов большого внимания к выбору штрихов, и главным из них должен стать штрих *legato*. По воспоминаниям современников, пианист Ф. Шуберт обладал мягким и красивым туше. А. Штадлер говорил, что слушать игру Ф. Шуберта «было истинным наслаждением»: «Прекрасное туше, спокойная рука, чистая, изящная игра, полная чувства и мысли» [12, с. 107]. Пианист с таким туше привнёс совершенно новое в искусство аккомпанемента, о чём писал сам Ф. Шуберт: «Манера, в которой Фогль поёт, а я аккомпанирую так, что кажется, будто мы единое целое, является для этих людей совершенно новой и неслыханной» [10, с. 42]. Это впечатление создавалось не только благодаря выявлению двумя участниками ансамбля общего художественного замысла, не только благодаря выдерживанию единого темпа в течение всего романса (или значительной части его), о чём вспоминают слушатели и исполнители [Там же, с. 219], но и благодаря *единому кантиленному звуковедению*.

Для песен Ф. Шуберта – и для дифирамбов, не говоря уже о его балладах и вокальных циклах, – потребовался *новый* тип пианиста: пианист-ансамблист. Один из самых известных интерпретаторов вокального творчества Ф. Шуберта, выдающийся певец Д. Фишер-Дискау, прямо считает, что с выходом на эстраду песен Шуберта «времена так называемого “фортепианного сопровождения” прошли, во всяком случае с появлением “Лесного царя”, отмерла та фортепианная партия, которая была чем-то второстепенным, гармонической грунтовкой и служила лишь фоном для голоса» [26, с. 189].

Благодаря исполнительскому искусству известных вокалистов – любителей и профессионалов – песни Ф. Шуберта завоёвывали в Европе всё новых поклонников. Так, Ф. Лист сообщал в письме к Жорж Санд, что в салонах он «слушал с живейшей радостью одного любителя музыки, барона Шёнштейна, и часто бывал тронут до слёз его исполнением песен Шуберта» [18, с. 133]. Напомним, что барон К. фон Шёнштейн был одним из лучших интерпретаторов песен Ф. Шуберта, часто выступал в ансамбле с композитором и наряду с М. Фоглем являлся создателем критериев исполнительского стиля романсов и песен Ф. Шуберта. Ещё один любитель, князь А. Бельджойзо, пел – по мнению аккомпанирующего ему Ф. Листа – «с безупречным вкусом восхитительную серенаду Шуберта», и «троекратный взрыв восторга приветствовал его после того, как он отошёл от рояля» [Там же, с. 62]. Безусловно (хотя автор письма – Ф. Лист – об этом умалчивает), общему впечатлению способствовал и вдохновенный аккомпанемент гениального пианиста.

Ф. Лист стал страстным пропагандистом музыки Ф. Шуберта. Возможно, яркая артистичная натура Ф. Листа и его потрясающее умение наполнить фортепианное звучание оркестровыми красками скорее впечатляли в балладах и монологах Ф. Шуберта, в том числе в «Лесном царе», особенно в ансамбле с выдающимся французским оперным певцом А. Нурри, также ярким пропагандистом творчества Ф. Шуберта. Но и в своих нечастых выступлениях в качестве концертмейстера с песнями Ф. Шуберта (в том числе – дифирамбами) великий пианист-виртуоз Ф. Лист безусловно привносил в них новые краски, что значительно приподнимало песни над привычным камерным стилем и приближало их к ярким инструментальным концертным пьесам.

В своих романсах и песнях Ф. Лист продолжил линию усложнения фортепианной партии и насыщения её художественным содержанием. Фортепианная партия в изящном двухчастном дифирамбе “Wie singt die Lerche schon” не только цементирует общее движение единообразными звеньями шестнадцатых в партии правой руки, но и эпизодически вливается в согласный инструментально-вокальный дуэт своими протяжёнными кантиленными линиями в партии левой руки [19, с. 81-83]. Один из самых известных дифирамбов и в вокальном, и в авторском фортепианном варианте – “O, Lieb” – содержит и эпизодические, и довольно длительные моменты дуэтно-диалогического взаимодействия вокальной и фортепианной партий (т. 22, 24-25, 29-40, 44-49, 65-66) [Там же, с. 115-119].

В камерных вокальных произведениях Р. Шумана, в том числе и в его немногочисленных дифирамбах, фортепианная партия становится достаточно значимой в создании общего художественного замысла, и активизация взаимосвязи вокальной и фортепианной партий идёт гораздо дальше, чем в песнях многих композиторов, творивших ранее. Следует вспомнить, что Р. Шуман первым обратил внимание на значительное изменение содержательного фактора в фортепианной музыке: «...это была борьба против увлечения всяческими побрякушками, которое, если исключить Вебера, Лёве и некоторых других, сказывалось во всех жанрах и более всего в области фортепиано. От фортепианной музыки исходила и первая атака; чисто пассажные пьесы стали уступать место произведениям более осмысленным, в которых особенно сильно проявилось влияние

двух мастеров – Бетховена и Баха» [33, с. 136]. Так, в песне “Er, der Herrlichste von allen...” из вокального цикла “Frauerliebe und Leben” активные переключки вокальной и фортепианной партий эпизодически соединяются в согласный дуэт [35, с. 7-12]. В дифирамбе Р. Шумана “Frühlingsnacht”, кстати, самом репертуарном при жизни композитора [1; 18], фортепианная партия своими лёгкими аккордами staccato создаёт постоянный трепетный фон, появляются эпизодические кантиленные линии, составляющие с вокальной эпизодические дуэты, которые и завершают воздушный дифирамб [34, с. 145-147].

Принципиально новым явлением в области камерно-вокального жанра становится перераспределение значимости партий в романсах Р. Шумана: дифирамб “Schöne Fremde” практически представляет собой *сольную фортепианную миниатюру с наложенной вокальной строчкой* [Там же, с. 132-134]. Такое же впечатление оставляет и дифирамб “Er ist gekommen” Клары Шуман. Для исполнения этих камерно-вокальных сочинений необходимо обладать и незаурядной фортепианной техникой, и большим ансамблевым даром, чем и отличалась блистательная пианистка К. Шуман, преданная пропагандистка фортепианного творчества своего гениального супруга, аккомпанируя в открытых концертах и в домашних собраниях известным певцам – Женни Линд, П. Виардо-Гарсия, Г. Шрёдер-Девриент, С. Шлюсс, Э. Генаст, Л. Фреге.

В XIX веке в России появилось на свет целое созвездие пианистов во главе с Антоном Рубинштейном. Милий Балакирев, автор «Исламея», Модест Мусоргский, автор «Картинок с выставки», пианисты и дирижёры Николай Рубинштейн и Феликс Blumenfeld (ему Н. А. Римским-Корсаковым посвящены романсы с виртуозной фортепианной партией «Я в гроте ждал тебя» и «Не пенится море») сразу установили в искусстве аккомпанемента такую высочайшую планку, которой ранее не мог ранее достичь никто из отечественных авторов и исполнителей камерной вокальной музыки, включая певцов и пианистов М. И. Глинку, А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилёва, А. С. Даргомыжского. Концертирующие пианисты А. Г. Рубинштейн, Н. Г. Рубинштейн и Ф. М. Blumenfeld, С. В. Рахманинов и А. И. Зилоти, а также выступающие в концертах довольно регулярно М. П. Мусоргский и М. А. Балакирев, безусловно, оказали сильнейшее воздействие на весь уровень камерно-вокального исполнительства.

А. Г. Рубинштейн в 1852 году в возрасте 23 лет был приглашён на должность аккомпаниатора при дворе великой княгини Елены Павловны. Заметим, что для участия в придворных концертах приглашались только самые лучшие артисты, в том числе выдающиеся гастролёры, так что А. Рубинштейн с самого начала своей карьеры сотрудничал с профессиональными музыкантами либо в редких случаях с любителями, которые по своему художественному и техническому уровню не уступали профессионалам. Автор музыки неувядающего романтического «Демона» А. Г. Рубинштейн до конца остался верен мелодии как главному элементу в музыкальном произведении. А. Г. Рубинштейн и в композиторском, и в исполнительском творчестве придерживался своего *сredo*, вообще характерного для лучших представителей именно русской музыкальной культуры: *пение – это главное*, в том числе и на фортепиано (недаром он обязал всех пианистов открытой им консерватории посещать хор и аккомпанировать в вокальных классах). Именно это качество поразило весь музыкальный мир – отличие от искусства «чистых» виртуозов-инструменталистов, в чём, видимо, и состояла разница между двумя «императорами» рояля: Ференцем Листом, значительно расширившим фортепианные краски за счёт введения оркестровых эффектов и звучаний, и Антоном Рубинштейном, у которого за грандиозностью и драматизмом замысла никогда не терялась русская певучесть. В своей рецензии на концерт в Москве 5 марта 1874 года «самого знаменитого, из современных пианистов» – А. Рубинштейна – П. И. Чайковский кратко отмечает главное: «Его сильный, сочный тон, его изумительное искусство нюансировать, порывистая, вдохновенная страстность его игры, поэтичность, глубина его концепции...» [28, с. 161]. Эти же качества, естественно, отличали и аккомпанемент А. Г. Рубинштейна в выступлениях с такими выдающимися отечественными певцами, как А. Александрова-Кочетова, Ф. Стравинский, И. Тартаков, Н. Фигнер, что способствовало пропаганде русского романса не только в России, но и в Европе. Так, в 1891-1892 гг. в ансамбле с А. Г. Рубинштейном в Париже, а также в Берлине, Лейпциге, Дрездене и других городах Германии с большим успехом гастролировали юные выпускницы Петербургской консерватории Н. Забела и А. Жеребцова [20, с. 177, 182].

Как самое главное следует отметить следующее: такие пианисты, как А. Г. Рубинштейн, Н. Г. Рубинштейн, М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, Ф. М. Blumenfeld, А. И. Зилоти, не могли *аккомпанировать*, т.е. *просто сопровождать* пение даже самых замечательных, самых выдающихся вокалистов. Безусловно, в ансамбле с такими грандиозными личностями – композиторами и пианистами – любые романсы начали приобретать черты *концертности*, привычные для исполнительского искусства этих пианистов, выступающих с сольными произведениями в открытых концертах в достаточно больших залах.

Один из первых дифирамбов – концертный вальс А. С. Даргомыжского “La sincere” – содержит достаточно развёрнутые фортепианные соло, насыщенные виртуозными пассажами, которые сопровождают последнее проведение вокальной темы и продолжают эффектной финальной фортепианной кодой, буквально сверкающей фейерверком стремительных пассажей. В этом вальсе задачи, поставленные А. С. Даргомыжским, свидетельствуют о незаурядной мелкой технике его пианизма, и исполнение этого виртуозного калейдоскопа должно было доставлять удовольствие пианистам-виртуозам, которые (помимо самого композитора) сопровождали его романсы в открытых концертах, в том числе – М. А. Балакиреву и Н. Г. Рубинштейну. Таковы же романсы-песни М. А. Балакирева «Обойми, поцелуй», «Так и рвётся душа», романсы-дифирамбы Н. А. Римского-Корсакова «Звонче жаворонка пеньё», «Шёпот, робкое дыханье», «Дробится и плещет». Эти произведения, исполненные в сопровождении М. А. Балакирева – как и в сопровождении Антона Рубинштейна, – не могли остаться чисто камерными, т.е. салонными, звучащими мило и приятно, но становились яркими *концертными*.

Романс М. А. Балакирева «Я любила его» имеет разнообразный, достаточно насыщенный аккомпанемент, который приводит к кульминационному фортепианному финальному соло – мощному аккордовому *martellato*, напоминающему оркестровое звучание, чрезвычайно уместное для эффектного окончания произведения пианистом-солистом [4, с. 58]. В ряде романсов фортепианное сопровождение, не теряя единообразия, имеет настолько яркую живописность, что представляет собой значительно развитый художественный образ, как, например, в романсе Н. А. Римского-Корсакова «Дробится и плещет». Даже сам визуальный образ фортепианной партии зрительно подтверждает слуховые ощущения: мелодическая линия вздымается вверх, задерживаясь на верхней ноте, отмеченной акцентом, и затем резко падает вниз, подобно взмывающим и падающим волнам [22, с. 11-13].

В концертных романсах-дифирамбах П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, С. И. Танеева фортепианная партия *вместе* с вокальной готовит динамические кульминации, охватывая при подходе к ним более низкий, богатый обертонами регистр, уплотняя аккордовую или пассажную фактуру. Романс П. И. Чайковского «Как над горячею золой» имеет все признаки дифирамба: единообразие вокальной и фортепианной партий; при этом за небольшой декламационно-напевной серединой-констатацией заключительный вокальный взрыв убедительно мотивирует восторженное фортепианное заключение [30, с. 99]. В романсе «Пойми хоть раз» упругая, энергичная восходящая квартовая интонация повторяется в вокальной партии пять раз; она же трижды проводится в фортепианной партии, украшенная аккордами и, дважды проведённая в заключении, является той утверждающей мотивной интонацией, на которой строится весь полётный дифирамб [Там же, с. 55-60].

Ещё дальше по линии насыщения художественной образностью идут концертные романсы-дифирамбы гениального пианиста С. В. Рахманинова. В романсе «Весенние воды» вокальная партия, сохраняя единообразие в пределах каждого отдельного эпизода, неоднократно меняет свой облик, воплощая то ораторски-призывные клики: «Весна идёт! Весна идёт!», – то мощное скандирование: «Они гласят во все концы», – то она стремительно взвизывает упругой пружиной («бегут и будят сонный берег»), то мягко стелется в лирическом эпизоде («и тихих, тёплых майских дней») – также неоднократно меняет свой облик и фортепианная партия, выступая с вокальной всюду *согласным дуэтом*. Фортепианная партия здесь даже в ещё большей степени, чем вокальная, олицетворяет собой звонкое журчание весенних вод и их стремительный бег; они мощно, с оркестрово-хоровым размахом, вместе с вокальной партией «гласят во все концы», они мягко разливаются в эпизоде “*Meno mosso*”, оставляя на долю вокальной партии только две реплики, они вместе с вокальной партией плавно водят «тихий хоровод», они «весело толпятся» и бурно расплещиваются в последней ликующей волне [21, с. 117-121]. Аналогичная картина наблюдается и в романсах – дифирамбах выдающегося пианиста С. И. Танеева «Моё сердце – родник» и «Бьётся сердце беспокойное». То есть можно отметить, что в этих романсах *живописный* фон уже переходит в *художественно-выразительный*.

Пределом эмоциональной наполненности выглядят также и лирические, любовные высказывания С. В. Рахманинова, так что дифирамбичность как особая эмоциональная наполненность высказывания становится отличительной чертой камерно-вокального стиля композитора в целом. Это выражается в наличии огромных волн-нарастаний, мелодических потоков с целой цепью секвенций, множественностью и нарастанием кульминаций; в наличии особого характера «сорванных» кульминаций, повышения динамики к концу произведения – ораторского приёма усиления напряжения, вполне сходного с финалами арий в романтических операх.

В своих романсах-дифирамбах С. Рахманинов значительно развивает линию активизации фортепианной партии. В дифирамбе «Я был у ней» мы видим не только смену ритмоинтонационных фигур в партии фортепиано, находящихся в полном контакте с поэтическим и музыкальным текстом вокальной партии («Люблю тебя, мой милый друг»), но и активное участие фортепианной партии в кульминационных построениях: энергичные, размашистые подскоки в басу выглядят как трамплин, *от которого* отталкивается голос, а не просто как аккорды после кульминационной вершины в партии солиста [Там же, с. 93-95]. То есть можно отметить, что фортепианная партия в романсах С. В. Рахманинова пытается выйти за пределы фона в более динамичные формы взаимосвязи: она *готовит* и *предваряет* важные моменты развития.

В дифирамбе С. В. Рахманинова «Эти летние ночи» фортепианная лейтинтонация также со своим самостоятельным тематическим материалом активно вплетается в общее драматургическое развитие произведения. При подготовке первой кульминации она сначала заполняет собой паузу в партии солиста, а затем служит активным связующе-развивающим звеном дальнейшего устремления в движении музыкальной ткани. Во второй кульминации эта лейтинтонация звучит не только в вокальных паузах, но и вместе с вокальной партией – так же, как и в других романсах, создавая эпизодический контрапунктический (разнотематический) дуэт, ещё более усложнённый постоянным звучанием чередующихся ритмоинтонационных фигур в партии левой руки. Дважды проведённая лейтинтонация с более терпкой гармонией (т. 26) энергично готовит кульминацию (т. 27), где от лейтинтонации остаются нисходящие мотивы, которые служат дополнительным фактором успокоения, снижения эмоционального тонуса. И в момент подхода к третьей, главной кульминации всего произведения, где также звучит фортепианная лейтинтонация, сама кульминация активно поддерживается фортепиано: в яркое звучание динамически и тесситурно предельно высокой ноты солиста мощно включается гулкий бас и целая цепь полнозвучных аккордов, продолжающих и *развивающих* кульминационное построение в ликующей фортепианной постлюдии [Там же, с. 96-100].

В трёхчастном романсе «Давно ль, мой друг» средняя часть является очень важной, именно она готовит переход к дифирамбу от элегичности первой части, и это осуществляется не в вокальной, а в фортепианной партии. Обычно нисходящие секундовые интонации олицетворяют собой жалобу, тоску, однако здесь

настойчивые восходящие интонации перебивают жалобные стоны, которые постепенно превращаются в энергичное предчувствие радости свидания и врываются в дифирамб [Там же, с. 67-68]. По воспоминаниям Ф. С. Петровой [7, с. 414], сам С. В. Рахманинов не допускал никакого замедления на стыке этих довольно разных эпизодов, что является дополнительным выразительным средством объединения трёх частей в единое целое, где главным становится ликующий финальный дифирамб.

В романсе «Какое счастье» эпизод *meno mosso* («какая глубина и чистота над нами!») [21, с. 286] по степени насыщения художественно выразительным мелодизмом фортепианной партии превращается в настоящий *вокально-фортепианный дуэт*, усиленный мощными колокольными басами и заканчивающийся грандиозным фортепианным заключением – торжеством инструментальной партии, способной высказать даже больше, чем человеческий голос.

Фортепианная партия в концертных романсах-дифирамбах создаёт *общий* с вокальной мелодикой художественный образ; она, сохраняя единообразие фактуры, изначально нацелена на создание общего с вокальной партией настроения. Как правило, этот настрой создаётся упругими, устремлёнными к кульминациям ритмостинатными фигурами. Развиваясь вместе с вокальной мелодией, они как бы несут её к кульминационным нотам и фразам на мощных динамических и фактурных волнах. *Введение в романсы-дифирамбы подголосков расшатывает принцип мелодического централизма и активизирует взаимосвязь вокальной и фортепианной партий* [25].

О возросшем значении фортепианной партии следует сказать и в том ракурсе, что именно ей поручено вводить солиста в нужное эмоциональное состояние, и не только в качестве необходимой метро-ритмической и темповой основы («Хотел бы в единое слово» и «О, если б знали вы» П. И. Чайковского, «Весенние воды», «Какое счастье», «Я был у ней», «Эти летние ночи» С. В. Рахманинова, «Бьётся сердце беспокойное» и «Моё сердце – родник» С. И. Танеева), но и в качестве тематической и содержательной составляющей. Так, дифирамбы П. И. Чайковского «Вчерашняя ночь» и «День ли царит» начинаются яркими импровизационными прелюдиями солирующего фортепиано.

Построение энергичных фортепианных прелюдий и постлюдий на одном материале отражает умение выдающихся пианистов путём интонирования, акцентировки, метро-ритма, штрихов разнообразить и способность иногда даже до неузнаваемости изменить содержание одного и того же нотного текста, тем более – после средней части, что особенно часто наблюдается в дифирамбах П. И. Чайковского. Не забудем, что композитор был не только учеником гениального пианиста Антона Рубинштейна, но и другом его брата – не менее гениального музыканта Николая Рубинштейна, и П. И. Чайковский не понаслышке знал о таком фантастическом впечатлении, когда один и тот же нотный текст под руками великих музыкантов приобретал совершенно иные оттенки. Таковы фортепианные обрамления в «Серенаде Дон-Жуана», в дифирамбах «И больно, и сладко», «В эту лунную ночь», «Средь мрачных дней», «Первое свидание».

Во многих романсах, в частности в «Серенаде Дон-Жуана», «Пойми хоть раз», «Средь мрачных дней», «В эту лунную ночь», «День ли царит» П. И. Чайковского; «Какое счастье», «Эти летние ночи», «Не верь мне, друг» С. В. Рахманинова, «Бьётся сердце беспокойное» С. И. Танеева, фортепианные постлюдии, насыщенные значительными пианистическими трудностями, доступные даже далеко не каждому пианисту-профессионалу, выходят за пределы обычных заключений, становясь настоящим *драматургическим центром*.

В середине XIX века, когда в Петербурге и Москве началась активная концертная жизнь, безусловно, именно концертные романсы, а в первую очередь – дифирамбы, стали необходимой частью творчества отечественных композиторов XIX века и начали играть определённую роль в культурном пространстве музыкальной России. Однако даже в эпистолярном наследии или дневниковых материалах А. Рубинштейна, П. Чайковского, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, в отличие от огромного интереса к своему оперному и инструментальному творчеству и заботы об оперных постановках или симфонических концертах, очень мало сведений именно об исполнении романсов.

В это время наблюдается определённый диссонанс в отношении к романсу. Следует признать, что количество *созданных* романсов далеко не соответствовало в XIX веке количеству *звучавших* на открытой эстраде произведений. Естественно, композиторы опережали исполнителей в понимании новых музыкальных реалий, в частности в необходимости создания произведений, способных звучать в больших залах. В это время наблюдается определённый диссонанс в отношении к романсу. Если в начале XIX века романс был действительно самым демократичным жанром в плане его массовой востребованности как в аристократических салонах, так и в разночинной интеллигентной и мещанской среде, то в середине и во второй половине XIX века далеко не каждый романс на открытой эстраде мог конкурировать с инструментальными сочинениями, звучавшими в рамках одного концерта. К тому же далеко не все артисты могли позволить себе включить романс в программу концерта и исполнить его так, чтобы данный вокальный номер не прошёл незамеченным. В первую очередь это объясняется тем, что в сборный концерт (а иных в то время и не было: певицей, давшей первый сольный концерт, была М. Оленина-д'Альгейм) можно было включить минимальное количество романсов одного автора. Например, в концерте певицы А. Хвостовой, который состоялся в Петербурге 30 апреля 1870 г., звучали инструментальные сочинения в исполнении Г. Г. Кросса, Л. С. Ауэра и К. Ю. Давыдова и оперные и ораториальные фрагменты сочинений Г. Генделя, Ф. Листа, Р. Шумана, Ф. Шуберта, А. Г. Рубинштейна, М. А. Балакирева, Ц. А. Кюи, А. П. Бородина в исполнении А. А. Хвостовой и Ю. Ф. Платоновой. В этом концерте было исполнено только одно камерно-вокальное сочинение – романс П. И. Чайковского (очевидно, из ор. 6), представленное оперным певцом Б. Б. Корсовым [29, с. 216].

В авторских концертах композиторов, сочиняющих в разных жанрах, естественно превалировало желание показать своё творчество в наиболее полном объёме и разнообразии. В концертах А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, где исполнялись фрагменты из их опер, симфонические, ансамблевые и фортепианные сочинения, изредка звучали лишь один-два романса. В примечаниях к воспоминаниям С. А. Сатиной о С. В. Рахманинове указываются, например, программы концертов в Москве: 2 февраля 1908 года в Большом зале Российского Благородного собрания в симфоническом концерте Филармонического общества прозвучали Вторая симфония и Второй концерт С. В. Рахманинова; С. Рахманинов аккомпанировал А. Неждановой, исполнившей арию Марфы из оперы «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, *один романс* С. В. Рахманинова и *один романс* Р. Штрауса («Скрывать не может») [7, с. 462].

В Большом зале Российского Благородного собрания в концерте Кружка любителей русской музыки (3 февраля 1908 г.) первое отделение было посвящено произведениям С. Рахманинова. Были исполнены фортепианные сочинения и Соната для виолончели и фортепиано (виолончель – А. А. Брандуков), а также под аккомпанемент композитора прозвучали пять романсов: «Утро» и «Весенние воды» (О. Р. Павлова), «Проходит всё», «Вчера мы встретились» (И. Грызунов) [Там же]. В Варшаве 14 марта 1908 года С. В. Рахманинов выступил как дирижёр. Прозвучали Вторая симфония С. В. Рахманинова, Интермеццо А. К. Лядова, «Ночь на Лысой горе» М. П. Мусоргского; как пианист С. Рахманинов исполнил с Х. Мельцнером свою Сюиту ор. 17, а также аккомпанировал Я. Королевич-Вайдовой («Весенние воды», «У моего окна» и ариозо Лизы из оперы Чайковского «Пиковая дама») [Там же].

Есть и другой фактор, видимо, препятствовавший распространению новых концертных романсов-дифирамбов: не только их новизна и непривычность для оперных певцов, но и фортепианные трудности, доступные лишь небольшому количеству профессиональных артистов. И если наиболее репертуарные романсы П. И. Чайковского возможны были для исполнения такими пианистами, как С. А. Малозёмов, не говоря уже о Н. Г. Рубинштейне, то с романсами С. В. Рахманинова дело обстояло несколько иначе. Грандиозная фигура пианиста С. Рахманинова, который аккомпанировал певцам свои романсы, затмевала всех концертмейстеров того времени. Исключение составлял А. И. Зилоти, блистательный пианист, также принимавший большое участие в пропаганде произведений С. В. Рахманинова. Но именно дифирамбы, наиболее близкие к оперным ариям и по яркости, и по техническим параметрам, были насыщены такими виртуозными пианистическими трудностями, что далеко не каждый пианист имел желание и время заниматься освоением таких сложных (хотя и эффектных) произведений, тем более что профессии чистых концертмейстеров в то время практически не было, а солисты-пианисты далеко не все (как и солисты-певцы) имели склонность к такому виду концертного музицирования. Тем не менее наиболее исполняемым среди рахманиновских романсов стал именно дифирамб «Весенние воды». Этот романс К. Держинская пела в Киеве дома у С. Рахманинова, а затем – 6 февраля 1911 г. на музыкальном утре РМО; 2 февраля в Большом зале Российского Благородного собрания 1908 году в Москве его исполнила О. Р. Павлова; в Варшаве 14/27 марта – Я. Королевич-Вайдова; 3 ноября 1912 года в 4 собрании РМО в Москве – Г. А. Бакланов, 18 декабря 1911 года в Москве – Е. Т. Збруева [Там же, с. 462, 467], и *везде* этот романс звучал *в сопровождении самого композитора*. Но думается, что роль этих концертных романсов в деле *воспитания* как исполнителей, так и публики была чрезвычайно значима: пусть понемногу, по одному романсу в концерте, но новая публика, заполнявшая открытые концерты и непривычная к элитарной камерной музыке, постепенно причалась воспринимать яркие, эмоционально приподнятые сочинения, так что они даже производили фурор.

Романсы-дифирамбы представляют собой столь же яркие пьесы, как «Блестящие вальсы» Ф. Шопена, «Венгерские рапсодии» и «Трансцендентные этюды» Ф. Листа, некоторые этюды-картины С. В. Рахманинова. Эти романсы предполагают *высочайший профессионализм как певца, так и пианиста*, так как они насыщены настоящими виртуозными трудностями как в вокальной, так и в фортепианной партиях, содержат полный диапазон и отличаются яркой динамической контрастностью. Неудивительно, что эти романсы стали одними из первых, которые оперные певцы стали включать в свой концертный репертуар. Романсы-дифирамбы и сегодня составляют значительную часть репертуара оперно-камерных певцов особенно в сборных концертах.

Автором статьи проработан значительный объём нотного и текстологического материала, эпистолярного наследия, научных трудов и критических статей, и на основании метода сравнительного анализа можно сделать **вывод**, что романс-дифирамб – наряду с приближением его вокальной партии к оперной арии [24] – во многом трансформировался в *концертный* за счёт значительной *эволюции фортепианной партии*, насыщения её художественным содержанием и виртуозными характеристиками, вполне сходными с эффектными сольными фортепианными пьесами. Исполнительское искусство пианистов-солистов, пианистов-композиторов, пропагандировавших в открытых концертах свои концертные романсы, – Ф. Шуберта, Ф. Листа, К. Шумана, А. Г. Рубинштейна, М. П. Мусоргского, М. А. Балакирева, С. В. Рахманинова, С. И. Танеева, – демонстрировало *высокий критерий искусства аккомпанемента*. Пианисты-солисты, осваивающие новый для себя материал, стали не только первыми исполнителями этих концертных сочинений, но и *создателями их исполнительских критериев*.

Значительные технические трудности и высокие художественные задачи, которые содержали концертные романсы-дифирамбы, естественно требовали соответствующей профессиональной подготовки. Возможно, именно они как необходимый концертный репертуар в программах нового поколения отечественных оперно-камерных певцов и стали стимулом, благодаря которому пианисты посвящали себя в основном концертмейстерской работе с певцами, исполняя в открытых концертах произведения, по-настоящему конкурирующие

с сольными фортепианными пьесами. На рубеже XIX-XX веков выдающимся отечественным *вокальным аккомпаниатором* был Михаил Бихтер, открывший дорогу плеяде замечательных отечественных вокальных концертмейстеров.

Список источников

1. Амброс А. В. Роберт Шуман. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1988. 65 с.
2. Асафьев Б. Важнейшие этапы развития русского романса // Асафьев Б. Русский романс. Л.: Академия, 1930. С. 5-24.
3. Асафьев Б. Русский романс XIX века // Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Л.: Музыка, 1979. С. 55-99.
4. Балакирев М. А. Избранные романсы для голоса с фортепиано. М.: Музыка, 1968. 63 с.
5. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: в 2-х т. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. Т. 2. 1867-1894. 490 с.
6. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. 353 с.
7. Воспоминания о Рахманинове: в 2-х т. / сост., ред., предисл., коммент. и указатели З. А. Апетян. Изд-е 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. 528 с.
8. Воспоминания о Шуберте / сост., пер., предисл. и прим. Ю. Хохлова. М.: Музыка, 1964. 412 с.
9. Вульфус П. «Прекрасная мельничиха» Шуберта // Вопросы музыковедения: сб. статей. М.: Музгиз, 1960. Т. 3. С. 694-737.
10. Вульфус П. Франц Шуберт: монография. М.: Музыка, 1983. 447 с.
11. Ганзбург Г. И. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана // Искусство: теория и история. 2012. № 5. С. 91-125.
12. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. Жизненный путь / ред., предисл. и прим. Ю. Хохлова. Изд-е 2-е, доп. М.: Музыка, 1968. 453 с.
13. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 879 с.
14. Зарицкая Р. И. Балакирев и его романсы // Русский романс: сб. статей. Л.: Академия, 1930. С. 66-103.
15. Исаев В. С. Режиссирующая функция концертмейстера в камерно-вокальном ансамбле // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 3 (45). С. 55-59.
16. Кюн Ц. Избранные статьи. Л.: Госмузгиз, 1952. 691 с.
17. Ларош Г. Избранные статьи: в 5-ти вып. Л.: Музыка, 1977. Вып. 4. Симфоническая и камерно-инструментальная музыка. 319 с.
18. Лист Ф. Избранные статьи. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. 462 с.
19. Лист Ф. Песни для голоса с фортепиано: в 3-х т. М.: Музыка, 1981. Т. 2. 155 с.
20. Пружанский А. М. Отечественные певцы. 1755-1917: словарь: в 2-х ч. М.: Сов. композитор, 1991. Ч. 1. 423 с.
21. Рахманинов С. Романсы. Полное собрание. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 330 с.
22. Римский-Корсаков Н. А. Пять романсов для голоса с фортепиано (высокий голос). М. – Л.: Музгиз, 1948. 19 с.
23. Русанова Н. А. Вклад С. В. Рахманинова в развитие русского классического романса // Вестник Оренбургского государственного университета. 2012. № 1 (137). С. 81-83.
24. Степанидина О. Д. Дифирамб – концертный романс в русской камерно-вокальной культуре второй половины XIX века: трансформация вокальной партии // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 5. С. 167-174.
25. Степанидина О. Д. Проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе: дисс. ... к искусствоведению. М., 1984. 144 с.
26. Фишер-Дискау Д. По следам песен Шуберта // Исполнительское искусство зарубежных стран / сост., ред., коммент. и вступ. ст. Я. И. Мильштейна. М.: Музыка, 1981. Вып. 9. С. 169-234.
27. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта. Черты стиля. М.: Музыка, 1987. 302 с.
28. Чайковский П. И. Музыкально-критическое наследие. Переиздание. Л.: Музыка, 1986. 365 с.
29. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: в 17-ти т. М.: Музгиз, 1959. Т. 5. Письма. 518 с.
30. Чайковский П. Романсы. Полное собрание: для голоса в сопровождении фортепиано: в 4-х т. М.: Музыка, 1966. Т. 1. 131 с.
31. Шапинская Е. Н. «Зимний путь» Шуберта: музыкально-поэтический текст и контексты современных интерпретаций // Ярославский педагогический вестник. 2015. Т. 1. № 1. С. 144-150.
32. Шуберт Ф. Избранные песни: в 6-ти т. М.: Музыка, 1975. Т. 1. Песни на слова И. В. Гёте. 215 с.
33. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2-х т. М.: Музыка, 1979. Т. 2. 294 с.
34. Шуман Р. Собрание вокальных сочинений: в 5-ти т. М.: Музыка, 1964. Т. 2. 162 с.
35. Шуман Р. Собрание вокальных сочинений: в 5-ти т. М.: Музыка, 1966. Т. 3. 166 с.
36. Энгель Ю. Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке (1898-1918). М.: Сов. композитор, 1971. 523 с.

Dithyramb – Concert Romance in the Russian Chamber-Vocal Culture of the Second Half of the XIX Century: Transformation of Piano Part

Stepanidina Ol'ga Dmitrievna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Saratov State Conservatoire
stepanidina047@gmail.com

In the cycle of three articles, the Russian chamber romance transformation into a new concert genre – dithyramb – is considered. The author analyses prerequisites for transformation of dithyramb's piano part: significance of piano part in ensemble compositions increases considerably, just as role of orchestra in opera scores. Role of outstanding pianists-composers, authors of chamber-vocal lyrical music, in formation of dithyramb's performance criteria is determined. Prerequisites for appearance of a new profession – vocal concertmaster – are revealed.

Key words and phrases: romance genre transformation; evolution; piano part; concert romance; dithyramb; pianists' role; vocal concertmaster.