

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.5.36>

Степанидина Ольга Дмитриевна

**ДИФИРАМБ - КОНЦЕРТНЫЙ РОМАНС В РУССКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ТРАНСФОРМАЦИЯ ВОКАЛЬНОЙ ПАРТИИ**

В цикле из трёх статей рассматривается в комплексе трансформация русского камерного романса в новый концертный жанр - дифирамб. В данной статье анализируется изменение некоторых аспектов вокального искусства в связи с окончанием эпохи виртуозного стиля и переходом в патетический, а также влияние этого процесса на трансформацию вокальной партии камерного романса. Выявляются родственные черты с оперными ариями. Изучается роль фортепианной партии в ранних романсах-дифирамбах и её сходство с оперными партитурами этого периода. Определяется роль выдающихся русских оперных певцов в становлении исполнительских критериев дифирамбов.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2019/5/36.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/5/36.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 5. С. 167-174. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/5/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/5/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 784.3

Дата поступления рукописи: 06.02.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.5.36>

*В цикле из трёх статей рассматривается в комплексе трансформация русского камерного романса в новый концертный жанр – дифирамб. В данной статье анализируется изменение некоторых аспектов вокального искусства в связи с окончанием эпохи виртуозного стиля и переходом в патетический, а также влияние этого процесса на трансформацию вокальной партии камерного романса. Выявляются родственные черты с оперными ариями. Изучается роль фортепианной партии в ранних романсах-дифирамбах и её сходство с оперными партитурами этого периода. Определяется роль выдающихся русских оперных певцов в становлении исполнительских критериев дифирамбов.*

*Ключевые слова и фразы:* трансформация жанра романса; вокальная партия; концертный романс; дифирамб; сходство с оперными ариями; роль оперных певцов.

**Степанидина Ольга Дмитриевна**, к. искусствоведения, доцент  
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова  
[stepanidina047@gmail.com](mailto:stepanidina047@gmail.com)

### ДИФИРАМБ – КОНЦЕРТНЫЙ РОМАНС В РУССКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ТРАНСФОРМАЦИЯ ВОКАЛЬНОЙ ПАРТИИ

В программах отечественных оперных певцов и сегодня в качестве заключительных произведений звучат яркие и эффектные романсы: «День ли царит» и «Серенада дон Жуана» П. Чайковского, «Весенние воды» и «Я жду тебя» С. Рахманинова, «Бьётся сердце беспокойное» и «Моё сердце – родник» С. Танеева. Эти романсы по многим параметрам в исполнительском аспекте вполне сопоставимы со знаменитыми оперными ариями, и молодым певцам следует знать генезис таких сочинений с целью адекватного выбора исполнительских средств.

Появление этих сочинений на определённом историческом этапе становления и развития русского романса было вполне обоснованным. Процесс трансформации русского романса из камерного в сочинение, способное конкурировать на концертной эстраде с яркими инструментальными произведениями, и соответственно появление новых исполнительских задач для современных исполнителей до настоящего времени специально не анализировались. Не рассматривался русский романс и с точки зрения изменения основных характеристик: вокальной и фортепианной партий, их взаимосвязи и взаимодействия с поэтическим текстом как аспект комплексного развития, создавший в результате новый тип жанра – *концертный дифирамб*. В настоящей статье ставится **задача** проследить изменение вокальной партии камерного романса, а также исследовать роль выдающихся русских оперных певцов в реализации исполнительских принципов нового сочинения. Выводы настоящей работы могут быть использованы в практике работы педагогов музыкальных вузов, готовящих вокалистов и концертмейстеров, а также в концертной деятельности молодых исполнителей.

В середине XIX века в России наблюдается значительная активизация концертной жизни: наряду с продолжением деятельности Российского филармонического общества, частыми выступлениями Придворной певческой капеллы, большим числом концертов гастролёров и известных отечественных исполнителей ежегодные серии концертов даются по линии созданного в 1859 году Императорского Русского музыкального общества (ИРМО), а также Бесплатной музыкальной школы (БМШ, 1862). Эти организации проводили концерты в достаточно больших залах, и перед композиторами встала совершенно *новая* задача: создание произведений для голоса в сопровождении фортепиано, способных соперничать с ариями, инструментальными и оркестровыми сочинениями. Знаменательны слова руководителя ИРМО Антона Рубинштейна, адресованные им брату Николаю, о характере произведений московских композиторов, требуемых для новых программ: это должны быть «крупные произведения; не романсы и ноктюрны, а арии с оркестром, увертюры, симфонии, хоровые произведения с оркестром или без оркестра и т.д. и т.д.» [16, с. 99]. В Европе такая проблема возникла несколько раньше. Известная солистка Берлинской оперы Анна Мильдер – поклонница и пропагандистка творчества Фр. Шуберта, которой композитор в 1821 году написал (и посвятил) два прелестных камерных романса дифирамбического плана – «Зюлейка I» и «Зюлейка II» на слова И. В. Гёте (ор. 31), – в письме в декабре 1824 года сообщала: «Разрешите мне теперь передать вам письменно, как я восхищаюсь Вашими песнями, и в какой восторг они приводят всё общество, когда их исполняю». Певица сожалела о том, «что всю эту красоту нельзя донести до публики, потому что она, увы, требует от музыки лишь услады слуха» [5, с. 283]. Артистка обратилась к Фр. Шуберту с просьбой сочинить новое произведение, в котором бы содержались разделы для «пения в разных темпах», чтобы можно было «передавать различные чувства», но обязательным условием нового романса опытная исполнительница поставила следующее: «...конец должен быть эффектным» [Там же, с. 274]. Концертный романс с яркой концовкой («Der Hirt auf dem Felsen») был написан Фр. Шубертом в 1828 году, а исполнен в Риге А. Мильдер в 1830 году. В России и к середине XIX века ещё не было создано таких романсов, и назрела острая необходимость их появления.

В аристократических, дворянских и художественных салонах камерная инструментальная и вокальная музыка – инструментальные пьесы, струнные квартеты, вокальные сочинения для голоса с фортепиано наряду с модными оперными ариями составляли основу репертуара как приглашённых гастролёров, так и местных

любителей. Естественно, в программах музыкальных вечеров салонов, подобных музыкальным собраниям в доме князя Н. Б. Юсупова, в салонах президента Академии художеств, одного из директоров Филармонического общества А. С. Строганова, княгини З. Волконской или братьев Михаила и Матвея Виельгорских и других обладателей развитого и изысканного вкуса, знатоков, ценителей и любителей великих творений европейских композиторов звучали фрагменты опер А. Буальдьё и К. В. Глюка, Л. Керубини, В. А. Моцарта, Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы; струнные квартеты и симфонические сочинения Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена; изящная камерная вокальная музыка французских и австро-немецких композиторов.

С активизацией концертной жизни встал вопрос о программах концертов для более широкой публики, не обладающей ни столь глубокими познаниями в области музыкальных сочинений, ни просто привычкой к прослушиванию классической музыки. Именно об этом писал Г. Ларош: «Публика наша не подготовлена к слушанию классических произведений: большая часть посетителей не играла сызмала на фортепиано, даже не слыхала Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера; слушая в концерте произведения новейших композиторов, которые развились на фундаменте названных и лишь при их помощи понятны и доступны, эта публика теряется и недоумевает» [9, с. 25-26].

Сборные концерты, в которых исполнялись инструментальные и вокальные сочинения, были характерны для русской музыкальной культурной жизни практически с самого начала. Так, 21 марта 1777 года в доме графа С. П. Ягужинского состоялись концерты итальянского певца Дж. Сандали с участием инструменталистов [6, с. 402]. Французский скрипач Л. Я. Пезибль, гастролировавший в России в 1778 году, разделил свой успех с французскими и итальянскими артистами [Там же, с. 403]. В марте 1780 года в концерте выдающегося русского скрипача И. Е. Хандошкина наряду с концертом его сочинения звучали русские и итальянские арии в исполнении М. Гонзалес и А. Б. Сартори [Там же]. 14 декабря 1786 года в Москве в Петровском театре состоялся концерт скрипача Ф. Сартори при участии М. Демаре (фортепиано), И. Фациуса (виолончель), а также певцов Н. Соколовской и А. Сартори [Там же, с. 407]. 4 декабря 1787 года там же в концерте флейтиста Х. Гартмана участвовали другие исполнители и звучали «разные концерты и русские арии» [Там же].

В это время гастролирующие инструменталисты, как правило, были и композиторами. И если далеко не все обладали талантом создателей тематически и художественно самостоятельных произведений, то такая форма композиции, как вариации – особенно на темы модных оперных мелодий – была излюбленным концертным номером. Это привлекало внимание публики за счёт восприятия знакомого музыкального материала и показывало виртуозные возможности данного исполнителя. В России зарубежные гастролёры зачастую использовали наиболее известные русские мелодии.

Таким же ярким номером в программах певцов стали концертные обработки русских песен. Талантливый русский музыкант Д. Н. Кашин (ученик Дж. Сартти) создавал свои вокальные вариации, учитывая творческие возможности знаменитой русской певицы Е. И. Сандуновой. Эти блестящие обработки, которые можно назвать песнями-ариями, исполнялись в концертах в сопровождении хора, симфонического оркестра или оркестра роговой музыки. Так, например, в авторских концертах Д. Н. Кашина (10 и 19 апреля 1799 года, 11 апреля 1810 года, 11 апреля 1812 года) Е. И. Сандунова исполняла «Я нигде дружка не вижу» и «Рукавички» [6, с. 413, 414, 415; 7, с. 256]. Подобные вокальные концертные вариации были настолько эффективны, что привлекали внимание и известных зарубежных гастролёров: фантазия для двух голосов «Лучина, лучинушка» в сопровождении мужского хора и соло кларнета была впервые исполнена Г. Зонтаг и С. Шоберлехнер [7, с. 224]. Концертные обработки русских песен, сделанные Д. Н. Кашиным, К. А. Кавосом («Братцы, дружно весёлая»), И. А. Рупиним («Ах, что же ты, голубчик» и «Я по цветикам ходила»), романсы-песни А. Алябьева («Вакхическая песня», «Голова ль моя, головушка», «Узник», «Вечерком в румяну зорю», «Дубрава шумит», «Я помню чудное мгновенье», «Ясны очи, чёрны очи», «Погасло дневное светило») производили яркое впечатление в сборных концертах, не уступая виртуозным инструментальным пьесам.

7 января 1827 года в дивертисменте в московском Большом театре П. Булаховым впервые был исполнен «Соловей» А. Алябьева. Но истинную славу этому романсу принесли исполнительницы – обладательницы лёгких голосов, сделавшие из этой необыкновенно задушевной, щемящей мелодии виртуозные вариации (П. Виардо, А. Патти). Тем отраднее, что подлинный смысл её выявил Р. Шуман, включив начальные такты «Соловья» в вокальный цикл “Dichterliebe” (верхний голос фортепианного вступления в № 10 “Nur’ ich das Liedchen klingen”) [27, с. 68]. В сборных концертах звучали и другие вокально-оркестровые сочинения: баллады, кантаты. Так, 10 января 1824 года в Москве (театр Пашкова) П. А. Булахов впервые исполнил «Чёрную шаль» А. Н. Верстовского на стихи А. С. Пушкина [7, с. 404], а 26 февраля 1824 года в концерте Н. Е. Кубишты прозвучала другая баллада А. Н. Верстовского – «Три песни» на слова Жуковского [8, с. 105]. Практика включения подобных вокальных сочинений продолжилась и с началом регулярных концертов симфонических оркестров, а в середине XIX века они соседствовали с симфоническими и инструментальными сочинениями Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, В. А. Моцарта, с модными ариями итальянских и французских композиторов.

Но время диктовало необходимость появления новых камерных вокальных сочинений, способных и в художественном, и в формообразующем отношении конкурировать с инструментальными и симфоническими пьесами, исполняемыми в открытых концертах, к чему в Европе в середине XIX века уже были явные предпосылки.

Приход в оперу новых сюжетов, так называемых драм «плаща и шпаги», в которых появились роковые переплетения ярких чувств преданной любви и яростной ненависти, сцены экстатического признания, уверения

в верности и подлые предательства, убийства и прощения, потребовал и новых средств выразительности. Значительный перепад психологических состояний обусловил отказ от большого числа виртуозных украшений, демонстрирующих «чистое» вокальное совершенство (колоратурный стиль *bel canto*), и выявил потребность появления иного вокального исполнительского стиля. В первую очередь это коснулось необходимости обретения нового качества голоса – силы, а также кардинального изменения вокальной техники, необходимой для полного озвучивания *всех* голосовых регистров в единой динамической шкале (начатого Ж. Л. Дюпре), чего требовали новые оперные партитуры Дж. Верди, Дж. Пуччини.

Среди значительных факторов, благодаря которым трансформировался романс, следует отметить и новые взаимоотношения солиста-певца и оркестра в творчестве Р. Вагнера: низведение значения партии певца до уровня солирующего (а иногда – и рядового) инструмента в общей партитуре. В небольшой заметке «Вагнер и его музыка» П. И. Чайковский, для которого в оперном искусстве голос оставался главным, отметил, по моему мнению, главное: «В Трилогии и в “Парсифале” Вагнер не заботился о певцах. В этих прекрасных и величественных симфониях они играют роль инструментов, входящих в состав оркестра» [20, с. 284-285].

Массивные оркестровки в драматических сценах опер Дж. Верди, Дж. Мейербера, Дж. Пуччини, насыщение художественным замыслом, выразительными мелодическими линиями партии оркестра потребовали и более интенсивного взаимодействия вокальных и инструментальных партий, а главное – появления нового качества голоса – *силы*. Оперные певцы, обладатели мягких и нежных лирических голосов, стали уступать место певцам с голосами яркими, мощными, звучными по всему диапазону. В сборных концертах арии с искромётными колоратурами подобно каватине Розины («Севильский цирюльник» Дж. Россини) или выходной арии Изабеллы («Итальянка в Алжире» Дж. Россини) стали вытесняться ариями, подобными драматическому монологу Риголетто («Риголетто» Верди) или бравурной *cabalett'e* Манрико («Трубадур» Верди). В этом плане достаточно, например, сравнить характеристики голосов и творческого облика известных певцов разных поколений.

Анджелика Каталани – царица европейских оперных сцен первой половины XIX века – обладала красотой, лёгкостью и необычайной подвижностью голоса и являлась «хранительницей и продолжательницей давних традиций колоратурного пения в итальянской опере» [19, с. 31]. «Волшебным пением» Джованни Рубини и Джудитты Пасты в операх Г. Доницетти («Анна Болейн»), В. Беллини («Сомнамбула») наслаждался М. И. Глинка в декабре 1830 года в Милане [4, с. 42-43]. П. И. Чайковский отличал в пении Аделины Патти не только красивый («чудный по звуку») голос и безупречную лёгкость в колоратуре, но изящество, теплоту и элегантность [20, с. 243].

В 1870 году Г. Ларош тонко подмечает новые веяния в общекультурном музыкальном направлении в России, которые заключались в замене «исключительного господства бравурной виртуозности, щеголявшее лёгкостью, с которой побеждались технические препятствия и целиком обращённое на внешность исполнения» на «требования прежде всего и превыше всего, выразительности, осмысленности, внутренней жизни и гармонической законченности в передаче идеи сочинения» [9, с. 63-64]. Именно это отличает, например, по его мнению, исполнение «фиоритурных певиц» – сестёр Маркизио – от Е. А. Лавровской – «примадонны чисто драматической и лирической» [Там же, с. 66]. Действительно, новый репертуар потребовал новых выразительных средств и качеств певцов. Так, великий русский бас – Осип Петров – создатель образов Ивана Сусанина и Мельника, один из лучших исполнителей партии Каспара в «Вольном стрелке» К. М. Вебера – обладал голосом феноменальной силы, богатством тембровых красок и обширного диапазона. Б. Корсов – первый исполнитель партии Мазепы («Мазепа» П. И. Чайковского) имел звучный, яркий голос, что позволяло ему одинаково профессионально исполнять такие разные партии, как Роберт («Иоланта» П. И. Чайковского) и Олоферн («Юдифь» А. Серова), Яго («Отелло» Дж. Верди), Риголетто («Риголетто» Дж. Верди). Фелия Литвин, обладательница феноменального по силе и широте диапазона драматического (героического) сопрано, прославилась и в партиях вагнеровского репертуара (Брунгильда, Изольда, Эльза), и лирического (Маргарита в опере Ш. Гуно «Фауст», Леонора в «Трубадуре» Дж. Верди, Ярославна в «Князе Игоре» А. Бородина). П. И. Чайковский, охарактеризовывая выступление известного русского певца И. Мельникова, отмечал, что тот «обладает могучим красивым баритоном, которым пользуется с большим тактом и знанием дела» [20, с. 122]. Д. Орлов имел голос обширного диапазона, что позволяло ему исполнять как лирические партии: Фауста («Фауст» Ш. Гуно), Собинина («Жизнь за царя» М. Глинки), Князя («Русалка» А. Даргомыжского), Рауля («Гугеноты» Дж. Мейербера), так и требующие более сочного звука: Манрико («Трубадур» Дж. Верди), Лоэнгрин («Лоэнгрин» Р. Вагнера).

Естественно, что в сборных концертах певцы, обладающие подобными данными, исполняли наиболее яркие арии из своего репертуара, о чём, например, с досадой пишет Л. Собинов М. А. Керзину, что ария Ленского в его исполнении прошла почти незамеченной, а «куплеты Мефистофеля и “Риголетто” вызвали бурю восторгов» [10, с. 79]. Об этом же с сожалением говорит и Г. Ларош, рецензируя концерты Е. А. Лавровской: «У ней то серьёзное, строго художественное направление, которое обыкновенно менее всего подкупает массу; у ней тот классический репертуар (из величайших произведений германской, французской и русской музыки), который и в самой музыкально развитой публике всегда найдёт менее искренне радушия и сочувствия, нежели репертуар итальянский» [9, с. 66].

К середине XIX века следует отметить настоящий расцвет камерно-инструментального творчества и исполнительства. К этому времени в связи с новыми художественными задачами, поставленными романтическим содержанием, наблюдается расширение возможностей сольных инструментов: скрипки, виолончели, духовых инструментов, и, конечно, сольного фортепиано, обретшего в творчестве Ф. Шопена, Р. Шумана и Ф. Листа невиданные до того краски.

Все эти факторы предопределили трансформацию камерного вокального сочинения, которое ранее предназначалось для небольших залов, салонов и исполнения прекрасно обученными меломанами, в иное камерно-вокальное произведение, которое предполагалось исполнять в открытых концертах, проводимых в крупных залах, со значительным числом публики, не всегда разбирающейся в тонкостях салонного романса и привыкшей к более яркой декоративной музыке оперных арий. Перед композиторами встала задача поисков и *воспитания соответствующих исполнителей, способных реализовать их творческие устремления*, и воспитания новой публики.

Аристократическая прослойка, раньше являющаяся основным потребителем изысканной камерной вокальной музыки – крайне небольшая – расширилась за счёт средне-буржуазного и интеллигентного слоя. Если композиторы хотели, чтобы их романсы исполняли и слушали, они должны были учесть несколько факторов: реализацию собственных замыслов, качество исполнительской культуры и требования публики, чьи вкусы разительно расходились: салоны требовали изящества, изысканности, эlegantности; средняя публика – понятности, доходчивости – как в опере. Оперные певцы, в свою очередь, не привыкли к поэтическим и музыкальным тонкостям салонного романса, поэтому романсы должны были принимать условия и оперных певцов, и в то же время – воспитывать и их, и публику. То есть композиторы середины XIX века должны были совместить совершенно несовместимые на первый взгляд вещи: создание произведений в соответствии со своими художественными задачами и своим композиторским уровнем; воспитание артистов, способных адекватно композиторским замыслам исполнить эти произведения, и наконец, воспитание публики, способной воспринять и новую музыку, и новый исполнительский стиль.

В операх *дифирамбы* наряду с монологами и ансамблями представляют собой, пожалуй, самые яркие сцены. Единый эмоциональный настрой на протяжении всего произведения – восторг, экзатичность – воплощаются в стремительном единообразии мелодического и фактурного материала, достаточно вспомнить такие произведения, как, например, ария Орlando из оперы “Orlando furioso” А. Вивальди, “Alleluja, amen” Г. Ф. Генделя или “Alleluja” В. А. Моцарта из кантаты “Ecsultate, jubilate”.

В романтической опере, где количество арий сократилось, зачастую лирическая первая часть объединялась с другой, ликующей второй частью, в которой кардинально менялись настроение и состояние главного героя, что выплывало в бравурной музыке. Арии-дифирамбы отличаются мелодическими взлётами, охватывающими практически весь певческий диапазон, и обыкновенно завершаются тесситурно предельно высокими нотами, которые сопровождаются яркими нюансами *forte* – *fortissimo*, а часто – и *fermato* на верхней ноте для утверждения экзатической эмоции. Именно поэтому в общем потоке мелодизма, тем более – в быстром темпе, характерном для дифирамбов, смысл отдельных слов отходит на второй план, и ария воспринимается как экзатический вокализ, где сама мелодия становится носителем художественного содержания. Так, итальянские оперные арии в большинстве своём в моменты финальных *stretto*, на большом эмоциональном подъёме построены на бесконечно повторяющихся фразах: можно вспомнить, например, вторую часть арии Одабеллы из оперы Дж. Верди «Атилла» (“*di vendetta l’ora e giunta, fu segnata dal Signor*”) или финал арии Лючии из оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» (“*cielo io pregero, io pregero, pregero perte*”).

Оркестровая партия в таких ариях практически не несёт никакой смысловой нагрузки, оставаясь метроритмическим и гармоническим фоном: достаточно сравнить фактурные ячейки, составляющие, например, вторую часть арии Леоноры из четвертого действия оперы Дж. Верди «Трубадур» и вторую часть арии Нормы из оперы В. Беллини «Норма»; запоминающийся ритм в *strett’e* Манрико (Дж. Верди «Трубадур») и во второй части арии короля Альфонсо из оперы В. Беллини «Фаворитка»: они идентичны и служат только основой и поддержкой роскошных мелодий.

Таковыми чертами отличаются и оперные дифирамбы П. И. Чайковского. Арию Роберта («Иоланта») в целом характеризует единообразие общего стремительного потока, и даже эпизоды *Moderato assai*, *Andante* практически не вносят никакого разнообразия, они никак не отличаются от других эпизодов ни в плане мелодики, ни в плане оркестрового сопровождения.

В арии Роберта без особого изменения содержания можно произвольно менять слова:

Кто может сравниться с Матильдой моей,  
Сверкающей искрами чёрных очей,  
Как на небе звёзды осенних ночей?  
Всё страстно негой в ней дивно полно,  
В ней всё опьяняет и жжёт как вино. –

на другие:

*Кто смеет* сравниться с Матильдой моей,  
*Блстающей* искрами ясных очей,  
*Как звёзды на небе весенних ночей?*  
*И негой, и страстью в ней сердце полно,*  
*Я жажду свиданья – и скоро оно,*  
*Пьянит и бурлит как младое вино* и т.д.

Напевно-декламационные фразы в ариозо Онегина («Евгений Онегин») («та девочка... которой я пренебрегал в смиренной доле?... ужели то она была... так равнодушна... так смела... но что со мной... я как

во сне»), увлекаемые потоком ритмо-интонационного единообразия сцементированных мотивов оркестровой партии, также буквально пролетают на одном дыхании, являясь типичным оперным эпизодом, подобным *cabaletta* и *stretta* итальянских опер.

Ярким примером романсов, имеющих наибольшее сходство с ариями как в плане повышенной эмоциональной составляющей, так и в плане единообразия музыкального материала, в результате чего дающего и единообразия интонационное, являются *романсы-дифирамбы*.

Подобно ариям-дифирамбам романсы-дифирамбы изложены в быстром движении, как, например, можно видеть в романсах Ф. Шуберта “*Rastlose Liebe*” (Schnell, mit Leidenschaft), “*Der Musensohn*” (Ziemlich lebhaft), “*Ungeduld*” (Etwas geschwind), “*Mein!*” (Massig geschwind), Ф. Мендельсона “*Frlingslied*” (Allegro assai vivace), Н. А. Римского-Корсакова «Звонче жаворонка пень» (Allegro), П. И. Чайковского «И больно, и сладко» (Allegro vivo).

Общее стремительное движение либо создаётся непрерывно льющимися вокальными мелодическими линиями, либо цементирующим фактором в романсе становится фортепианная партия, построенная на повторяющихся фактурных ячейках, которая обыкновенно представляет собой «чистый», «активный» или «живописный» фон [17] и обычно является только метrorитмической и гармонической поддержкой вокальной партии. И даже если вокальная партия содержит несколько изменяющиеся мелодико-интонационные структуры, то именно фортепианная партия служит тем скрепляющим элементом, который становится определяющим, как, например, в «Концертном вальсе» А. С. Даргомыжского, в дифирамбах Н. А. Римского-Корсакова «Шёпот, робкое дыханье» и «Я умер от счастья». В некоторых романсах С. В. Рахманинова «Не верь мне, друг», «Я был у ней», «Эти летние ночи», в дифирамбической части романса «Я жду тебя» при значительном динамическом накале фортепианная партия в целом не выходит за пределы «активного» фона.

В романсе «Свитезянка» Н. А. Римского-Корсакова фортепианная партия представляет собой не только ту основу, которая является цементирующим звеном всей ткани произведения, но и несёт в себе определённый художественный замысел («живописный фон») [15]: непрерывно накатывающиеся волны фортепианных *agreggio*, чередующиеся с *martellato*, мастерски изображающие движение и шум волн, буквально несут на себе отдельные речитативно-распевные вокальные фразы. Особенность этого романса состоит в том, что вокальная партия, написанная в среднем регистре и в том типе мелодизма, который был и привычен, и доступен певцам-дилетантам, сочетается с достаточно сложной партией фортепиано, видимо, рассчитанной на одного из друзей Н. А. Римского-Корсакова – пианистов М. Балакирева или М. Мусоргского. В этом романсе можно отметить интересную деталь нюансировки: вокальная партия снабжена указаниями только *p* и *pp* [Там же, с. 11-15, 18]. Фортепианная же партия содержит не только разброс нюансов от *pp* до *f*, но и более мелкие указания *crescendo* и *diminuendo* на протяжении одного такта [Там же, с. 11-22]. В дифирамбе «Дробится и плещет» упругие взлёты и крутые падения мелодических линий фортепианной партии (яркий «живописный фон») [14] утверждают гимнически-дифирамбический настрой восторженного состояния героя.

В романсе Чайковского «Пойми хоть раз» упругая, энергичная восходящая кварттовая интонация с дальнейшим спуском повторяется в вокальной партии пять раз, она же трижды проводится в фортепианной партии, украшенная аккордами, и она же, дважды проведённая в заключении, является той утверждающей мотивной интонацией, на которой строится весь полётный дифирамб [22, с. 55-59]. Упорное повторение восходящих фраз, усиленное потоком единообразных интонаций-ячеек фортепианной партии наблюдается в таких романсах, как «О, если б знали вы», «Первое свидание», «Средь мрачных дней» П. И. Чайковского. На единообразии интонационных ячеек партии фортепиано основана дифирамбическая часть романса С. В. Рахманинова «Я жду тебя» и многие другие его дифирамбы: «Оне отвечали», «Я был у ней», «Эти летние ночи», а также «Моё сердце – родник» С. И. Танеева.

Сходством романсов-дифирамбов с ариями является отношение композиторов к *поэтическому тексту*, который также относительно мало влияет на общий эмоциональный настрой, создаваемый вокальной мелодией, и здесь – как и в рассмотренных выше ариях-дифирамбах – можно наблюдать частое повторение отдельных слов или даже фраз. Например, в дифирамбе Ф. Шуберта “*Rastlose Liebe*” весь заключительный раздел построен на словах: “*Krone des Lebens, Gluck ohne Ruh, Liebe, bist du, o Liebe, bist du*” [25, с. 46-47]. В дифирамбе “*Mein!*” Ф. Шуберта из вокального цикла «Прекрасная мельничиха» слова в середине первого и третьего куплетов (“*Durch den HeIn aus und ein schalle heut ein Reim allein*”) и заключительные слова каждого куплета воспринимаются как настойчивое заклинание, как желание убедить самого себя: “*ist mein, ist mein, mein!*” [26, с. 47, 50-51].

В концертном вальсе “*La sincere*” Даргомыжского на слова М. Desbordes-Valmore бесконечное повторение одних и тех же слов и фраз (“*Veuxtul’acheter, veuxtul’acheter mon coeur est a vendre*”) в конце концов перестаёт восприниматься как сущностный смысл, и остаётся только общее эмоциональное состояние праздника и полёта. В дифирамбическом вальсе Даргомыжского “*Au bal*” в русском переводе довольно неприятного французского текста безо всякого ущерба для общего впечатления можно менять слова местами:

Вальс нас зовёт,  
И в потоке движенья  
Несёмся мы среди моря цветов.

Или:

Вальс нас несёт  
На волнах наслажденья,  
Кружимся мы среди ярких цветов.

Декларируемое композиторами «Могучей кучки» внимание к поэтическому тексту, не допускающее повторения слов, также иногда нарушается в угоду торжеству мелодического материала. Например, Н. А. Римский-Корсаков в романсе «Звонче жаворонка пень» выстраивает кульминацию, повторяя дважды фразу «Как натянутые струны между небом и землёй» [13, с. 25]. Неоднократное повторение слов мы находим в романсах П. И. Чайковского. Наиболее ярко этот принцип подчинения поэтического текста мелодическому материалу можно видеть и в одном из первых дифирамбов П. И. Чайковского – «И больно, и сладко»: здесь последняя кульминация вся построена на эффекте почти гипнотического воздействия одних и тех же слов: «...и больно, и сладко» [22, с. 25-26]. В заключении дифирамба «День ли царит» четырежды повторенное слово «всё» в поднимающейся мелодии практически теряет своё смысловое значение, готовя главные слова – «для тебя!» [23, с. 124].

Принципиально новым в этот период времени стала тенденция: в отличие от композиторов-певцов М. Глинки, А. Даргомыжского, А. Варламова, ориентирующихся либо на свой уровень, либо на уровень окружавших их певцов-дилетантов, композиторы-«кучкисты» в позднем периоде их творчества, а также П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов свои романсы посвящали любимым оперным певцам, что, естественно, определённым образом ориентирует исполнение этих произведений, отдаляя их от камерного искусства. Петербургский Мариинский театр обладал блестящим составом отечественных певцов: в это время продолжал свою карьеру великий О. Петров, с одинаковым успехом и в зарубежном, и в русском репертуаре выступали А. Бичурина, Б. Корсов, Е. Лавровская, Ф. Литвин, И. Мельников, Д. Орлов, В. Рааб, Ф. Стравинский, И. Тартаков, Н. Фигнер и многие другие.

Выход камерной вокальной музыки на широкую концертную эстраду поставил перед композиторами задачу приблизить камерный романс по яркости и эффектности к ариям-дифирамбам, поэтому произведения, посвящённые оперным певцам или предназначенные для их исполнения, в плане динамики и тесситуры в определённой степени приобретают черты оперных арий, и в первую очередь это касается создания вокальных мелодий, охватывающих всю тесситуру певческого голоса. В романсе М. Балакирева «Я любила его», посвящённом оперной певице Н. Фриде, полётная мелодия вокальной партии, охватывающая весь сопрановый диапазон, приводит к верхней ноте (возможен авторский вариант на септиму выше) в нюансе forte. Интересно отметить, что первоначальный вариант завершения романса построен таким образом, что кульминационным средством является фортепианная партия, в другом варианте приоритет отдаётся партии солистки [2, с. 56-58].

Вокальная партия в дифирамбе Чайковского «И больно, и сладко» (посвящён одной из наиболее ценных композитором певиц – А. Александровой-Кочетовой) охватывает диапазон почти две октавы; динамика также содержит крайние нюансы: от *pianissimo* до *fortissimo* в последней кульминации и сопровождается авторским указанием *fermato* [22, с. 26]. В романсе «О, если б знали вы» П. И. Чайковский с самого начала ни на минуту не позволяет заколебаться в искренности признания: романс начинается с нюанса forte и под мощный аккордовый аккомпанемент в конце («О, если б знали вы, как я люблю вас, *знали*») утверждает на *fortissimo* неизменную мысль героя [24, с. 110]. Трудно сказать, кого из теноров имел в виду композитор, сочиняя этот дифирамб (авторское указание: для тенора), думается, что вряд ли кого из чисто лирических теноров, например Д. Усатова или Ф. Комиссаржевского, которым композитор посвятил лирические романсы «Смерть» и «Скажи, о чём в тени ветвей». Но в это время уже в расцвете таланта был один из выдающихся отечественных теноров – Николай Фигнер, которому позже Чайковский посвятил последний цикл своих романсов.

Н. Фигнер – уникальный певец, обладавший огромным диапазоном художественного творчества. В его репертуаре были и лирические партии (Герцог в «Риголетто» Верди и Рауль в «Гугенотах» Мейербера), и драматические (Хозе в «Кармен» Бизе и Отелло в «Отелло» Верди), и всюду певец доносил с необыкновенной силой сложный авторский замысел. Именно в расчёте на этого артиста П. И. Чайковским была написана одна из труднейших партий мирового тенорового репертуара – партия Германа в «Пиковой даме». Н. Фигнер был и выдающимся камерным певцом, и именно в его исполнении этот романс мог приобрести необходимую страстность и подлинную убедительность, тем более если ему аккомпанировал А. Рубинштейн, с которым певец выступал в концертах довольно часто. Пожалуй, именно Н. Фигнер первым из отечественных теноров открыл плеяду русских певцов, в равной мере тяготеющих к оперной и камерной концертной музыке. Достойными продолжателями этого направления стали И. Алчевский, А. Давыдов, И. Ершов, Л. Собинов.

Один из самых эффектных и наиболее репертуарных дифирамбов П. И. Чайковского – «Серенада дон Жуана» на стихи А. К. Толстого (из поэмы «Дон Жуан») мог бы быть настоящей сценой в любой романтической опере – так ярко переданы накал страсти и нега лунной ночи. Небольшие вокальные фразы, достаточно мягкие и вкрадчивые в начале романса, исполненные завораживающей призывности, разделены короткими паузами для дыхания («Гаснут дальней Альпухары / золотистые края, На призывный звон гитары / выйди, милая моя»). Но на фоне незатейливых метроритмических ячеек, имитирующих гитарный аккомпанемент и объединяющих всю партитуру в целостный организм, паузы в вокальной партии могут быть максимально сокращены, и единая вокальная линия, исполненная штрихом *legato*, закономерно приводит к первым ярким фразам («Всех, кто скажет, что другая / здесь равняется с тобой»), отмеченным авторским указанием forte, а *piena voce* [23, с. 54-56]. Ещё более цельной предстаёт последняя фраза, в которой, как правило, певцы, обладающие хорошим дыханием, максимально сокращают паузу («От лунного света / зардел небосклон»), стремясь к яркой финальной кульминации, отмеченной авторскими ремарками, вполне в соответствии с оперными традициями окончаний блестящих оперных арий: *fortissimo*, *rosso ritenuto*, *fermato* [Там же, с. 58-59]. В дифирамбах «Первое свидание» и «Средь мрачных дней» (посвящён Н. Фигнеру) протяжённые мелодические линии, предполагающие у певца отлично выработанное дыхание, сразу начинаются в нюансе forte; в заключительных эпизодах на своих буквально взлетающих к верхним нотам окончаниях, сверкают в полном блеске эмоциональных теноровых *fortissimo*, так напоминающих, например, завершение арии Рауля («Гугеноты» Дж. Мейербера) или *strett' u* Манрико («Трубадур» Дж. Верди).

Творческая жизнь С. Рахманинова и С. Танеева начиналась в тот период, когда эпоха камерных салонных певцов закончилась, и эти композиторы создавали свои романсы, уже имея в виду исполнительский уровень выдающихся отечественных исполнителей, таких как И. Алчевский, А. Боначич, М. А. Дейша-Сионицкая, И. Ершов, Дм. Смирнов, и этот список венчали имена А. Неждановой, Л. Собинова и Ф. Шаляпина – великих русских певцов, кому композиторы доверяли исполнять свои вокальные сочинения. В дифирамбе С. Танеева «Бьётся сердце беспокойное» первая мелодическая волна достаточно быстро достигает своей кульминационной вершины, которая в нюансе *forte* продолжается в течение 7 тактов в верхнем теноровом регистре [18, с. 12-13], заключительная – в течение 9 тактов [Там же, с. 18-19].

Романс «Весенние воды» стал самым популярным из дифирамбов С. Рахманинова: в концертах ИРМО его исполняли Г. Бакланов, К. Держинская, Е. Збруева, О. Р. Павлова [3, с. 382-383, 462, 466-467], он был в репертуаре А. Неждановой [1, с. 509]. В этом романсе, как и в других ранних дифирамбах С. Рахманинова – «Я жду тебя», «Я был у ней», в заключительной части дифирамба «Не верь мне, друг» стремительно взлетающие пассажи быстро достигают и ненадолго задерживаются на своих вершинах, звенящих *f* и *ff*. Иной предстаёт вокальная партия в дифирамбе «Эти летние ночи»: три мелодических линии буквально вырываются из довольно спокойных начальных нот в нюансах *p* и *pp* до предельных сопрановых тесситурных высот *fff*. В этом романсе можно отметить любимый приём Дж. Пуччини и Р. Штрауса: в высокой тесситуре при крайнем эмоциональном напряжении певец должен исполнять достаточно протяжённую фразу на предельной динамике – достаточно вспомнить знаменитый рассказ Турандот и всю сцену загадок в опере «Турандот». В дифирамбе С. Рахманинова заключительная фраза «В эти летние ночи прекрасные, светом ясным луны озарённые» вместе с предыдущими двумя тактами продолжается 10 тактов, и вся она охватывает верхнюю квинту (ми – си) в нюансах *ff* – *fff* [12, с. 99-100]. Мало кому из оперных певцов подвластно выдержать такое кульминационное бушевание, может быть, только феноменальной певице, обладательнице редкого «героического сопрано» Фелии Литвин, которой С. В. Рахманинов посвятил романс «Диссонанс», содержащий подобную яркую в эмоциональном и динамическом отношении кульминацию («я опять улетаю на крыльях мечты в этот сад, в эту темь, вот на эту скамью, где впервые подслушал ты душу мою») [Там же, с. 297-298]. Ещё более мощную кульминацию и в плане эмоциональности, и в плане тесситуры и динамики мы видим в дифирамбе «Какое счастье»: вся последняя часть романса, начиная со слов «и в сердце чувствую такой прилив любви, что не могу молчать, не стану, не умею!» и до конца, все 20 тактов, в которых вокальная мелодия, находясь для тенора на тесситурно предельных высотах, постоянно должна быть исполнена в нюансах *f* и *ff*. Безусловно, это напоминает экзотичные возгласы Германа на *ff*: «Гром, молния, ветер! При вас торжественно даю я клятву: она моею будет, она моею будет, моей, иль умру!» в сцене из первого действия оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». И это неудивительно, так как «Пиковая дама» П. И. Чайковского – одна из самых любимых опер С. В. Рахманинова, которой он неоднократно дирижировал и в Москве, и в Мариинском театре в Петербурге.

Ноты романсов-дифирамбов не задерживались на полках магазинов, дожидаясь исполнителей, именно потому, что они были наиболее близкими по своим характеристикам к оперным ариям. Эти произведения стали излюбленным репертуаром оперных певцов в их концертных выступлениях. Пожалуй, одними из первых, вышедших на концертную эстраду, стали дифирамбы П. И. Чайковского, которые звучали и в России, и за границей в исполнении оперных певцов. В авторском концерте П. Чайковского 27 января 1888 года в Берлине А. Фриде исполняла дифирамб «Вчерашняя ночь» [21, с. 356]. Композитор пишет Модесту Чайковскому: «Один из моих романсов (“И больно, и сладко”) производит здесь фурор», и это неудивительно, ведь в Париже в 1888 году он звучал в исполнении одного из самых известных певцов – Э. де Решке [Там же, с. 210].

«Серенада дон Жуана» исполнялась и отечественными певцами, и зарубежными: 24 января 1893 г. в концерте РМО под управлением П. И. Чайковского А. П. Анненским; в Париже в феврале 1888 г. в салоне М. П. Бенардаки в исполнении Э. де Решке, там же 11 марта 1888 г. в исполнении Жироде [Там же, с. 329]. М. П. Бенардаки исполняла романс «День ли царит» в переложении автора для голоса с оркестром, которое сделал композитор специально для этого вечера [Там же, с. 368]. В феврале и марте 1888 г. в Париже этот романс звучал в исполнении Ж. Конно; в октябре 1893 г. Н. Фигнер впервые исполнил «Средь мрачных дней». Как можно увидеть, дифирамбы П. И. Чайковского стали, пожалуй, самыми репертуарными в концертах самых разных певцов. Это неудивительно: именно в творчестве П. И. Чайковского – как позже и С. В. Рахманинова – гибко сочетались, казалось бы, далёкие свойства: яркая образность, мелодизм, концертность и виртуозность в обеих партиях, что привлекало и оперных певцов, и концертирующих пианистов, демонстрирующих своё виртуозное мастерство, что в разгар эпохи виртуозов было далеко не малым преимуществом.

Все вышеперечисленные певцы, а также многие другие, например, Л. В. Собинов, имевший в концертном репертуаре такие дифирамбы П. И. Чайковского, как «И больно, и сладко», «О, если б знали вы», «Средь мрачных дней», «В эту лунную ночь», Н. А. Римского-Корсакова «Звонче жаворонка пенье» [11, с. 412-413]; А. В. Нежданова, активно пропагандировавшая русскую камерную музыку («Я любила его» М. Балакирева, «Весенние воды» С. В. Рахманинова, «В эту лунную ночь», «День ли царит», «И больно, и сладко» П. И. Чайковского) [1, с. 507, 509, 510], сыграли огромную роль в пропаганде нового жанра концертного романса.

Как можно увидеть, в связи с требованиями эпохи – расширением количества концертов и выходом оперных певцов на концертные эстрады – камерный романс значительно изменился, он приобрёл черты ярких концертных пьес, а вокальная партия в процессе развития приобрела отдельные черты, сходные с оперной арией. Эти новые требования определили параметры, которые оказались чрезвычайно близкими к ариям дифирамбического характера: охват полного певческого диапазона, яркая динамика, относительная независимость от поэтического текста, когда мелодия становится носителем художественного содержания. Аккомпанемент

в таких дифирамбах за счёт единообразия мелодических и фактурных ячеек формирует метроритмический и гармонический фон, ритмо-гармоническую основу при главенстве вокального материала, но в отдельных случаях приобретает характер фона «живописного» или «активного».

*Концертные романсы-дифирамбы* стали первыми романсами, вышедшими на большие концертные эстрады в середине XIX века в России. Отсюда стали явными новые исполнительские задачи: применение оперных выразительных средств в исполнении романсов-дифирамбов – необходимой силы голоса с целью выявления ярких кульминаций, владение всей гаммой динамических средств и полного диапазона.

Оперные артисты, первые исполнители нового романса, найдя в концертных дифирамбах вокальный материал, привычный им по оперным ариям (полная тесситура, протяжённые мелодические линии, исполняемые основным вокальным штрихом legato, яркие подходы к кульминациям, контрастная динамика, возможность экспрессивного исполнения верхних нот с полной филировкой и fermato), стали не только первыми исполнителями этих концертных сочинений, но и *создателями их исполнительских критериев*.

Концертные романсы-дифирамбы и сегодня, в эпоху сольных концертов певцов, востребованы именно как яркие восклицательные знаки в конце программы. Учитывая и собственный многолетний концертный опыт с разными солистами, считаю, что это абсолютно оправданно: эмоциональный подъём, сопровождающий исполнение верхних нот, радостное настроение должны принести позитивный заряд, с которым (даже после драматических произведений, исполненных в начале или в середине концерта) публика покинет концертный зал, сродни катарсису в античных трагедиях.

#### Список источников

1. **Антонина Васильевна Нежданова:** материалы и исследования. М.: Искусство, 1967. 543 с.
2. **Балакирев М. А.** Избранные романсы для голоса с фортепиано. М.: Музыка, 1968. 63 с.
3. **Воспоминания о Рахманинове:** в 2-х т. Изд-е 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. 525 с.
4. **Глинка М. И.** Записки / подг. А. С. Розанов. М.: Музыка, 1988. 222 с.
5. **Гольдшмидт Г.** Франц Шуберт. Жизненный путь / ред. пер., предисл. и прим. Ю. Хохлова. Изд-е 2-е, доп., русское. М.: Музыка, 1968. 453 с.
6. **История русской музыки:** в 10-ти т. М.: Музыка, 1985. Т. 3. XVIII век. Ч. 2. 423 с.
7. **История русской музыки:** в 10-ти т. М.: Музыка, 1986. Т. 4. 1800-1825. 413 с.
8. **История русской музыки:** в 10-ти т. М.: Музыка, 1988. Т. 5. 1826-1850. 517 с.
9. **Ларош Г. А.** Избранные статьи: в 5-ти вып. Л.: Музыка, 1977. Вып. 4. Симфоническая и камерно-инструментальная музыка. 319 с.
10. **Леонид Витальевич Собинов:** в 2-х т. М.: Искусство, 1970. Т. 1. Письма. 791 с.
11. **Леонид Витальевич Собинов:** в 2-х т. М.: Искусство, 1970. Т. 2. Статьи, речи, высказывания. Письма к Л. В. Собинову. Воспоминания о Л. В. Собинове. 550 с.
12. **Рахманинов С.** Романсы. Полное собрание. М.: Гос. муз. изд-во, 1963. 330 с.
13. **Римский-Корсаков Н. А.** Избранные романсы для высокого голоса в сопровождении фортепиано. М.: Музыка, 1979. 39 с.
14. **Римский-Корсаков Н. А.** Пять романсов для голоса с фортепиано (высокий голос). М. – Л.: Музгиз, 1948. 19 с.
15. **Римский-Корсаков Н. А.** Сон в летнюю ночь. Свитезянка. Звонче жаворонка. Для высокого голоса с фортепьяно. М.: Гос. муз. изд-во, 1958. 22 с.
16. **Рубинштейн А. Г.** Литературное наследие: в 3-х т. М.: Музыка, 1984. Т. 2. Письма. 1850-1871. 219 с.
17. **Степанидина О. Д.** Проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе: дисс. ... к искусствоведению. М., 1984. 144 с.
18. **Танеев С.** Избранные романсы. Для голоса с фортепиано. Л.: Музыка, 1978. 79 с.
19. **Тимохин В.** Выдающиеся итальянские певцы: очерки. М.: Гос. муз. изд-во, 1962. 175 с.
20. **Чайковский П. И.** Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. 365 с.
21. **Чайковский П. И.** Полное собрание сочинений: в 17-ти т. М.: Музгиз, 1974. Т. 14. Письма. 717 с.
22. **Чайковский П.** Романсы. Полное собрание. Для голоса в сопровождении фортепиано: в 4-х т. М.: Музыка, 1966. Т. 1. 131 с.
23. **Чайковский П.** Романсы. Полное собрание. Для голоса в сопровождении фортепиано: в 4-х т. М.: Музыка, 1966. Т. 2. 133 с.
24. **Чайковский П.** Романсы. Полное собрание. Для голоса в сопровождении фортепиано: в 4-х т. М.: Музыка, 1967. Т. 3. 115 с.
25. **Шуберт Ф.** Избранные песни: в 6-ти т. М.: Музыка, 1975. Т. 1. Песни на слова И. В. Гёте. 215 с.
26. **Шуберт Ф.** Избранные песни: в 6-ти т. М.: Музыка, 1977. Т. 2. Песни на слова В. Мюллера. 180 с.
27. **Шуман Р.** Собрание вокальных сочинений: в 5-ти т. М.: Музыка, 1966. Т. 3. Песни для голоса с фортепиано. 166 с.

#### DITHYRAMB – CONCERT ROMANCE IN THE RUSSIAN CHAMBER-VOCAL CULTURE OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY: TRANSFORMATION OF VOICE 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 changes in some aspects of the art of singing in connection with the end of the era of the masterly style and transition into the pathetic one, as well as this process impact on the transformation of the voice part of the chamber romance. The allied features with opera arias are identified and the piano part role in early romances-dithyrambs and its similarity to opera scores of this period are studied. The prominent Russian opera singers' role in the formation of the dithyramb's performance criteria is determined.

*Key words and phrases:* romance genre transformation; voice part; concert romance; dithyramb; similarity with opera arias; opera singers' role.