

RU

Значение французской музыкальной культуры в становлении русского романса, его поэтической основы и камерно-вокального исполнительства

Степанидина О. Д.

Аннотация. Цель исследования - определить степень влияния французской музыкальной культуры на становление русского романса, его поэтической основы и исполнительских принципов. В статье рассмотрены романсы русских композиторов на французские тексты и французские стилизации в сравнении с романсами французских композиторов. Определена роль французской танцевальной музыки в становлении русского лирического стиха. **Научная новизна** заключается в комплексном подходе к изучению русского камерного вокального исполнительства начального периода в его связях с французским музыкальным искусством. **В результате** исследования был предложен целенаправленный подход исполнителей к выбору выразительных средств, основанных на знании генезиса русского лирического романса.

EN

The Role of French Musical Culture in the Development of Russian Romance: Poetical Component and Performance Tradition

Stepanidina O. D.

Abstract. The paper aims to identify the influence of French musical culture on the development of Russian romance, taking into account a poetical component and performance tradition. The article compares French romances and romances of the Russian composers to the French texts, genre stylizations. The role of French dance music in the formation of Russian lyrical poetry is identified. The scientific originality of the research involves a comprehensive approach to studying the influence of French musical art on the development of Russian chamber vocal performance. The research findings are as follows: the author proposes a scientifically grounded approach to choosing expressive means taking into account the origins of Russian lyrical romance.

Введение

Большой интерес сегодняшних слушателей к концертам, проходящим в камерных залах, к программам, составленным из романсов лирического направления, ранее презрительно называвшихся салонными, свидетельствует о несомненной тяге новых поколений к постижению музыкальной культуры века изящных искусств, далёкого, но крайне привлекательного периода, обыкновенно называемого «пушкинским». Достаточно большой пласт романсов, часто характеризующихся эпитетами «изящный», «элегантный», «изысканный», сразу вызывает ассоциации с аристократической музыкальной культурой Франции. Однако сегодняшние исполнители редко задумываются над генезисом таких произведений, хотя знание его является крайне необходимым для адекватного выбора выразительных средств, чем объясняется **актуальность** избранной темы.

В статье ставятся **задачи**: рассмотреть романсы русских композиторов, создаваемых на французские тексты; проследить начальный этап развития русского лирического стиха в его связях с музыкой; выявить особенности романсов русских композиторов первой половины XIX века, относящихся к стилизациям французского романса или «французским стилизациям» (термин введён автором статьи). Французские стилизации в контексте данной статьи – это романсы русских композиторов, имеющие черты, типичные для камерно-вокальной музыки композиторов Франции конца XVIII века; изучить роль отечественных меломанов в становлении исполнительских традиций.

Методы исследования. В статье использован метод сравнительного анализа французских и русских романсов, а также метод комплексного анализа для выявления признаков стиля русских романсов, созданных

под влиянием французской музыкальной культуры. Использование данных методов создаёт предпосылки для достаточно объективного вывода о гармоничном претворении отечественными музыкантами французских черт как в композиторском творчестве, так и в исполнительском искусстве, что является безусловным авторским вкладом в постановку достаточно нового взгляда на исследуемую проблему.

Теоретической базой исследования, наряду с фундаментальными работами Б. Асафьева [1], В. Багадурова [2], П. Беркова [3], М. Долгушиной [7], Ю. Келдыша [10], Т. Ливановой [13; 14] по проблемам начального этапа становления русского романса и русского лирического стиха, послужили статьи А. Серова [26], А. Сохора [27], отдельные разделы в трудах М. Пекелиса [17; 18], С. Фейнберга [28] и письмах А. Даргомыжского [5], затрагивающих исполнительскую тематику.

Практическая значимость исследования. Результаты исследования могут быть использованы молодыми музыкантами в качестве наглядного примера подхода к выбору исполнительских средств, исходя из генезиса произведения и признаков стиля русских романсов, связанных с французской музыкальной культурой.

Романсы на французском языке и их черты в русском композиторском творчестве

Французский романс стал чрезвычайно модным в русском придворном быту в первую очередь потому, что Франция, её поэтическая, драматическая и музыкальная культура, её архитектура и живопись, дворцовые постройки и сады, культ изящного были примером подражания для высшего дворянского сословия России начиная с XVIII века. Тем более что французский язык в дворянском обществе был привычным, разговорным, достаточно вспомнить типичную провинциальную дворянку Татьяну, о которой (и обо всех подобных) писал А. Пушкин:

«Она по-русски плохо знала,
Журналов наших не читала
И выражалась с трудом
На языке своём родном,
Итак, писала по-французски...
<...>
Я знаю: дам хотят заставить
Читать по-русски. Право, страх!» [20, с. 234].

Известный отечественный вокальный теоретик В. А. Багадуров называет среди причин большого распространения французского музыкального искусства в России XVIII века «техническую простоту и доступность для понимания и усвоения как певцами, так и широкой публикой» [2, с. 135]. Обязательное владение французским языком высшего общества в России значительно облегчило проникновение французского вокального искусства в аристократическую среду, в которой принималась не только сама музыка, но и её поэтическое содержание, рассказанное на иностранном, но понятном языке. Французская камерная вокальная музыка, действительно, в вокальном отношении достаточно простая, а в сочетании со смысловой доступностью и лёгкостью аккомпанемента стала особенно популярной в среде великосветских меломанов. Об этом факте свидетельствуют каталоги библиотек аристократов, приближённых к императорской семье, репертуар многих русских меломанов, где романсы французских композиторов П. Гаво, П. Гара, М.-П. Дальвимара, Ш. Ф. Лафона превалировали над вокальными сочинениями композиторов других стран [7, с. 46]. Русские вельможи, очарованные французской вокальной музыкой, покупали за границей необходимые ноты и пополняли ими библиотеки знатных семей, интересующихся в России французской музыкой. Так, известно, что князь Н. П. Юсупов, живший в Париже в 1804-1810 гг., приобретал для исполнения в домашних концертах ноты романсов французских композиторов П. Гаво, П. Гара, королевы Гортензии, М. П. Дальвимара, Ш.-А. Пландада, А. Шорона и охотно делился ими со своими друзьями [Там же, с. 59].

Благодаря знанию французского языка среди исполнителей и среди слушателей привезённые ноты и издаваемые в России в то время в сборниках романсы французских композиторов не требовали перевода на русский язык, чем объясняется отсутствие русских текстов, а также и авторов поэтического материала, так как зачастую музыка сочинялась композиторами на собственный текст. Позже, а также в XX веке, когда уровень знаний французского языка в среде слушателей сильно понизился, потребовались переводы французских текстов на русский язык. Естественно, это были вольные переводы с соответствующей лексикой, что, например, можно увидеть в сборнике «Романсы и песни» для высокого голоса из цикла «Зарубежная вокальная музыка», изданном в 1967 году, где французский текст вовсе отсутствует [24]. Аналогично издана песня Ж.-Ж. Руссо на его слова «День без тебя» в сборнике «Репертуар начинающего певца» [21, с. 3], где указано, что песня издаётся на русском языке в переводе В. Хорват, так как «оригинальным текстом составитель и редакция не располагали» [Там же, с. 2]. Думается, сегодня можно только приветствовать обращение молодых исполнителей к камерной музыке французских композиторов XVIII века, достаточно долго отсутствовавшей в концертном репертуаре отечественных певцов.

Центральным жанром в XVIII веке в Европе была опера, поэтому естественно, что и камерные вокальные произведения имели с ариями значительное сходство (исключая драматическое и трагическое содержание и виртуозные украшения в вокальной партии). Французский музыкальный театр, в отличие от итальянского,

был тесно связан с эстетикой театра драматического. Р. Роллан приводит мнение Ж. Б. Люлли: «Если вы хотите хорошо спеть мою музыку, сходите послушать Шанмеле» [23, с. 126-127]. Мало что изменилось и позже. Так, предшественник К. В. Глюка композитор А. Э. Гретри копирует интонации другой выдающейся французской драматической актрисы – мадмуазель И. Клерон. К. Розеншильд подытоживает принцип соотношения мелодии и поэтического текста, характерный для французской оперы: «Стихотворный текст и вокальная мелодия сочетались между собою по силлабическому принципу: один звук мелодии – на каждый слог текста, кадансы и ритмические фигуры резко подчёркивали рифмы и цезуры стиха, приходившиеся обычно на первую четверть или половинную долю такта» [22, с. 17]. Этот же принцип соотношения поэтического текста и музыки можно отметить и в романах французских композиторов, и в романах русских композиторов на французские тексты, и во французских стилизациях.

Большинство модных, повсеместно звучавших в то время в дворянских салонах французских романсов имеют сходные черты. Любовная лирика в несколько театральном виде: признания, упреки, жалобы, клятвы в вечной любви, желанья свиданий и поцелуев и т.д., как правило, воплощалась в песнях куплетной формы с достаточно нейтральным характером мелодии, годным для различных куплетов; вокальная мелодия обыкновенно была написана в довольно узком голосовом диапазоне (чуть больше октавы) с незначительным количеством мелизмов и состояла из относительно небольших фраз, удобных для выразительного произнесения мелодии и ясного донесения текста, как можно увидеть в куплетной песне П. Гара “Dans le printemps de mes annees” (сл. Жан-Пьера Флориана, «Лишь только роза расцвела», перевод В. Жуковского). В этой элегии плавно, без энергичных скачков движущаяся по ступеням лада вокальная мелодия не предполагает смены нюансов, и общее звучание остаётся тихим. В целом от этого романса остаётся впечатление элегантного, изящного произведения, которое никак не должно кого-то слишком опечалить или расстроить [8, с. 150].

Первые русские композиторы активно включились в создание модных вокальных произведений, обогащая репертуар салонных концертов. В этом плане несомненный интерес представляют романсы Д. Бортнянского. Куплетная песня в ритме менуэта “Ismene croit a mes promesses” на слова Ф. Г. Лафермьера («Мне верит и верна Исмена...», пер. Н. Рождественской) следует перечисленным выше (с. 5) правилам написания вокальной музыки французскими композиторами, что в первую очередь касается гармоничного сочетания музыки и стихотворного текста. Один слог обычно равен ноте, вокальная мелодия распевается максимум на две ноты, не допускается применение вокальных украшений, виртуозных пассажей, яркой смены динамики. Вокальные фразы, написанные в среднем регистре, являются чрезвычайно удобными для отчётливого донесения совершенно разного содержания поэтического текста: нежелания героя общаться с Исменой в первом куплете и восхищения от «неповторимой красоты» Розины в последующих. Сходный характер имеет и песня “Hymne a la lune” («Гимн луне»), где в первом куплете торжественно воспевается луна, чему помогает авторское указание *Maestoso*. Два последующих куплета, которые могут быть исполнены в более сдержанном темпе и мягком характере, раскрывают истинную причину выбора соответствующих исполнительских средств: луна освещает путь пастушки, дорогу к любовному свиданию. Мелодия этой песни в отдельных тактах может быть оттенена лёгкими акцентами, что подчеркнёт изысканную танцевальность всего произведения, как и в “Romance du beau Tirsis” («Романс о прекрасном Тирсисе») или во второй части “Romance de Paul et Virginie” («Романс о Поле и Виргинии»), написанной в ритме аллеманды [4, с. 7-13, с. 20-25].

Чутко воспринимавший западные музыкальные влияния О. Козловский оставил прекрасные образцы вокальных произведений, созданных на французские тексты, среди которых выделяются Шесть романсов на стихи Ж.-П. Флориана из пастушеского романа «Эстелла» (1786). Четыре пьесы цикла написаны по всем законам французского романса: мелодия танцевального характера находится в пределах узкого диапазона, она состоит из достаточно коротких фраз, не требующих выработанного дыхания, штриха *legato* и смены нюансов, а в качестве украшений применяются только немногочисленные форшлаги. Некоторые романсы цикла приближаются скорее к песням, а другие – “Ce matin dans une bruyere” («Как-то раз в луга близ дороги»), “Dans cette aimable soulitude” («В моём глухом уединеньи»), “Ah, s’il est dans votre village?” («Не живёт ли милый, беспечный пастушок в селе молодой?») – представляют собой изящные пасторальные зарисовки. Элементы танцевальности придают мелодиям лёгкость, тем более что достаточно короткие поэтические строчки укладываются в подобные же мелодические построения, и исполнительская акцентировка сильных долей только усиливает впечатление. Как водится во французских салонных романсах, даже самые печальные из них, повествующие о разлуке и страданиях, об одиночестве (“Vous qui loin d’une amante” – «Тем, кто вдали от милой»), изложены в мягких красках. Общим для всех французских романсов композитора является внимание к слову, которое оттеняется соответствующей мелодией. И, конечно, особым ароматом эпохи очаровывают прелестные танцевальные вокальные пьесы “Ma Babet est sage et jolie” («Так мила, невинна Бабета») и изящный достаточно развёрнутый менуэт “A moi seule Colin veut plaire” («Только я в мечтаньях Колэна»), которые и сегодня могут украсить любой концерт, даваемый в зале старинной русской усадьбы как дополнение к портретам кисти В. Боровиковского, Д. Левицкого или Ф. Рокотова, украшающих барские апартаменты [16, с. 230-235, 236-238].

А. Даргомыжский, как и большинство отечественных музыкантов первой половины XIX века, получил отличное домашнее воспитание с ярко выраженным французским уклоном. Именно это в сочетании с его личностными качествами – умом, насмешливостью, любовью к изящной французской поэзии и музыке – и предопределило значительную долю творчества в виде вокальных сочинений на французском языке, великопных французских стилизаций, а также русских романсов с ярко выраженными чертами французской

вокальной лирики. Будучи отличным пианистом, А. Даргомыжский стал частым гостем в великосветских музыкальных салонах, постоянным участником музыкальных вечеров великой княгини Елены Павловны в Михайловском дворце, в домах известных петербургских дилетанток, в литературных кружках, где в основном звучали французские романсы [18, с. 159].

Свои первые вокальные пьесы для великосветских дилетанток молодой композитор А. Даргомыжский, естественно, писал на французские тексты. Такова прелестная утренняя серенада “O, ma charmante!” («Друг мой прелестный») на слова В. Гюго, в которой вокальная партия изложена в соответствии со всеми правилами французского романса, изложенными выше (с. 5). Интересно отметить, что нюанс *forte* проставлен автором только в фортепианной партии (в тт. 12, 30, 41, 61, 72, 74, 75, 78) [6, с. 6-9]. Подобными признаками обладают и очаровательные романсы “Dieu qui sourit” («Бог всем дарит», слова В. Гюго), “Jaloux du bel objet” («Ревнуешь ты»), таков же романс “Jamais!” («Никогда!») с его несколько театральным желанием смерти, которое смягчается общим элегантным характером мелодизма. На французские тексты де Вирса и М. Деборд-Вальмора написаны А. Даргомыжским и блистательные концертные вальсы “Au bal” («На балу») и “La sincere” («Искреннее признание»), безусловно, имевшие успех в аристократических салонах, поддержанные великолепным авторским аккомпанементом.

Французские (по отцу) корни не могли не оказать своего влияния на характер вокального творчества Ц. Кюи. Сфера романса композитора, по мнению Б. Асафьева, «выдаёт в нём тонкого и изящного, остроумного лирика» [1, с. 73]. И целый ряд романсов Ц. Кюи, в особенности написанных на тексты французских поэтов В. Гюго, А. Сильвестра, Сюлли-Прюдома, Ж. Лахора, ярко демонстрирует эту линию отечественной камерно-вокальной культуры. Камерная вокальная лирика Ц. Кюи лишена бурной экспрессии и не требует мощных голосов и яркой подачи вокального материала: она элегантна, изящна, аристократична – совсем как лучшие камерно-вокальные сочинения выдающихся французских композиторов конца XVIII века. И такие романсы Ц. Кюи, как “Ici bas” («Здесь сирени быстро увядают») на слова Сюлли-Прюдома, “Hier, le vent du soir” («Вчера нам ветерок») на слова В. Гюго, “Adieu” («Прощание») на слова А. Шенье, “Penses tu que ce soit aimer?” («Люблю я тебя, иль нет?») на слова А. Сильвестра, как и французские романсы А. Даргомыжского, безусловно, украшали любой салонный вечер, пленяя своим сходством со звучащими в то время романсами французских авторов.

Создание русского лирического стиха. Роль менуэта

Французские романсы на стихи модных поэтов, созданные композиторами по всем правилам парижских салонов, представляли собой изящные, нежные, в меру страстные любовные признания, сходные со светской болтовнёй, и, естественно, пришлись по душе русской аристократии. мода на французские романсы предопределила создание романсов в стиле французских, но на русском языке, и в первую очередь главными создателями этого жанра стали отечественные меломаны. Далеко не все дилетанты обладали яркими композиторскими данными, поэтому часто слова просто подтекстовывались под модную мелодию французской песни, или она «компилировалась на основе ходовых и уже апробированных формул салонного музицирования» [10, с. 166]. Соединение стихов русских поэтов с зарубежными мотивами было обычным делом. Так, например, «Модное ежемесячное издание» 1779 года предлагает стихи «Ты страстной взор являешь» исполнять на мотив “A quels maux tu me livres?” («Зачем ты причиняешь мне боль?»), а «Солнце в ясный день сияет» – на мотив “Lison dormait dans un bocage” («Лизон спала в роще»), практически никакого отношения к русскому тексту не имеющих [13, с. 337]. Другие издания также предлагают исполнять слова стихотворения «Некогда я к Лизе нежной» на мелодию французского романса “Jadis l’avalis une ame” («Прежде уверял о чуде»); стихотворение Н. Карамзина «Разлука» («Любя любимым быть») рекомендовалось петь на мелодию “J’entends dans la foret” («Я слышу в лесу»), а слова анонимного автора «Желанья наши свершились» были подписаны под песню французского композитора Н. Дезеда “Lison dormait” («Лизон спала в роще»). Анонимные русские авторы французских стилизаций, как справедливо считает О. Левашева, «по-видимому, просто подражали изящному стилю французской пасторали, создав в этом жанре прекрасные образцы “песен пастушеских”: “Вечер пастушки на лугу”, “В коленях у Венеры”, “Пастушки собрались»» [15, с. 44, 46, 50]. «Все эти песни, – пишет исследователь, – изложенные в светлых мажорных тональностях и сохранившие типичную для данного жанра танцевальную ритмическую основу (размер 3/8, 6/8), полностью соответствуют аналогичным образцам французской бытовой музыки» [12, с. 200-201].

Не только перечисленные, но многие другие песни, написанные авторами в медленных или относительно скорых танцевальных ритмах, безусловно, являются французскими стилизациями: «Нежно где любовь живёт», «Поля, леса густые», «Сердце ты моё пленила», «Чем больше скрыть желаю», «Достигнувши тобою». Однако следует отметить, что в этих песнях, навеянных французскими примерами, вокальная мелодия скорее имеет по-славянский более распевный характер, который впоследствии станет основой отечественного направления романса с *напевно-декламационным* типом мелодизма.

Процесс сочинения романсов во французском стиле с русским текстом выявил определённые трудности для их создателей. Практически все первые песни-романсы разрабатывают одну тему: лирику в её узком плане, но именно в этой сфере отечественные литераторы встретились с главной проблемой: несоответствием русских силлабических стихов с французской лирикой и тем более – с французской камерной вокальной музыкой. Несколько тяжеловесная отечественная поэзия ломоносовских од и державинских панегириков должна

была срочно подстраиваться под новый вкус. В одном из модных журналов излагаются чёткие требования к современному поэту-песеннику: «Надобно, чтобы в песнях приятность и тонкость заменяли высоту мыслей; чтоб нежность и кротость занимали место возвышения чувствований; чтоб вкус и простота служили вместо силы выражений» [Цит. по: 14, с. 339]. В первую очередь это почувствовал один из создателей русской силлабо-тонической системы стиха – В. Третьяковский. Т. Ливанова прямо указывает: «Какую бы область многосторонней деятельности Третьяковского мы ни выделяли, всегда возникает вопрос о тех или иных его связях и соприкосновениях с музыкой» [13, с. 47].

Можно с уверенностью предположить, что русская подтекстовка инструментальных мелодий (а именно такая практика была распространена в начальном периоде становления русского романса) и сочинение вокальных произведений в танцевальных ритмах в определённой степени повлияли на развитие и собственно русского стиха в плане устранения известной тяжеловесности стиля од и стихотворных трагедий. Об этом факте вскользь говорит Т. Ливанова, характеризуя тонизацию стихов В. Третьяковского, которая «была прямым продолжением и выводом из той музыкальной тонизации (периодичность ударений благодаря музыке, благодаря текстам), которой на деле подвергались в кантах силлабические вирши его предшественников. Третьяковский в этом смысле пошёл как бы навстречу кантам: усилив лирическое чувство поэзии, облегчив и укоротив стихотворную строку, тонизируя ряд строк внутри силлабической системы, он стал любимым поэтом кантов, его стихи лучше и охотнее пелись, чем многие другие, не входя в противоречие с музыкальной строфой, с её танцевально-песенным движением» [Там же, с. 56]. В Париже, где царил культ салонных концертов, галантной поэзии, клавишной музыки Фр. Куперена и Ж.-Ф. Рамо, склонность к лирической поэзии у В. Третьяковского, по мнению Т. Ливановой, «получила как бы новый толчок, новые стимулы к развитию благодаря соприкосновению со зрелыми, даже изысканными формами этой поэзии во Франции» [Там же, с. 48].

Выпуская свой перевод романа в стихах «Езда в остров любви», В. Третьяковский в обращении к читателям прямо писал, что он стремился писать «самым простым русским слогом» [Там же, с. 49]. Но таких слов и таких метров в русской поэзии до этого времени не было, и В. Третьяковский выступил настоящим пионером в области новой русской *лирической* поэзии. Для нас главное не только то, что В. Третьяковский знакомил русскую читающую публику с «алгеброй любви, с энциклопедией салонного “обожания”, но и то, что делал это на сравнительно новом языковом материале, очищенном от полонизмов и украинизмов и церковно-славянской витиеватости, отличавшей литературную речь того времени» [3, с. 18]. Следует добавить, что появился не только новый *языковой* материал, но и *новый метр*, значительно приближенный к французскому поэтическому метру, к музыкальному метру. Сам В. Третьяковский в своём теоретическом труде «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих знаний» указывал, что он сочинял стихи на голос французских песен: «В песнях иногда нельзя и у нас миновать сочетания Стихов; но только в тех, которые на Французский, или на Немецкий голос сочиняются, для того что их голоса так от Музыкантов кладутся. <...> Предлагаю я здесь тому в пример из двух моих песен (которые сочинены на французские голоса, и в которых по тону употреблено сочетание Стихов) по одной первой строфе, которые у французов в песнях называются Couplets:

«Худо тому жити, Сколь долго, Климена:
Кто хулит любовь Тебе не любить?
Век тому тужити, Времен бопреме
Утирая бровь. Не знает годить...» [Цит. по: 14, с. 51].

Такие стихи удобно ложились на знакомые танцевальные мелодии французских менуэтов и гавотов. Следует согласиться с мнением Т. Ливановой, что совершенно неудивительно, что «лирические стихи Третьяковского постепенно вытеснили собой старую силлабическую виршевую поэзию из сборников кантов и стали основой для простой, яркой, *песенной*, музыкальной лирики» [13, с. 48].

Одним из самых успешных меломанов, создававших французские стилизации, был талантливый музыкант Г. Теплов, чьи вокальные сочинения дали мощный толчок для развития одной из разновидностей жанра русского романса. Во многих своих песнях он не указывает автора стихов. Это неудивительно, даже П. Чайковский не афишировал своего авторства в романсе «Так что же?», скрыв своё имя: «Слова Н. Н.». Ю. Келдыш приводит большие выдержки из статей Г. Теплова «Рассуждение о начале стихотворства», где Г. Теплов излагает своё отношение к правилам написания стихов [11, с. 68-69]. Можно предположить, что мода писать стихи не обошла стороной этого видного государственного деятеля и известного меломана, и, возможно, ряд песен он сочинял на собственные стихи. В таких текстах ещё встречаются устаревшие формы слов: «драгая», «томну», «быстры», но некоторые стихотворения уже знаменуют новый этап развития русского стихосложения:

«Когда начнёшь, драгая, верить,
Что я нелестно тя люблю?
Кто может столько лицемерить?
Ты видишь, сколько мук терплю» [16, с. 17].

Поэт подгонял слова и длинные фразы русского языка, подстраиваясь под изящный и лёгкий ритм менуэта. Песни-менуэты Г. Теплова свидетельствуют именно об этом: скромные вокальные мелодии в диапазоне не больше октавы часто на одном и том же музыкальном материале содержат различные образы: «горькая судьбина» и «тихая долина» в песне «Где мне укрыться, злобная судьбина». Здесь (как и в других песнях)

можно отметить попытку подписывать слова так, чтобы ударения в словах совпадали с сильными долями такта, но это получается далеко не всегда. В нежном менуэте «Когда начнёшь, драгая, верить» изящная музыка вокальной партии представляет собой скорее инструментальную мелодию с массой мелких флейтовых украшений, что не соответствует словам «муки терплю», «тяжки вздохи». В ещё меньшей степени мажорная, светлая, изящная музыка менуэта «В отраду грусти» отражает содержание слов («мученья», «слёзы лью»), как и вторая часть песни (менуэт) «Вид прехалостной и слёзной» в фа мажоре с элегантными вокализациями-распевками и трелями, которые появляются совершенно произвольно: на первой доле такта, на второй – это не украшение мелодии и уж тем более не разъяснение смысла слова [15, с. 19-41].

Таким образом, можно отметить, что романсы-песни Г. Теплова в ритме менуэта представляют собой инструментальные мелодии, диапазон которых не превышает октаву, и они зачастую не отражают содержания слов. Все эти вокальные сочинения являются явно подражательными, и их задача – пока только попытки одарённого, образованного меломана приобщить слушателей к известной ему подлинной камерной вокальной музыке, в частности – Франции.

Значительный вклад в развитие русской лирической поэзии в плане её лексики и метра внёс А. Сумароков, чьи стихи, созданные в подражание французским танцевальным мелодиям, и в первую очередь менуэту, стали новым этапом в развитии русского романса. Так, первая песня, написанная А. Сумароковым, который «пленялся возвышенным слогом Корнеля, нежностью, сладкозвучием Расина – “Толь награда за сою верность, за мою искренность” была принята с восхищением знатнейшими дамами, которые пели её перед императрицею, танцевали под голос её менуэты» [14, с. 65]. Именно лирика А. Сумарокова, по мнению Т. Ливановой, «послужила основой для первых опытов русского романса» [Там же, с. 66].

Практически первым композитором, использовавшим тексты А. Сумарокова для своих песен, был Г. Теплов. Во всяком случае, в его сборнике «Между делом безделье», который вышел в 1759 году, из семнадцати песен семь написаны на слова А. Сумарокова: «К тому ли я тобой, к тому ли я пленилась», «Сокрылись те часы, как ты меня искала», «В какой мне вредный день ты в том меня уверил», «Мы друг друга любим, что ж нам в том с тобою», «Позабудь дни жизни сей», «Уж прошёл мой век драгой», «Тщетно я скрываю сердца скорби люты», которые приобрели в среде меломанов большую популярность. Думается, что музыкант Г. Теплов, сочиняя мелодию, в первую очередь имел в виду не точное соответствие поэтического текста вокальной мелодии, а слуховое представление о мелодии «вообще», отображающей общее эмоциональное состояние. Однако получались скорее инструментальные мелодии, чем вокальные, и, как справедливо пишет Т. Ливанова, «музыка здесь ещё не стремится отразить индивидуальный текст и тонкости стиха, она скорее “подобрана”, чем вырастает из стимулов поэзии в каждом отдельном случае, скорее представляет инструментальный жанр, тип (чаще всего менуэт), чем выражение *данного* лирического текста» [Там же, с. 67]. Следуя моде, царящей в инструментальных пьесах и во французских песнях, и стараясь подстроиться под ритм менуэта, Г. Теплов снабжал вокальную партию своих песен незатейливыми вокализациями-распевками, украшениями, что, естественно, при исполнении выходило на первый план и затмевало поэтический текст. Последователи А. Сумарокова и Г. Державина, русские поэты рубежа XVIII-XIX веков, в частности М. Херасков, Ю. Неледицкий-Мелецкий, продолжили совершенствование русского стиха, безусловно, подстраивая свои поэтические метры под метр и ритм самого модного французского танца того времени – менуэта.

Профессиональные русские композиторы также включились в процесс создания французских стилизаций. В характере менуэта создана Ф. Дубянский песня на стихи Ю. Неледицкого-Мелецкого «Ты велишь мне равнодушным» [16, с. 114-115], а песня на стихи И. Дмитриева «Бывало, я с прекрасной» имеет все черты пасторали [Там же, с. 120-121]. Вокальные мелодии в этих песнях, согласно французской традиции, расположены в довольно узком диапазоне голоса; каждый слог равен ноте, вокализы не превышают двух нот, а довольно короткие фразы (равные стихотворной строчке) не требуют выработанного оперного дыхания и вполне доступны для дилетантов.

О. Козловский, сочиняя свои французские стилизации на русском языке, не указал авторов стихов романсов за исключением А. Сумарокова («Прости, мой свет, в последний раз»), однако выбор композитора указывает на значительные изменения в русском лирическом стихе, что, безусловно, сказывается в целом на французских стилизациях. Так, романс «Уж солнце скрылось в чисты воды» напоминает прелестную французскую пастораль, в которой вокальная мелодия танцевального ритма представляет собой распетые стихи. О. Левашева называет романс «Уж алая заря сияет» «утренней серенадой» [12, с. 211]. И здесь вокальная мелодия на 3/8 имеет ярко выраженный инструментальный характер с явными отголосками менуэта.

Следует обратить внимание на поэтический текст, избранный О. Козловским для подобных романсов, в котором сами по себе поэтические строчки довольно короткие, лёгкие:

«Уж алая заря сияет
И день счастливый обещает.
Проснись, мой ангел,
Пробудись и в новой красоте явись» [16, с. 205].

Стоит обратить внимание и на сам литературный язык: чрезвычайно редко встречаются некрасивые фразы, сокращения слов, расширяется словарный запас, увеличивается количество изысканных выражений. В целом в этих стихах можно отметить значительный прогресс в отношении метра, который становится более чётким, и в появлении определённой лёгкости и светскости поэзии. Безусловно, этому определённому

способствовала музыка: стилизации французских романсов с их светскими танцевальными ритмами, с их некоторой театрализацией страсти, с их изящностью и лёгким налётом «светской болтовни» (А. Пушкин), с тенденцией к простоте мелодического материала ради выявления сущности поэтического слова – всё это создало предпосылки для появления целого направления русского романса с напевно-декламационным типом мелодизма и значительно возросшей ролью фортепианного сопровождения в интерлюдиях и постлюдиях. Именно такое направление можно отметить в романсах О. Козловского «Стремлюсь к тебе всечасно», «Чем больше скрыть стараюсь», «Тобой всечасно мысль питаю», «Жизнью я своей скучаю» [Там же, с. 135-137, 140-141, 195-200, 217-219] и других.

Далеко не сразу характер вокального мелодизма стал соответствовать содержанию, заложенному в поэтическом тексте. Так как часто основой для романсов служили танцевальные мелодии, то и, как справедливо считает Ю. Келдыш, «соответствие напева порой ограничивалось чисто внешним, формальным совпадением стихотворных и музыкальных акцентов» [9, с. 167]. Ю. Келдыш находит, что в песне «Чувствую скорби люты» «патетический стихотворный текст оказался соединён с музыкой изящного галантного менуэта, ни в какой степени не выражающей их внутренний эмоциональный строй» [Там же]. По большому счёту и мелодия Ф. Дубянского, созданная в характере танца с приседаниями, никак не подходит к трагическому содержанию стихотворения И. Дмитриева «Стонет сизый голубочек». Возможно, эта песня имела огромный успех именно потому, что трагический сюжет стихотворения буквально нивелировался музыкой, создавая в целом впечатление привычной в таких случаях довольно элегантно светской песни – подобно, например, «Фиалке» В. А. Моцарта. Но в целом можно отметить, что французская вокальная музыка, ставшая для отечественных композиторов ярким примером, имела и значительное воздействие на возникновение лирического направления в русской поэзии. В отличие от начального периода становления русского романса, к середине XIX века зрелая русская поэзия «во французском стиле», естественно, стала мощно влиять на развитие русского романса в плане приобретения им национальных особенностей.

Французские стилизации А. Даргомьжского и Ц. Кюи

Исследователи обыкновенно обращают особое внимание на бытовые сюжеты романсов А. Даргомьжского и его роль в демократизации жанра романса, хотя большую часть его романсов составляет лирика, но не лирика открытого чувства, свойственная, например, композиторам – поклонникам музыки знойной Италии, а лирика, отличающаяся всеми лучшими качествами элегантного вокального искусства Франции. Создавая одну из самых ярких испанских стилизаций, не забывает композитор и изящный французский менуэт, который он тонко вплетает в пушкинский «испанский» романс «Ночной зефир» (в эпизоде «Сбрось мантилью, ангел милый»). По-французски изящно распетые стихи представляют собой романсы «Ножки» (стихи А. Пушкина), «Ты вся полна очарованья» (речитатив на слова Н. Языкова) и полный чисто французского юмора романс «Что делать с ней!».

Тема романсов-признаний, пасторальных сценок, альбомных подношений, так свойственных салонным бержереткам, излюбленному репертуару многих дилетанток, мастерски разрабатывается А. Даргомьжским по всем канонам французских романсов. Их главное отличие составляют распетые стихи в удобном вокальном диапазоне короткими фразами, не требующими особо выработанного дыхания, без излишних вокальных украшений, затеняющих смысл доносимого слова. Романс на слова А. Дельвига «Только узнал я тебя» является практически распетым стихотворением – настолько мало выразителен в нём вокальный мелодизм. Авторские указания *soave* и *dolce* настраивают исполнителя на нужную динамику. В т. 21 есть указание *animato*, подводящее к исполнению *con forza*, а в т. 55 – *forte*. Но, так как в целом мелодия расположена в среднем регистре, она не затрагивает высоких нот диапазона, эти кратковременные указания только помогают подчеркнуть отдельные слова: «...и жизнь, и все радости в жертву тебе» (т. 21). Эмоциональный подъём к главному слову («высокое» – т. 55) длится не дольше одного такта, так как мелодия резко спускается к нижним нотам диапазона, а повторение слов («ты зарождаешь в душе») должны исполняться так, как указал автор: *soave* (нежно, ит.) [6, с. 3-4]. Лёгкие аккорды фортепианного сопровождения позволяют по-французски элегантно, изящно произнести прелестные слова в этом романсе-признании.

Сходно написан и романс «Голубые глаза» на слова В. Туманского. Акценты в вокальной партии располагаются не на высоких нотах (как это обыкновенно встречается в итальянской вокальной музыке), а в среднем регистре для выделения главных слов (тт. 3, 5). С этой же целью применяется и *ritard.* в конце фразы на нисходящей мелодической линии (т. 16) [Там же, с. 21-22]. Таковыми являются и другие французские стилизации А. Даргомьжского: «Лилета» на слова А. Дельвига, «Привет» на слова И. Козлова (из Байрона), танцевальная куплетная песня «Как мила её головка» на слова А. Туманского, «Поцелуй» на слова Е. Баратынского, «Ты и вы» на стихи А. Пушкина. В романсе «Скрой меня, бурная ночь» на слова А. Дельвига [Там же, с. 58-59] указание *forte* (тт. 5, 18) есть только в фортепианной партии. В романсе на слова А. Пушкина «Ты и вы» [Там же, с. 77-78] в вокальной партии есть указание: *sempre spianato*, однако уже в первом такте авторское указание в фортепианной партии *dolce*, а указание *ten.* (т. 12) и маленький акцент – на второй (слигованной) ноте в довольно низком регистре; второй акцент – в т. 19 – на слове *как* («Как вы милы»), чтобы исполнитель не выделял слово *вы*. В романсах «Шестнадцать лет» (слова А. Дельвига) и «Юноша и дева» (слова А. Пушкина) [Там же, с. 98-99] характер вокального мелодизма предоставляет большие возможности певцу для достаточно свободного

произнесения поэтического текста. В романсе «Юноша и дева» указания касаются только партии фортепиано: *Piano e ben legato* (т. 15), *ben marcato* (т. 19).

В подобном ключе создавал свои французские стилизации и Ц. Кюи. Б. Асафьев отмечал у композитора «эlegantность, гармонический вкус, изящество мелодики» в романсах на французские и польские тексты и сравнивал их с «лёгкой и поверхностно скольльзящей салонной беседой» [1, с. 73]. Французские стилизации Ц. Кюи, безусловно, выказывают знание композитором основных норм французского романса: лирическое содержание не должно содержать излишнего драматизма, если же таковой имеется в поэтическом тексте, то он должен быть смягчён музыкальной составляющей произведения. Таков, к примеру, романс «Вчера меня ласкало счастье», который в целом оставляет впечатление какой-то лёгкой жалобы, высказанной элегантно и мягко. Намерения в точности следовать базовым принципам французского романса зачастую лишают музыку французских стилизаций Ц. Кюи красоты и привлекательности именно как музыкального материала, оставаясь, по сути, распетыми стихотворениями. Таковы, к примеру, романсы «Майский день» на слова А. Плещеева, «Нет, нет, не должен я» на слова А. Пушкина, «О чём в тиши ночей» на слова А. Майкова, «Смеркалось» на слова А. Толстого, «Я помню вечер» на слова Н. Жандра.

Французской по духу и стилю, собирающей в своём мелодическом материале витающие какие-то известные, что называется «на слуху» интонации романсов отечественных композиторов, представляется вокальная миниатюра Ц. Кюи «Ты и вы». Прелестное альбомное стихотворение А. Пушкина получило в данном романсе Ц. Кюи адекватное музыкальное оформление: изящная мелодия воспринимается как вокальная безделушка, подобно фарфоровой статуэтке, изображающей пейзаж. Таким же, в духе аристократических французских пьес, предстаёт элегантный романс «К портрету Жуковского» на слова А. Пушкина. Трактовка романса во французском элегантно, изящно, *салонном* духе отразилась и на самых репертуарных вокальных произведениях Ц. Кюи, написанных на стихи отечественных поэтов: «Сожжённое письмо» и «Царскосельская статуя» (стихи А. Пушкина), «Эоловы арфы» (слова Л. Майкова), «Коснулась я цветка» (слова В. Немировича-Данченко). В некоторых романсах фортепианная партия перестаёт быть только сопровождением, она становится действенной художественной составляющей, особенно, например, в романсах «Эоловы арфы» и «Царскосельская статуя».

Часто в подобных произведениях композиторы выделяли соответствующими указаниями не яркие верхние ноты в кульминационных построениях, как это было обыкновенно в итальянской вокальной музыке и итальянских стилизациях, а главные слова во фразах совершенно независимо от их тесситурного положения. Такие указания мы видим в романсах А. Даргомыжского «Только узнал я тебя», «Ты и вы», «Голубые глаза». В романсе Даргомыжского «Привет» единственный во всём тексте знак *ten.* проставлен на завершении слова «моя» на интонации, спускающейся к самым низким нотам диапазона («моя любовь», т. 22) [6, с. 33]. В свою очередь, этот факт привёл к гораздо большей свободе в отношении метра. В некоторых романсах Ц. Кюи использует стихи «говорного» типа (Б. Эйхенбаум), где встречаются риторические вопросы, восклицания, иногда достигается буквально зрительный эффект от действия, отмеченный поэтом многоточиями («Она велела... Минуту!.. вспыхнули... пылают...») [19, с. 338], а композитором – не менее многозначительными паузами [25, с. 36]. Подобные стихи обыкновенно воплощаются в речитативно-декламационном типе мелодизма. Плавный вокальный мелодизм требует единообразия ритма, метроритмической структуры, единообразия тембровых характеристик. Слово же, как справедливо отмечает С. Фейнберг, «отклоняет ритм от точных пропорций метрической нотации. Каждое слово, а тем более живая речь обладает своей особенной ритмикой. Ритм слова может иногда совпадать с музыкальным метром. Но гораздо чаще слово отклоняет ритм в сторону живой, выразительной декламации» [28, с. 475]. Стремление певцов к тембровому выделению наиболее значимых слов приводит к необходимости применения в камерных романсах более чуткой и *гибкой агогики* по сравнению и с оперными ариями, и с кантиленными романсами: в соответствии с художественным замыслом, с поэтическим текстом наблюдается значительно более гибкое метроритмическое движение не только между разделами, но и внутри них, что затрагивает и вокальную, и фортепианную партии. Внимание к содержанию текста, наличие «говорного» типа стиха в совокупности с характером и ролью фортепианной партии создали *камерный романс* с двумя типами мелодизма: напевно-декламационным и речитативно-декламационным.

Усиление декламационного элемента в камерном романсе и повышенное внимание к поэтическому слову, чем в особенности отличалось исполнительское искусство самого А. Даргомыжского, в значительной мере помогли вырастить новое поколение отечественных вокальных исполнителей и тем самым сделать ещё один шаг к появлению новой профессии – камерный певец.

Роль французских стилизаций в воспитании отечественных меломанов

До середины XIX века камерный романс в России, как справедливо считают многие исследователи, остаётся наиболее распространённым и даже модным жанром. И если исполнение итальянской вокальной музыки и итальянских стилизаций требовало определённых голосовых данных, а именно: достаточной силы звука, полного диапазона и выработанного дыхания, слаженности регистров, подвижности гортани и т.д., то романсы, в которых поэтическая художественная составляющая уравнилась с музыкальной для адекватного донесения авторского замысла, потребовали поисков иных выразительных средств. Любовные темы романсов в элегантно музыкальном воплощении, близость слушателей к исполнителям в салонах (небольших помещениях с превосходной акустикой), тихое звучание клавиров того времени – всё это потребовало

и от певцов выработки соответствующих выразительных средств. Наличие вокальных мелодий, состоящих из небольших напевно-декламационных фраз, спровоцировало певцов на отказ от работы над вокальной техникой, в частности – над техникой дыхания, над освоением приёмов для выравнивания регистров и расширения певческого диапазона. Расположение во французских стилизациях вокальной партии в центре певческого диапазона без охвата верхнего, наиболее яркого в отношении динамики регистра, выведение на первый план не эмоционально насыщенных, динамически ярких верхних нот, а главных смысловых слов во фразе в романсах привело к замене звонких, эмоционально насыщенных голосов на голоса более скромного динамического диапазона.

Французские романсы и французские стилизации звучали на музыкальных вечерах в салонах аристократии и домов петербургской и московской интеллигенции, где до конца своих дней А. Даргомыжский пропагандировал с певицами-любительницами свои камерные сочинения. Не забудем его слова: «Если бы на свете не было женщин-певиц, то я никогда бы не был композитором. Они всю жизнь вдохновляли меня» [5, с. 26]. Певицы-любительницы были не только основными исполнительницами, но и основными Музами его творчества. Романсы Даргомыжского обыкновенно запечатлевают его любимых учениц, которым он посвящал всю свою лирическую музыку. А. Билибина, Л. Беленицына (Кармалина), З. Башинская (кн. Манвелова), А. Бунина (Гирс), М. Вердеревская (Шиловская) – эти известные исполнительницы становились в определённой степени и законодательницами мод в отношении выбора новых выразительных средств для адекватного донесения художественного замысла романсов нового типа и в целом – нового типа вокального исполнителя.

В первую очередь следует упомянуть о выпускнице Екатерининского института, ученице Г. Ломакина Л. Беленицыной-Кармалиной. Чрезвычайно лестно отозвался об исполнительском искусстве Л. Кармалиной А. Серов. Русский критик собрал мнения восхищённых итальянских рецензентов, которые «пленились более всего грациозным исполнением романсов» [26, с. 69]. А. Даргомыжский посвятил певице два романса («Любила, люблю, век буду любить» и «Что в имени тебе моём»), и оба они имеют все признаки французской камерной культуры: романсы изящны, элегантны; вокальные партии в них не охватывают большого диапазона, небольшие фразы в основном соответствуют размеру стихотворной строчки, вокальные украшения и вокализы отсутствуют, каждый слог равен ноте. Динамика в вокальной партии в романсе «Что в имени тебе моём» не указана, она подразумевается как тихая, что необходимо для исполнения этого произведения как салонного альбомного, ведь и романс А. Даргомыжского содержит надпись «В альбом Л. И. Беленицыной», и стихотворение А. Пушкина озаглавлено «В альбом Соб[аньск]ой». Ц. Кюи посвятил певице прелестную французскую стилизацию – «К портрету Жуковского». Судя по этим романсам-портретам, как и по впечатлениям слушателей, одним из главных достоинств исполнительского почерка Л. Беленицыной было *выразительное донесение поэтического текста*: «...музыкальная декламация этой любительницы, – писал рецензент одной из газет Одессы, – может служить образцом пения русских романсов» [18, с. 380]. Внимание к слову, выразительная декламация – это было самым главным, чему учил А. Даргомыжский, на чём основывался и его композиторский метод. Именно в письме к Л. Беленицыной содержатся знаменитые слова А. Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» [5, с. 53].

Другая известная певица-любительница А. Билибина, обладавшая выразительным голосом приятного мягкого «бархатного» тембра и выдающимся музыкальным дарованием, познакомившись с А. Даргомыжским, также значительно расширила свою творческую палитру за счёт *выразительной декламации* и стала активной пропагандисткой романсов А. Даргомыжского.

Одной из самых ярких представительниц отечественных певиц-любительниц этой эпохи, вдохновительниц А. Даргомыжского на создание его лучших романсов являлась М. Вердеревская (Шиловская). Общие, частые выступления с Даргомыжским в его авторских концертах выявили главную черту в исполнительском искусстве этой любительницы: *декламационность*. Ю. Арнольд отмечал: «Главное же достоинство г-жи Шиловской заключается в удивительной внятности произношения и в тёплой задушевной декламации: она как бы чеканит каждое слово» [18, с. 35].

Выдающимся интерпретатором вокальной музыки А. Даргомыжского и композиторов-кучкистов была Александра Молас. Все, слышавшие её пение, в один голос восхищались «особенно ясным выговором и какой-то удивительной дикцией» (Ю. Платонова), «неподражаемой декламацией» (В. Стасов), «совершеннейшим выговором слов» (Ц. Кюи) [27, с. 208]. «Секрет выразительности её пения, – пишет А. Сохор, – заключался в умении рисовать *голосом*, лепить образ с помощью *интонации*», в мастерстве *фразировки* [Там же, с. 207, 209].

Французские романсы и сменившие их французские стилизации русских композиторов составили центральное звено в репертуаре меломанов – камерных певцов первой половины XIX века. Такие известные певицы, как Л. Беленицына, А. Билибина, М. Вердеревская (Шиловская), А. Молас своим искусством создавали исполнительские традиции отечественной камерной вокальной культуры салонного русского романса.

Автором статьи проработан большой нотный, теоретический и исследовательский материал, и в результате можно сделать следующие **выводы**.

Французская музыкальная культура оказала значительное влияние на становление русского романса и определила появление французских стилизаций. Рамки статьи не позволяют рассмотреть французские стилизации, которые русские композиторы (например, П. Чайковский) продолжали создавать до конца XIX века, поэтому мы ограничились анализом романсов нескольких русских авторов: Г. Теплова, Д. Бортиянского, О. Козловского, А. Даргомыжского и Ц. Кюи, в творчестве которых французская линия проявляется наиболее ярко.

Можно сделать вывод, что во второй половине XVIII века не музыка следовала за стихами, как в период более зрелого развития русской поэзии, а стихи создавались под значительным воздействием метроритмики

музыки, и в первую очередь, французского танца *менуэта*, что, несомненно, принесло пользу русскому стихосложению в создании более чёткого метра стиха. Благодаря изысканной любовной лексике и художественной образности французских стихов, пасторалей и их стилизаций, сделанных отечественными поэтами, стали исчезать тяжеловесные церковнославянизмы, появилось разнообразие собственно словесного запаса.

Французские стилизации Д. Бортнянского, О. Козловского, А. Даргомыжского и Ц. Кюи продемонстрировали великолепное усвоение русскими композиторами главных отличительных черт французской камерно-вокальной лирики и начало лирического направления в развитии русского салонного романса с напевно-декламационным и речитативно-декламационным типами мелодизма.

Особенности французских стилизаций (приоритет слова над мелодией, отсутствие яркой динамики, короткие вокальные фразы, расположенные в центре певческого диапазона) создали предпосылки появления в России в первой половине XIX века целого ряда дилетантов: певцов, специализирующихся на подобной литературе, и среди главных выразительных средств, избираемых такими певцами, стало повышенное внимание к донесению *слова* в романсе.

В настоящее время романсы Ц. Кюи и А. Даргомыжского занимают достойное место в концертных программах отечественных певцов. Но главное – они являются необходимым *педагогическим репертуаром* как для студентов вокальных факультетов, так и для пианистов, изучающих концертмейстерское мастерство, с целью постижения генезиса стиля и адекватного прочтения авторского текста уже достаточно далёкой исторической эпохи.

Список источников

1. Асафьев Б. В. Русский романс // Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Изд-е 2-е. Л.: Музыка, 1979. С. 55-99.
2. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. М.: Госиздат. Муз. сектор, 1937. Ч. III. Вып. 1. 254 с.
3. Берков П. Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750-1765. М. - Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1936. 339 с.
4. Бортнянский Д. Романсы и песни. Для голоса с фортепиано. М.: Музыка, 1976. 42 с.
5. Даргомыжский А. Избранные письма. М.: ГОСМУЗГИЗ, 1952. 76 с.
6. Даргомыжский А. Романсы и песни: в 2-х т. М.: Музыка, 1970. Т. 1. Для голоса с ф.-п. 159 с.
7. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: дисс. ... д. иск.: в 2-х т. СПб., 2010. Т. 1. 300 с.
8. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: дисс. ... д. иск.: в 2-х т. СПб., 2010. Т. 2. Нотное приложение. 233 с.
9. Келдыш Ю. Д. С. Бортнянский // История русской музыки: в 10-ти т. М.: Музыка, 1985. Т. 3. XVIII век. Ч. 2. С. 161-193.
10. Келдыш Ю. Песня в рукописных сборниках // История русской музыки: в 10-ти т. М.: Музыка, 1984. Т. 2. XVIII век. Ч. 1. С. 153-183.
11. Келдыш Ю. Пути развития русской музыки в послепетровскую пору (30-60-е годы) // История русской музыки: в 10-ти т. М.: Музыка, 1984. Т. 2. XVIII век. Ч. 1. С. 65-90.
12. Левашева О. Е. Развитие жанра «российской песни» // История русской музыки: в 10-ти т. М.: Музыка, 1984. Т. 2. XVIII век. Ч. 1. С. 184-215.
13. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы: в 2-х т. М.: Музгиз, 1952. Т. 1. Русские поэты и музыка. 533 с.
14. Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М.: Искусство, 1938. Вып. 1. 359 с.
15. Начало русского романса: сб. для пения с фортепиано / ред. Т. Трофимовой и А. Дроздова. М.: Музгиз, 1936. 126 с.
16. Памятники русского музыкального искусства: в 12-ти вып. М.: Музыка, 1972. Вып. 1. Русская вокальная лирика XVIII века / сост., публикация, исследование и коммент. О. Левашевой. 383 с.
17. Пекелис М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: в 3-х т. М.: Музыка, 1966. Т. 1. 1813-1845. 493 с.
18. Пекелис М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: в 3-х т. М.: Музыка, 1973. Т. 2. 1845-1857. 414 с.
19. Пушкин А. Сочинения: в 3-х т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 1. Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила: поэма. 735 с.
20. Пушкин А. Сочинения: в 3-х т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 2. Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения. 527 с.
21. Репертуар начинающего певца: песни, романсы и арии зарубеж. композиторов. Для баса и баритона в сопровожд. ф.-п. / сост. и авт. предисл. Г. Адена. М.: Музыка, 1973. 49 с.
22. Розеншильд К. К. Музыка во Франции XVII - начала XVIII века. М.: Музыка, 1979. 168 с.
23. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8-ми вып. М.: Музыка, 1986. Вып. 1. История оперы в Европе от Люлли до Скарлатти. Истоки современного музыкального театра. 310 с.
24. Романсы и песни: для высокого голоса с ф.-п., флейтой, гобоем / сост. Т. Дворкина. М.: Музыка, 1967. 50 с.

25. Романсы русских композиторов: для высокого голоса в сопровождении ф.-п. / ред. В. Жаров. М.: Музыка, 1977. 61 с.
26. Серов А. Успехи одной из соотечественниц наших в Италии // Статьи о музыке: в 7-ми вып. М.: Музыка, 1987. Вып. 3. 1857-1858. С. 68-70.
27. Сохор А. Певица Александра Николаевна Молас (1844-1929) // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. М.: Госмузгиз, 1958. Вып. 2. С. 181-212.
28. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. 609 с.

Информация об авторах | Author information



Степанидина Ольга Дмитриевна¹, к. иск., доц.

¹ Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова



Stepanidina Ol'ga Dmitrievna¹, PhD

¹ Saratov State Conservatoire

¹ stepanidina047@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 25.10.2020; опубликовано (published): 30.12.2020.

Ключевые слова (keywords): ранний этап романса; влияние французской музыкальной культуры; лирический стих; французские стилизации; камерные певцы; early history of romance; influence of French musical culture; lyrical poetry; "French-style" romances; chamber singers.