

RU

Дифирамб – концертный романс в русской камерно-вокальной культуре второй половины XIX века: черты камерного романса и проблемы исполнительства

Степанидина О. Д., Демидов В. А.

Аннотация. Цель исследования - определить степень сходства концертного дифирамба с камерным романсом. В статье рассмотрены концертные дифирамбы, их структура и формообразование в связи с трактовкой поэтического текста. Изучена роль певцов в становлении новых исполнительских критериев, ранее присущих камерным романсам. Выявлена необходимость появления новых профессий – концертно-камерный певец и вокальный концертмейстер-ансамблист. Научная новизна заключается в комплексном подходе к изучению концертного жанра дифирамба, имеющего черты сольных фортепианных сочинений, бравурных оперных арий и камерных романсов. В результате исследования авторами предложен наиболее целесообразный подход исполнителей к выбору выразительных средств, основанных на знании генезиса дифирамба.

EN

Dithyramb - Concert Romance in the Russian Chamber-Vocal Culture of the Second Half of the XIX Century: Characteristics of Chamber Romance and Problems of Performance

Stepanidina O. D., Demidov V. A.

Abstract. The study aims to determine the extent to which concert dithyramb is similar to chamber romance. The article considers concert dithyrambs, their structure and formation in connection with the poetic text interpretation. The researchers have studied the role that singers play in development of new performance criteria which formerly characterised chamber romances. The necessity for emergence of new professions - a concert-chamber singer and a vocal concertmaster - ensemble player - is determined. Scientific novelty of the work lies in taking a comprehensive approach to studying the concert genre of dithyramb, which possesses characteristics of solo piano compositions, bravura opera arias and chamber romances. As a result of the research, the authors have proposed the most appropriate approach to choosing expressive means by performers based on knowledge of the dithyramb genesis.

Введение

Дифирамб – концертный романс, ставший наиболее репертуарным с середины XIX века в концертных программах отечественных оперных певцов и пианистов и до настоящего времени являющийся яркой финальной точкой любого вокального вечера. Освоение подобных сочинений крайне необходимо и в учебном процессе. Дифирамбы особенно полезны артистически одарённым и технически оснащенным студентам – как вокалистам, так и пианистам, – поскольку подобные романсы не предполагают чрезмерного эмоционально-психологического напряжения молодого организма, как того требуют, например, драматические монологи или баллады. Молодым исполнителям следует знать генезис таких сочинений для *адекватного выбора исполнительских средств*, что и определяет актуальность избранной темы.

В статье ставятся задачи: рассмотреть дифирамбы с точки зрения их принадлежности к камерному жанру; изучить роль пианистов как композиторов и исполнителей с точки зрения становления жанра; выявить причины появления нескольких разделов в одночастном произведении и нескольких частей; определить мотивацию и методы изменения темпового и метrorитмического единообразия, присущего дифирамбическим

произведениям; изучить роль исполнителей в процессе приближения дифирамба к камерному романсу; выявить необходимость появления новых профессий: концертного певца и вокального концертмейстера-ансамблиста.

В статье использован метод комплексного анализа романса как дифирамба в контексте признаков *камерного* сочинения, а также его связей с поэтическим текстом и его трактовки композиторами и исполнителями. Использование данного метода создаёт предпосылки для достаточно объективного вывода о грамотном выборе исполнительских средств для трактовки драматургии довольно сложного с точки зрения формообразующих элементов произведения, что является безусловным авторским предложением достаточно нового взгляда на исследуемую проблему.

Теоретической базой исследования, наряду с фундаментальными работами Б. Асафьева [1], В. Васиной-Гроссман [3] по проблемам романсового композиторского творчества, послужили отдельные разделы трудов Ю. Келдыша [5], М. Пекелиса [8], Н. Туманиной [14], С. Фейнберга [15], Р. Шумана [23], Б. Яворского [26], статьи Ц. Кюи [6], критические статьи и эпистолярное наследие П. Чайковского [17], воспоминания о С. Рахманинове [4], затрагивающие исполнительскую проблематику.

Практическая значимость исследования определяется его прикладной исполнительской направленностью: результаты исследования могут быть использованы молодыми музыкантами в качестве примера подхода к выбору исполнительских средств, исходя из генезиса произведения и признаков стиля русских романсов-дифирамбов как зрелого жанра камерного романса.

Данная статья является итоговой в цикле из трёх статей, освещающих трансформацию камерного романса-дифирамба в концертный в России на протяжении XIX века. В первой статье («Дифирамб – концертный романс в русской камерно-вокальной культуре второй половины XIX века: трансформация вокальной партии») рассматривались предпосылки изменения вокальной партии в сторону приближения её к оперным ариям [11] и новые задачи для певцов, включая расширение диапазона и увеличение силы звука для адекватного донесения новых художественных задач. Во второй статье («Дифирамб – концертный романс в русской камерно-вокальной культуре второй половины XIX века: эволюция фортепианной партии») выявлялись стимулы и методы изменения фортепианной партии и роль пианистов-композиторов в этом процессе [12]. В настоящей статье акцентируется внимание на признаках камерного романса начала XIX, присутствующих и в концертном дифирамбе, и на новых исполнительских задачах.

Камерные романсы и их особенности

В салонной музыкальной культуре России первой половины и середины XIX века среди основных бытовавших жанров особой любовью пользовались лирические романсы и изящные романсы-признания. Выполняя одну и ту же художественную задачу – доставлять изысканное удовольствие немногочисленным гостям и истинным меломанам, – они тем не менее значительно отличались и по своей структуре, и по способам осуществления этой задачи. В лирических романсах, изначально произошедших от распетых модных стихов, обычно довольно гармонично сочеталась красота мелодического материала с внимательным отношением к поэтическому тексту. Достаточно вспомнить такие романсы, как «Я помню чудное мгновенье» А. Пушкина – М. Глинки, «Ночной зефир» А. Пушкина – А. Даргомыжского, «Средь шумного бала» А. Толстого – П. Чайковского. О таких романсах, как правило, говорится, что они конгениально воплощают поэтический текст в музыке, в них «музыка идеально сливается со словом» [3, с. 94]. Действительно, исполнители, донося гармонию слова-музыки в таких романсах как единое целое, стараются не отдавать приоритета ни одной из составляющих, хотя и в этих произведениях каждый исполнитель может найти какие-то близкие только ему оттенки, по-своему высветив тот или иной момент в изложении. Этому способствуют и характер мелодики (чаще напевно-декламационной), и фактурное разнообразие, и многочисленные авторские ремарки, указывающие на смену эмоционального состояния, характера, а зачастую и темпа, даже внутри одного эпизода. Всё это способствует исполнению такого сочинения как произведения с достаточно гибкой метроритмической и темповой структурой.

Совершенно другой характер имеют салонные романсы-дифирамбы. Дифирамбического характера камерные романсы, создававшиеся в основном в среде певцов-дилетантов для салонного исполнения, обыкновенно представляли собой изящные романсы-признания, часто написанные в танцевальных ритмах. Единый эмоциональный настрой на протяжении всего произведения – восторг, экзатичность – воплощается в стремительном единообразии мелодического и фактурного материалов. Вокальная мелодия в таких романсах обыкновенно не охватывала крайнего верхнего регистра голоса, как правило, используемого в оперных ариях, а довольно простой аккомпанемент состоял из сходных повторяющихся ритмо-фактурных элементов и отличался единообразием на протяжении либо целого романса, либо части его. Дифирамбы отличаются приоритетом мелодического материала над поэтическим, а неоднократное повторение одних и тех же слов, фраз, нивелируя сюжетность произведения, предполагает эмоциональную цельность высказывания, заложившую, как правило, в полётных мелодиях и единообразии темпа. Яркими примерами являются дифирамбы Ф. Шуберта «Der Musensohn» («Сын муз» на слова И. Гёте, перевод на русский С. Адрианова), М. Глинки «В крови горит огонь желанья» (стихи А. Пушкина), «К ней» (стихи А. Мицкевича, перевод на русский С. Голицына), вальс А. Даргомыжского «La sincere» («Искреннее признание» на стихи М. Деборд-Вальмор, перевод на русский Л. Соловцовой).

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, устраиваются ежегодные серии концертов по линии созданного в 1859 году Императорского Русского музыкального общества (ИРМО), а также концерты Бесплатной музыкальной школы (БМШ, 1862). Эти организации проводили концерты в достаточно больших залах, и перед композиторами встала совершенно *новая* задача: создание для голоса в сопровождении фортепиано произведений, способных соперничать с ариями, инструментальными и оркестровыми сочинениями. Эта проблема решалась отечественными композиторами путём создания *концертных романсов*, среди которых видное место занимал *дифирамб*.

Роль пианистов-композиторов и исполнителей в становлении жанра концертного дифирамба

В концертных дифирамбах значительно активизируется роль фортепианной партии, которая становится не только живописным, но зачастую и художественно-выразительным фоном [12], тогда как вокальная партия принимает черты оперных арий или ариозо, что обусловило использование значительно большего диапазона голоса, расширение тесситурных рамок и динамической палитры [11]. Тем не менее такие дифирамбы сохраняют эмоциональное, темповое и метроритмическое единообразие: “Rastlose Liebe” Ф. Шуберта на стихи И. Гёте («Неистовая любовь», перевод В. Коломийцева) или “Am Feierabend” («Праздничный вечер», перевод А. Машистова), “Ungeduld” («Нетерпение», перевод А. Машистова и Н. Тюменева) и “Mein!” («Моя!», перевод А. Машистова и Н. Тюменева) из вокального цикла «Прекрасная мельничиха» на слова В. Мюллера. Такими же признаками отличаются и некоторые дифирамбы русских композиторов: «Дробится и плещет» Н. Римского-Корсакова на стихи А. Толстого, «Средь мрачных дней» П. Чайковского на стихи Д. Ратгауза, финальная дифирамбическая часть романса С. Рахманинова «Я жду тебя» на стихи М. Давидовой. Такие романсы исполняются в одном темпе, они пролетают на едином дыхании, очаровывая и убеждая цельностью чувства.

Русский романс композиторов XIX века привлекал к себе внимание отечественных искусствоведов, как правило, в основном с точки зрения композиторского творчества. Объектом их интереса были особенности формообразования, связи с русской поэзией, что можно видеть в фундаментальных исследованиях Б. Асафьева [1], В. Васиной-Гроссман [3]. Анализировался фактор демократизации жанра, его выход из аристократических салонов в иную социальную среду, на чём акцентирует своё внимание М. Пекелис [8]; нередко в монографиях, посвящённых композиторам, рассматриваются лишь отдельные романсы и их место в творчестве того или иного автора. Например, анализируя камерно-вокальное творчество С. Танеева, В. Васина-Гроссман подробно останавливается на романсах из сборника Эллы «Иммортели», имеющих «наиболее яркое выражение гражданских мотивов»: «Менуэт» (слова Ш. д’Ориаса), «И дрогнули враги» (слова Ж.-М. де Эредиа), «Среди врагов» (слова Ф. Ницше), но совершенно игнорирует дифирамб «Бьётся сердце беспокойное» (Н. Некрасов) [3, с. 312]. И ни в одном исследовании не анализируется ни значение композиторов-пианистов – создателей жанра *концертного романса*, ни первых певцов, практически заложивших исполнительские традиции. Роль аккомпаниатора упоминается в рецензиях обыкновенно вскользь, довольно общими фразами, еще чаще рецензент ограничивается просто упоминанием фамилии: «От аккомпаниатора требуется особенная чуткость, – пишет Ц. Кюи в статье “Русский романс”, – необходимо, чтобы он предугадывал намерения певца, сливался с ним в одно целое, поддерживал где нужно, никогда не заглушая»; далее Ц. Кюи перечисляет лучших, на его взгляд, аккомпаниаторов: ушедших А. Рубинштейна и М. Мусоргского, а из современных ему – Ф. Blumenfelda, Кор де Ляса, Э. Длусского, Э. Крушевского, О. Малозёмову и др. [6, с. 443]. Даже П. Чайковский, восхищавшийся искусством Н. Рубинштейна и как пианиста-солиста и как концертмейстера, в своей рецензии на концерт Е. Лавровской, в котором она в ансамбле с великим пианистом исполняла балладу Ф. Шуберта «Лесной царь», ограничился словами: «Украшением этого, как и всех других хороших концертов, служило участие г-на Рубинштейна, без неумолимого содействия которого и в качестве капельмейстера, и в качестве пианиста в Москве обойтись нет возможности» [17, с. 221]. Безусловно, исполнение камерной вокальной музыки столь яркими музыкантами не могло не вносить определённой свободы в интерпретацию нотного текста. Однако необходимо не только исследовать возможность, но и выявить главное – необходимость и обоснованность привнесения любого нового выразительного оттенка в авторский текст.

Значение поэтического текста для активизации метроритмической структуры в концертных дифирамбах

Оперные либреттисты до неузнаваемости изменяли оригинальный текст практически любого автора, включая таких гениев, как В. Шекспир, В. Гёте или Ф. Шиллер, поэтому в оперных ариях практически всегда главенствовал мелодический материал, требующий определённых выразительных средств, направленных, в первую очередь, на выявление красоты тембра голоса, использование кантиленной вокализации, яркую подачу эмоционально насыщенных кульминационных эпизодов посредством их размещения на предельно высоком участке диапазона данного типа певческого голоса. Однако поэтические тексты А. Апухтина, А. Пушкина, А. Толстого, Ф. Тютчева, А. Фета, используемые русскими композиторами для создания романсов, как и тексты И. Гёте, Г. Гейне, избираемые европейскими композиторами, должны были потребовать и от композиторов, и от чутких исполнителей умения мастерски гибко сочетать оперно-дифирамбическую яркость и цельность

подачи музыкального материала с подчеркнутым вниманием к поэтическому тексту и, соответственно, иного подхода к произнесению *слова*.

Поэтому, при значительном сходстве вокальной строчки дифирамбов с ариями, а партии аккомпанемента – с сольными фортепианными пьесами, эти произведения тем не менее являются *камерными* сочинениями, т.е. вокальными сочинениями в сопровождении фортепиано с целым рядом признаков, характерных именно для камерного романса, что в первую очередь касается композиционных факторов. Благодаря более пристальному вниманию композиторов к поэтическому тексту дифирамб в определённый момент исторического развития из достаточного цельного в композиционном и фактурном плане одночастного этюдообразного произведения стал превращаться в сочинение более сложное с точки зрения построения формы: «Композитор подошёл к поэту, – пишет Б. Яворский, – как к равному творцу. Музыкант решил не написать вокальное произведение по поводу данного поэтического текста (Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман), а организовано, совместно выступить с поэтом, с его мыслями, с его образами, создать сложное художественное произведение, дважды поэму – словесную и музыкальную» [26, с. 532]. Б. Яворский считает, что этот процесс начал Ф. Лист, что «от него ведёт своё настоящее начало романтический эмоционально-психологический фразировочный романс» [Там же, с. 534].

Но первым на новое направление в развитии немецкой Lied указал Р. Шуман. Этот композитор-новатор особо отмечал значимость развития немецкой поэзии в тот период времени и серьёзность намерений новых композиторов, обратившихся к творчеству Г. Гейне, Ф. Рюккерта, И. Эйхендорфа, благодаря чему и «возник тот более художественный и более глубокий по содержанию род песни, о котором прежние композиторы, естественно, и знать не могли, ибо он явился отражением в музыке духа новой поэзии» [23, с. 136]. Можно заметить, что в некоторых дифирамбах композиторы акцентируют внимание на выделении не музыкальных, а именно *поэтических* деталей, отдельных *фраз* и даже отдельных *слов*: отклонения от темпа (особенно замедления) предполагаются не в момент подхода к яркой верхней ноте (как это наблюдается обыкновенно в оперной арии), а в момент произнесения главного *смыслового* слова. Например, в дифирамбе Р. Шумана “Frühlingsnacht” только дважды слегка замедляется темп (*rit.*): во второй половине т. 8 на словах “schon an zu bluh’n” («трепетных зарниц» – перевод А. Ефременкова), которые в вокальной мелодии изложены в низком регистре, и во второй половине т. 16 в окончании фразы “glanz herein” в относительно высоком регистре голоса, и оба *ritenuto* длятся всего четыре ноты [24, с. 145-146].

В романсе Р. Шумана “Er, der Herrlichste von allen...” («Он прекрасней всех на свете» из цикла «Любовь и жизнь женщины» на стихи А. Шамиссо, русский перевод В. Аргамакова) при наличии всех признаков, присущих виртуозным инструментальным пьесам, и ярко выраженной эмоциональной приподнятости, свойственной вокальным дифирамбам, что характеризуется единообразием фактурного материала, не теряются глубокая содержательность и художественная выразительность партии фортепиано, ярко проступает повышенное внимание к отдельным поэтическим *фразам*, что приводит к нарушению единообразия общего характера движения. Замедление темпа (*ritardando*) в романсе “Er, der Herrlichste von allen...” («Он прекрасней всех на свете») приходится на окончание фраз (“selig nur und traurig sein”, в переводе Аргамакова «и счастливой быть любя», тт. 27-28 [25, с. 9], и “o Herz, was liegt daran?”, в переводе «навек оно замрёт» [Там же, с. 11]). Эти поэтические фразы являются окончаниями в вокальной мелодии, они изложены в низком регистре, более удобном для четкого и выразительного *произнесения* поэтического текста, чем если бы этот текст был расположен в высокой певческой тесситуре.

В дифирамбе “Schone Fremde” («Прекрасный дальний край», стихи И. Эйхендорфа, перевод А. Ефременкова) указание *ros. rit.* продолжается полтора такта (тт. 5-6) на словах “um die halb versunkenen Mauern die alten Gotter die Rund” («Вновь пируют грозные тени»). Произнесённые практически *parlando* в среднем регистре на фоне выделенных нот фортепиано, на мотиве которых будут дальше произнесены слова “die alten Gotter die Rund” («над прахом древних руин»), они производят впечатление тихого предостережения, так выразительно контрастирующего с последующим дифирамбом, повествующим о «счастье грядущих дней» [24, с. 145-147].

В дифирамбе С. Рахманинова «Не верь мне, друг!» на стихи А. Толстого, звучащего как единая волна страстного признания, единственное замедление темпа (*rit.* в т. 8) предполагает очень незначительное успокоение на словах «воротится любя». Эти слова должны быть произнесены в нюансе *piano*, однако каждая нота отмечена штрихом *marcato*, что указывает на особую *важность слов* [9, с. 105].

Разделы музыкального дифирамба и их соответствие поэтическим

В некоторых дифирамбах *разделы*, содержащиеся в *поэтическом тексте*, диктуют соответствующее *музыкальное* оформление. Таковы эпизоды в романсе “Ich kann’s nicht fassen glauben...” («Не знаю, верить ли счастью») из вокального цикла «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана. Изложенные в низком регистре диапазона, в более сдержанном темпе (*etwas langsamer*), эти фразы практически лишены распевности, вокальная мелодия охватывает лишь кварту, а слова возлюбленной героини цикла “Mir war’s er habe gesprochen” («Звучит мне голос любимый», перевод В. Аргамакова) произносятся на двух нотах, то есть буквально *parlando*, как и следующие, отмеченные указанием *ritard.*: “Ich bin auf ewig dein!” («Я твой, я вечно твой!») [25, с. 13-15].

В дифирамбе Ф. Листа “Wie singt die Lerche schon” («Как звонок птичий хор», стихи Г. Гофмана фон Фаллслебена, перевод С. Заяицкого) каждый куплет состоит из двух частей, в которых первые части – дифирамбы,

повествующие «о восторге утреннего птичьего гомона среди долин и гор», «о сердце, приветствующем приход солнца». Эти относительно короткие вокальные фразы скреплены единым потоком разложенных фигураций в партии правой руки, а достаточно длительные паузы в вокальной партии заполняются восходящими полётными фразами в партии левой руки. Завершение каждого куплета замедляется: *rit.*, *langsamer*, *rit.* (тт. 10-17, 26-36), что вполне соответствует поэтическому описанию состояния ещё не проснувшейся природы: «травы солнца ждут с тоской», «эта ночь была так темна; час рассвета недалёк» – и излагается сначала согласным трёхголосным ансамблем различных голосов – вокальной партии и унисона верхнего и нижнего голосов партии фортепиано (тт. 13-14, 29-30), затем голос вокальной партии остаётся в одиночестве, поддерживаемый только угасающими отдельными аккордами в партии фортепиано [7, с. 81-83].

В дифирамбе Рахманинова «Я был у ней» на стихи А. Кольцова начало первого куплета («Я был у ней») в т. 3 акцентированное выделение главных слов («Люблю тебя, мой милый друг») и небольшое замедление (*rit.*) приводит к разделу (тт. 4-7) *meno mosso* («Но эту тайну от подруг хранить мне строго завещала»). Во втором куплете выделение указанием *meno mosso* буквально одного слова («любить») (т. 13-14) на протяжении всего лишь половины такта приводит к значительному замедлению темпа: *Largo* («как брата»). Третий куплет пролетает как единая фраза вплоть до последних тактов. Авторская ремарка *meno mosso* выделяет совершенно чужеродное в контексте этого ликующего любовного признания слово «изменником» [9, с. 93-95].

В некоторых даже небольших по объёму романах в соответствии с поэтическим замыслом появляются *разделы*, контрастирующие с общим дифирамбическим характером и стремительным движением. Так, романс «Хотел бы в единое слово» (49 тактов) написан П. Чайковским практически в трёхчастной форме. Крайние части в темпе *Allegro moderato*, поддержанные единообразием фортепианных пассажей, уравниваются более спокойной серединой («И если б усталые очи склонились над грёзой ночной», *rosso meno mosso*), где полётность аккомпанемента сменяется «стоячими» аккордами и более мягкой мелодической линией вокальной партии. Здесь исполнители обычно усиливают концертность романса, передвигая авторское указание *ritenuto* на полтора такта раньше, усиливая впечатление от верхней ноты и яркость эмоционального настроения. Тогда фортепианное заключение действительно производит впечатление «слова», унёсшегося вдаль [19, с. 120-123].

Одним из самых репертуарных дифирамбов С. Рахманинова является романс «Весенние воды», который Б. Асафьев за живописно-изобразительную фортепианную партию назвал «по-рубинштейновски размашистым “пианистическим”» [1, с. 82]. И здесь к среднему разделу, повествующему о «тихих, тёплых майских днях» (тт. 29-30, *andante*, *pianissimo*), ведут несколько тактов *meno mosso*, в которых мягкие фортепианные фразы, напоминающие распевные интонации средней части Второго концерта и Прелюдий композитора, в которых воплощается образ тихой летней природы средней полосы России, успокаивают предшествующие энергичные, призывные возгласы «Весна идёт! Весна идёт!» [9, с. 117-121].

Дифирамбы – многочастные построения

Дифирамбы иногда перерастают в *многочастные* построения, в которых дифирамбические эпизоды чередуются с иными, скорее представляющими собой подлинные лирические остановки в безудержном беге вокально-фортепианного мелодического единства. Некоторые романсы с точки зрения формы имеют сходство с романтическим ариями: первая довольно спокойная часть сменяется дифирамбом. Таковы романсы С. Рахманинова «Я жду тебя» на стихи М. Давидовой и «Давно ль, мой друг» на стихи А. Голенищева-Кутузова. Ю. Келдыш вслед за В. Васиной-Гроссман также определяет первую часть романса «Давно ль, мой друг» как элегию [3, с. 322; 5, с. 120]. Думается, что считать первые части этих романсов элегиями не совсем правильно ни с содержательной, ни с исполнительской точек зрения: слишком значителен разлёт диапазона чувств от элегии как песни тоски до восторженного, экстатического дифирамба. Первая часть романса «Я жду тебя» является по-восточному чувственным призывным монологом, но никак не элегией. Первая часть романса «Давно ль, мой друг», скорее, грустное (но не печальное) воспоминание; одновременно оно сегодняшнее, наполненное страстью и желанием встречи («к тебе желанной и далёкой я мчался грустною мечтой», тт. 13-15 в нюансе *fortissimo*). Поэтому короткий эпизод (тт. 17-24) с авторским указанием *accelerando* очень гармонично переходит в дифирамбическую финальную часть [9, с. 65-68].

В романсах-дифирамбах следование за поэтическим текстом приводит к достаточно протяжённым эпизодам в более сдержанных темпах, где зачастую изменяется и вокальная мелодия, и фортепианная фактура. Таков романс М. Балакирева «Я любила его», который представляет собой настоящую сцену-картину. Здесь вокальная партия героини, изложенная полётной мелодией, резко отличается от распевной партии лирического героя («Где ты, зорька моя?») и яркого финала – настоящей оперной концовки [2, с. 25-58].

Подлинную многочастную вокально-фортепианную поэму представляет собой дифирамб Ф. Листа «O, Lieb» («Люби, люби», стихи Ф. Фрейлиграта, перевод В. Колумийцева). Дифирамбические разделы «O, Lieb, o Lieb, so lang du lieben kannst» («Люби, люби, пока дано любить» – тт. 1-25, 78-93) и средний «Und Sorge, dass dein Herze gluht» («И в сердце ты огонь храни» – тт. 29-55) чередуются с остановками-размышлениями. Первое дифирамбическое проведение вокального материала сопровождается активным фортепианным сопровождением, где отдельные глубокие басовые ноты, взятые на педали (тт. 1-2, 7, 9, 14, 17, 20, 22-23), воспроизводят (в нюансе *piano*) отдалённый колокольный звон. Первая связка (тт. 24-30) на повторяющихся словах «die Stunde kommt, wo du an Grabern stehst und klagst» («Настанет час, о мёртвых слёзы будешь лить») с авторским

указанием *con passione*, с *fermata* на верхней ноте звучит горьким предостережением. Второй дифирамбический раздел (тт. 29-55) представляет собой унисонное проведение восторженной полётной кантиленной темы в вокальной партии с верхним голосом партии правой руки. Размышления-речитативы, прерывающиеся фортепианными ответами (тт. 56-64), приводят к по-листовски роскошному фортепианному пассажиру, охватывающему всю клавиатуру и гармонично подводящему к третьему дифирамбическому разделу, в котором к гулким басам добавляется радостный колокольный перезвон, истаивающий в фортепианном хоральном звучании и растворяющийся (*smorzando*) в выразительных фортепианных пассажах-распевках [7, с. 114-120].

Из четырёх эпизодов состоит дифирамб П. Чайковского «О, если б знали вы...». Во всех изданиях указано, что романс написан на стихи А. Плещеева. Однако в четырёхтомном издании (Романсы. Полное собрание. М.: Музыка, 1967) есть сноски: «В собрании стихотворений Плещеева это стихотворение отсутствует; имеется другое, первый стих которого совпадает с началом романса, но по содержанию оба стихотворения совершенно различны» [21, с. 106]. Действительно, стихотворение А. Плещеева можно отнести к лирике совершенно иного содержания: оно наполнено раскаянием, страстными угрызениями совести человека, прожившего свою жизнь не просто бесполезно, но и греховно:

Я заключал не раз со злом постыдный мир
И пренебрег труда спасительной дорогой,
Не простирал руки тому, кто наг и сир,
И оставался глух к призывам правды строгой.
О, больно, больно мне!!! Скорбит душа моя,
Казнит меня палач неумолимый – совесть;
И в книге прошлого с стыдом читаю я
Погибшей без следа, бесплодной жизни повесть (1856).

Ни по содержанию, ни по ритмике стиха текст романса П. Чайковского и стихотворение А. Плещеева никак не соотносятся. Известно, что П. Чайковский написал романсы «Страшная минута» и «Так что же?» на собственные слова, утаив своё имя (слова NN), таким же образом он скрыл свое авторство перевода «Флорентинской песни» (перевод NN). Безусловно, текст, положенный в основу дифирамба «О, если б знали вы», представляет собой страстное любовное признание, горячую мольбу, вырвавшуюся из груди человека, тяжело переживающего своё одиночество и глубоко таящего своё чувство. Н. Туманина находит параллель «молодого чувства» этого романса с оперой «Евгений Онегин» [14, с. 352]. Действительно, этот романс вполне мог бы быть последней арией Онегина, – столько в нём искреннего мучительного сожаления, любовной тоски, которая по-оперному мощно выплёскивается в финальном дифирамбическом разделе, явно переключаясь и с эмоциональным состоянием Татьяны в знаменитой многочастной Сцене письма, и с полными отчаяния фразами Онегина в заключительном дуэте. В этом романсе стремительный дифирамбический рефрен (*Allegro agitato*) начинается одинаковой мелодией и одинаковыми словами «О, если б знали вы» и скрепляется единообразием ритмо-интонационных ячеек партии фортепиано, трижды буквально останавливаясь без подготовки в эпизодах *mezzo mosso*. В первом эпизоде звучит жалоба на «жилище, где влачатся дни мои» [21, с. 107], затем во втором эпизоде жалобные интонации постепенно сменяются более спокойными («в моё окно, порой, как бы случайно вы, проходя, взглянули» [Там же, с. 108]), в третьем – приветливыми («отдохнуть у моего вы сели бы порога, как добрая сестра» [Там же, с. 109]), и наконец, начало финального (четвёртого) дифирамбического раздела заметно теряет свою стремительность (*Moderato assai quasi andante*), но при этом приобретает поистине клятвенную торжественность («О, если б знали вы, как я люблю вас, знали») и, возвращаясь к прежнему темпу (*Tempo 1*, т.е. *Allegro agitato*), вбирает в своё мощное дифирамбическое движение сжатый в два такта лирический раздел («вы, может быть, ко мне вошли бы в дом!»), оставляя досказывание бушующим аккордовым последовательностям, которые постепенно снижают в динамическом отношении, как бы испугавшись такого мощного взрыва, и растворяются, не замедляя своего бега [Там же, с. 106-110].

Столь же многочастным построением является и один из наиболее репертуарных дифирамбов П. Чайковского – «День ли царит» (стихи А. Апухтина). Вступительная импровизация поручена фортепиано. Фортепианное прелюдирование полно вопросов, и лишь заключительный нисходящий ход уверенно подводит к дифирамбическому разделу. С точки зрения парадигмы исполнительской культуры оперного певца практически весь этот романс можно исполнять в едином темпе и на *forte* завершить заключительные слова «для тебя». В этом случае фортепианное заключение, как правило, звучит по принципу «всё громче и все быстрее», и тогда авторское *pianissimo* (pp) в последних тактах выглядит несколько странно и недостаточно убедительно [20, с. 125]. Однако здесь П. Чайковский даёт думающему певцу, склонному внимательно анализировать нотный текст, как обычно поступают камерные исполнители (такой, по всей вероятности, была любимая певица Чайковского А. Панаева, которой и посвящён этот романс), достаточную возможность разнообразить единую дифирамбическую линию. Следует обратить внимание на мини-среднюю часть, которая предваряется начальной вокальной темой, спрятанной в фигуративном плетении фортепианной партии (тт. 28-31). Исполненная не как проходящий виртуозный пассаж, а как *пропетая* вокальная фраза, она сможет достаточно гармонично подготовить лирический раздел («С нею не страшен мне призрак былого») [Там же, с. 120]. Здесь меняется не только направление мелодии: из полётно-стремительной она становится более созерцательной, как бы размышляющей, а дифирамбичность здесь поддерживает партия фортепиано, сменившая достаточно привычные устремлённые разложенные фигурации на более сложную фактуру. И если выполнить указание композитора

и исполнить слова «всё, всё, всё, всё» с верхней нотой на fortissimo как кульминационные, а заключительные слова «для тебя», изложенные в спокойном среднем регистре, скорее доверительно произнести, нежели форсировать, то выявится своя динамическая линия фортепианного заключения, которое в таком случае становится подлинной инструментальной кульминацией и затихает, как пролетающее видение [Там же, с. 125]. Б. Асафьев приводит романс П. Чайковского «День ли царит» как яркий пример звукового материала, в котором заключается «энергия высказывания, максимум эмоционального напряжения, при котором эстетическая ценность материала несущественна, и музыка становится током чувства» [1, с. 80].

Роль исполнителей в трактовке музыкально-поэтического материала дифирамба

В романсах-дифирамбах можно отметить применение и чисто исполнительских выразительных средств, более свойственных камерной культуре. Нередко чуткие певцы вместе с внимательными пианистами-ансамблистами применяют отклонения от темпа ради выделения главных слов во фразе в местах, лишь слегка намеченных композиторами. По воспоминаниям современников известно, что П. Чайковский был превосходным аккомпаниатором, не понаслышке знающим о возможностях певцов как с точки зрения вокально-технологических, так и с точки зрения художественных характеристик. В Училище правоведения (1850-1859) П. Чайковский начинал осваивать пение под руководством одного из лучших отечественных учителей Г. Ломакина и пел в церковном хоре. К тому же времени относится и его знакомство с учителем пения итальянцем Л. Пиччиоли (1856), аккомпанируя в классе которого он познавал технологию итальянского пения и тонкости аккомпаниаторской работы [18, с. 60-61]. Это позволило П. Чайковскому прославиться именно как аккомпаниатору в кругах достаточно известных меломанов. В письме к А. Давыдовой от 15 апреля 1863 года он пишет: «Великий пост со своими концертами очень меня утомил; меня беспрестанно просили аккомпанировать в различных концертах; два раза я появлялся на сцене Большого и Мариинского театров» [Там же, с. 78]. Вероятно, поэтому в некоторых романсах-дифирамбах указание смены нюанса (a piena voce – forte – piano) определённо предполагает также и некоторое изменение темповой характеристики эпизода; так, например, в романсе «В эту лунную ночь» на стихи Д. Ратгауза эпизод «В серебре чуть колышется озера гладь...» контрастирует с обрамляющими частями и по эмоциональному состоянию, и по мелодико-фактурным характеристикам. Это допускает незначительную темповую передышку и применение новой, более мягкой тембральной окраски голоса в общем довольно оживлённом движении и в яркой динамике, предопределяющей звонкость и тембровую насыщенность звука («Andante con moto») [22, с. 95-96].

В дифирамбе П. Чайковского на стихи А. Толстого «О, если б ты могла» (кроме кульминационного вокального заключения – «каким я знал его в счастливейшие годы» – poco ritard.) весь романс пронесётся буквально на одном дыхании. Однако отмеченные нюансом più piano небольшие эпизоды (тт. 12-16, 18-20 на словах «каким я знал его в счастливейшие годы» и «как в тёплую весну пролётная гроза») [20, с. 70-71] требуют темпового отклонения в сторону незначительного замедления с целью тембрального выделения слов из общего яркого и насыщенного звучания, стремящегося к финальному fortissimo poco ritardando.

В этом романсе, как и в других концертных дифирамбах, вокальная партия охватывает полный диапазон голоса и предусматривает ярчайшую динамику. Энергичные ходы с активной верхней нотой в начале фразы поддерживаются фактурными вычленениями фортепианной партии, что так присуще этому типу романсов. Здесь имеется намёк на среднюю часть – она содержит в себе отголоски образа отсутствующей лирической героини: «Когда в твоих глазах засветится слеза», что подчёркивается нюансом piano [Там же, с. 70]. Середина едва намечена иными фактурными ячейками аккомпанемента, полётными, взвизывающимися пассажами и тихой динамикой. Как и в других подобных романсах, такой нюанс предполагает возможность исполнения этого эпизода quasi meno mosso для изменения тембральной окраски в нюансе piano, тем более что почти «стоячая» мелодия вокальной партии поддерживается более прозрачным аккомпанементом – непрерывными восходящими волнами партии фортепиано. Главные слова «каким я знал его в счастливейшие годы» являются заключительными в романсе с акцентами, расширением и мощной динамикой (fortissimo). Фортепианная постлюдия растворяется и, подобно пронёсшемуся вихрю, замирает вдали без замедления темпа [Там же, с. 72-73].

В дифирамбе С. Рахманинова «Какое счастье» на стихи А. Фета только несколько тактов с указанием ritenuto (т. 6) и meno mosso (тт. 12-13) чуть смягчают необыкновенный накал экспрессии всего сочинения [9, с. 285-286]. Надо сказать, что С. Рахманинов, гениальный пианист, друг Ф. Шаляпина, в своих камерных сочинениях предъявлял исключительные требования к исполнителям, из-за чего некоторые потрясающие по художественной и виртуозной яркости романсы не стали популярными, как и этот. Певица Ф. Петрова в своих мемуарах упоминает, что во время своего пребывания в Нью-Йорке она дома у А. Зилоти (в Открытых концертах А. Зилоти Ф. Петрова участия не принимала) [4, с. 533] исполняла, в числе других, романс «Какое счастье» в ансамбле с С. Рахманиновым. «В романсах, полных радостного пафоса, как «Давно ль, мой друг», «Какое счастье», «В молчаньи ночи тайной», он давал, – вспоминает певица, – большие внутренние нарастания, стремительные crescendo, яркие accelerando, но без торопливости» [Там же, с. 414]. В романсе-дифирамбе «Какое счастье» нет ни одного авторского указания accelerando, следовательно, сам композитор, скорее всего, сочетал в тт. 19-22 обозначенное crescendo с ускорением темпа для достижения более яркой кульминации в тт. 23, 25 [9, с. 287].

Выдающимся пианистом-ансамблистом был С. Танеев, который также прекрасно понимал зависимость смены темпа от смыслового и эмоционального содержания, выражающегося в смене фактуры. В дифирамбе

«Бьётся сердце беспокойное» (стихи Н. Некрасова) крайние части (*Allegro vivace ed agitato*) изложены как солирующая вокальная партия с виртуозным сопровождением. После *rosso rit.* в т. 40 авторское указание *a tempo* приводит к новому эпизоду («Улетим с тобою вновь»), где не только неоднократно указывается нюанс *pianissimo*, но и характер *dolce*, что, естественно, предполагает совершенно иные тембровые краски дуэтирования вокальной и фортепианной партий [13, с. 44–50]. Думается, что авторское указание даже незначительной смены темпа в сторону замедления провоцировало бы исполнителей на более сдержанное исполнение этой части, что нарушило бы общую полётность романса; чуткий исполнитель, который предпочтет просто выделить этот эпизод в *quasi meno mosso*, создаст необходимую гармонию общего характера дифирамба и эпизода воплощения поистине волшебных мечтаний героя.

В дифирамбе Н. Римского-Корсакова «Звонче жаворонка пень» (стихи А. Толстого) – «раскрепощённая мелодия», как назвала этот единый мелодический поток вокальной партии В. Васина-Гроссман, авторское *crescendo* в т. 28 не приводит к динамической кульминации, а наоборот, замедление темпа в т. 31 акцентирует момент успокоения («между небом и землёй»), что провоцирует снижение накала чувства на ниспадающей мелодической линии [10, с. 25]. Однако современные исполнители – возможно, следуя давней традиции, – превращают этот романс в концертный, внося свои коррективы и исполняя его как оперные арии, с использованием *forte* и применением *tenuto* на верхних нотах. К первой авторской кульминации в т. 19 на словах «торжествующий прилив», где *forte* указано только в партии фортепиано, исполнители добавляют вторую кульминацию: в т. 29 на повторении слов «как натянутые струны» выписанное автором *crescendo* обычно совмещают с *ritardando* и *rosso tenuto* [Там же]. Краткость романса не позволяет применить более длительную остановку на верхних нотах, что обыкновенно делается в оперных ариях, так как в данном случае это принципиально нарушило бы эстетику камерного исполнительства.

Один из самых популярных дифирамбов «Серенада Дон Жуана» П. Чайковского на стихи А. Толстого содержит в авторском баритоновом варианте только два момента замедления темпа: *meno mosso* («Всех, любовь стораю») и *rosso riten.* («о, выйди, Нисета, о, выйди, Нисета, скорей на балкон!») в тт. 53–56, тт. 70–76, аналогично – во втором куплете на словах «Я же той, кто всех прелестней» и «о, выйди, Нисета, о, выйди, Нисета, скорей на балкон!» [20, с. 54–59]. Однако в концертной исполнительской практике замедление темпа обыкновенно начинается с самого начала эпизода изображения прелестной ночной атмосферы в т. 63 и аналогично – во втором куплете на словах «От лунного света зардел небосклон», где фортепиано имитирует игру на гитаре, после чего на укрупняющемся аккордовом аккомпанементе следует естественный выход на яркую кульминацию *fortissimo* с эффектной выразительной остановкой (*fermata*) на верхней ноте. Пожалуй, такой исполнительский подход ещё более усиливает и без того яркую концертность этой популярной серенады.

Драматический театр второй половины XIX века в России отличался от оперного значительными демократическими традициями, в первую очередь, внедрением новых речевых интонаций, так что одним из главных средств выразительности, как и в разговорной речи, являлось огромное разнообразие интонирования при повторении одного и того же слова. Актёры Малого театра могли до неузнаваемости изменить смысл повторяемой фразы, только применяя различную интонацию, о чём писал Б. Яворский [26, с. 517–518]. Известно, что выдающиеся русские оперные певцы не только были частыми посетителями драматических спектаклей, но и зачастую консультировались с драматическими артистами при подготовке своих оперных ролей. Так, Ф. Шаляпин вспоминал, как в самом начале его оперной карьеры артист драмы М. Дальский именно с помощью интонации помог певцу найти нужный подход к воплощению образа Мельника в «Русалке» А. Даргомыжского [16, с. 121]. Об интонационном разнообразии в исполнении одного и того же текста Б. Яворский применительно к романсам С. Танеева писал певице Ф. Петровой: «На этом было основано искусство Кадминой, Лавровской, актёров тогдашнего Малого театра, дававших при повторениях совершенно другой смысл всей фразы» [26, с. 517–518]. Напомним, что Е. Кадмина и Е. Лавровская были прекрасными оперно-камерными певицами. «Кадмина, – писал П. Чайковский, – обладает редкою в современных певцах и певицах способностью модулировать голосом, придавать ему, смотря по внутреннему значению исполняемого, тот или другой тон, то или другое выражение, и этою способностью она пользуется с артистическим чутьём, которое составляет самый драгоценный атрибут её симпатичного дарования» [17, с. 155]. Выдающаяся русская певица Е. Лавровская, по словам П. И. Чайковского, «довела до высокой степени совершенства свою природную способность к тонкой, глубоко прочувствованной, подчас потрясающей художественности в фразировке» [Там же, с. 220]. То есть от оперных певцов теперь требуется то, что ранее было признаком камерного исполнительства: *тембровое и интонационное разнообразие*, которое достигается путём чуткого отношения к поэтическому тексту, к слову. В свою очередь, это ведёт, как справедливо отмечает С. Фейнберг, к определённой свободе метроритмики: «В вокальной музыке слово всегда влияет на соотношение метра и исполнительского ритма. Слово отклоняет ритм от точных пропорций метрической нотации. Каждое слово, а тем более живая речь, обладает своей особой ритмикой. Ритм слова может иногда совпадать с музыкальным метром. Но гораздо чаще слово отклоняет ритм в сторону живой, выразительной декламации. <...> Стремление к декламационной выразительности будет отклонять ритм от точного соблюдения метрических долей» [15, с. 455–456]. И отечественные пианисты в этом отношении смогли составить прекрасный ансамбль талантливым и чутким певцам. Этим же искусством, несомненно, отличалась и игра братьев Рубинштейн, для которых форма А-Б-А не была мёртвой буквой: повторение того же нотного текста после драматичной средней части произведения (или, наоборот, лирической остановки в драматических обрамлениях) обретало новые

интонационные краски и в связи с этим иногда совершенно иной смысл. Неудивительно, что П. Чайковский, восхищавшийся несравненным исполнительским искусством Антона и Николая Рубинштейнов, в финальных фортепианных отыгрышах некоторых своих романсов («Кабы знала я», «Средь мрачных дней», серенада «О, дитя», «В эту лунную ночь», «Закатилось солнце», «Растворил я окно») оставлял без изменений инструментальное прелюдирование, зная, что под руками великих пианистов один и тот же нотный материал будет обретать совершенно иной смысл. Б. Яворский пишет, что этим же искусством владел и С. Танеев, у которого «это con ditionsin e quanon» (основным условием) [26, с. 517-518].

Заключение

Чуткое воплощение поэтического текста претворяется композиторами в концертном дифирамбе в мелодическом соответствии музыки и образного содержания, заложенного в каждом конкретном эпизоде избранного стихотворения. Более того, предполагается *выделять важные смысловые слова* и делать акценты, при этом *обязательно нарушается* метроритмическое и темповое *единство*, тем более что партнёром певца выступает не оркестровый коллектив, который, естественно, менее подвижен в темповом и метроритмическом отношении, а чуткий пианист-ансамблист. В этом самое большое – если не кардинальное – отличие концертного дифирамба середины XIX века и от оперных арий, и от романсов, в которых композитор сам создавал такую мелодию, при которой поэтический текст зачастую терял своё смысловое значение.

Авторами статьи проработан значительный объём нотного и текстологического материала, и на основании метода комплексного анализа можно сделать вывод, что новый жанр – концертный романс-дифирамб, появившийся в европейской вокальной культуре, – вобрал в себя очень разные черты, а именно определённые признаки оперной арии, сольной фортепианной пьесы и салонного камерного романса.

В концертном дифирамбе сохранялись черты оперных дифирамбов: единство темпа и эмоционального состояния; единообразии штриха и яркая динамика, что предполагало владение основным принципом оперной вокальной культуры *bel canto*, а также наличие полного диапазона и значительной звучности голоса.

В произведениях этого типа сохранились черты камерных романсов: внимание к поэтической составляющей, акцентировка отдельных главных слов во фразе с применением изменения тембра.

В концертном дифирамбе гибко сочетались чисто музыкальные средства выразительности: яркость подхода к верхним нотам в кульминационных разделах и использование чисто оперного вокального приёма эффектной задержки на верхней ноте, наполненной радостной эмоцией, а также умение достаточно выразительно произносить поэтический текст в среднем и низком регистре голоса, иногда даже используя приём *parlando*, скорее, относящийся к искусству драматических артистов.

В отличие от оперных речитативов, достаточно свободных в отношении метроритмики и ярких достаточно продолжительных фермат на верхних нотах, в концертных дифирамбах метроритмические отклонения в плане выделения отдельных слов или даже фраз, а также протяженность кульминационных верхних нот, безусловно, более регламентированы, несмотря на, казалось бы, имеющийся определённый фундамент для подобных нарушений темпа: наличие только одного партнёра – аккомпаниатора, а не громоздкой и достаточно малоподвижной оркестровой массы. Однако в этом случае срабатывают другие значимые сдерживающие факторы: небольшой размер произведения, в котором любое, даже незначительное отклонение от темпа производит достаточно большое драматургическое впечатление. Высокая содержательность поэтического текста, исключительно редко допускающая повторение слов и отдельных фраз, не позволяет задержаться на каком-то малозначащем слове, чтобы не нарушить глубины художественного содержания всего романса, даже если это слово приходится на верхнюю ноту. В целом такой подход способствует воспитанию высокой художественной культуры исполнителей, развитию чувства меры и ощущения стиля.

В концертных дифирамбах стали удобно чувствовать себя оперные певцы, ранее не обращавшиеся к салонной камерной литературе, и пианисты-солисты, нашедшие интерес в художественно-выразительной и технически насыщенной фортепианной партии концертных дифирамбов. Это привело к появлению в исполнительской культуре достаточно нового явления: эмпатического союза оперно-концертного исполнителя и пианиста-ансамблиста.

Великие пианисты-солисты Ф. Лист, М. Балакирев, Ф. Blumenфельд, С. Рахманинов, А. Рубинштейн, Н. Рубинштейн, С. Танеев, внесшие совершенно новый стиль в искусство аккомпанемента, и целая группа русских оперно-концертных исполнителей, включая выдающихся певцов Е. Лавровскую, Ф. Литвин, Ф. Стравинского, И. Тартакова, Н. Фигнера, создали *новый исполнительский стиль*, в котором должны были гармонично сочетаться разные выразительные средства. Артисты с яркими, масштабными и тембрально богатыми голосами полного диапазона, позволявшими выполнять по-оперному эффектные кульминационные построения с мощной динамикой, стали в то же время внимательнее относиться к поэтическому тексту, к *слову*, что требовало более гибкой метроритмической структуры и блистательного и одновременно тонкого, чуткого аккомпанемента. Значительные технические трудности нового жанра, высокие исполнительские требования, утвержденные выдающимися пианистами середины XIX века, подготовили появление новой профессии – вокальный концертмейстер-ансамблист. И в настоящее время отечественные певцы и их преданные партнёры – вокальные концертмейстеры активно пропагандируют яркий концертный вокальный жанр – *концертный дифирамб*, доставляющий радость как исполнителям, так и слушателям.

Список источников

1. Асафьев Б. Русский романс // Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Изд-е 2-е. Л.: Музыка, 1979. С. 55-99.
2. Балакирев М. А. Избранные романсы. Для голоса с фортепиано. М.: Музыка, 1968. 63 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. 350 с.
4. Воспоминания о Рахманинове: в 2-х т. / сост., ред., предисл., комм. и указ. З. А. Апетян. Изд-е 5-е, доп. М.: Музыка, 1988. Т. 1. 665 с.
5. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 740 с.
6. Кюи Ц. Избранные статьи. Л.: Госмузгиз, 1952. 691 с.
7. Лист Ф. Песни для голоса с фортепиано, в 3-х т. М.: Музыка, 1981. Т. 2. 155 с.
8. Пекелес М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: исследование: в 3-х т. М.: Музыка, 1983. Т. 3. 1858-1869. 317 с.
9. Рахманинов С. Романсы. Полное собрание. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 330 с.
10. Римский-Корсаков Н. А. Избранные романсы для высокого голоса в сопровождении фортепиано. М.: Музыка, 1979. 39 с.
11. Степанидина О. Д. Дифирамб - концертный романс в русской камерно-вокальной культуре второй половины XIX века: трансформация вокальной партии // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 5. С. 167-174.
12. Степанидина О. Д. Дифирамб - концертный романс в русской камерно-вокальной культуре второй половины XIX века: эволюция фортепианной партии // Манускрипт. 2020. Т. 13. Вып. 3. С. 155-163.
13. Танеев С. Вокальные сочинения: в 2-х т. М.: Музыка, 1979. Т. 1. 109 с.
14. Туманина Н. Чайковский: в 2-х т. М.: Наука, 1968. Т. 2. Великий мастер. 1878-1893. 500 с.
15. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1965. 515 с.
16. Фёдор Иванович Шаляпин. Литературное наследство. Письма И. Шаляпина. Воспоминания об отце: в 2-х т. М.: Искусство, 1960. Т. 1. 766 с.
17. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1986. 365 с.
18. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: в 17-ти т. М.: Музгиз, 1959. Т. 5. Письма. 518 с.
19. Чайковский П. И. Романсы. Для голоса в сопровождении фортепиано. Полное собрание: в 4-х т. М.: Музыка, 1966. Т. 1. 131 с.
20. Чайковский П. И. Романсы. Для голоса в сопровождении фортепиано. Полное собрание: в 4-х т. М.: Музыка, 1966. Т. 2. 133 с.
21. Чайковский П. И. Романсы. Для голоса в сопровождении фортепиано. Полное собрание: в 4-х т. М.: Музыка, 1967. Т. 3. 115 с.
22. Чайковский П. И. Романсы. Для голоса в сопровождении фортепиано. Полное собрание: в 4-х т. М.: Музыка, 1967. Т. 4. 108 с.
23. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей: в 2-х т. М.: Музыка, 1979. Т. II-Б. 294 с.
24. Шуман Р. Собрание вокальных сочинений: в 5-ти т. М.: Музыка, 1964. Т. 2. 162 с.
25. Шуман Р. Собрание вокальных сочинений: в 5-ти т. М.: Музыка, 1966. Т. 3. 166 с.
26. Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма: в 2-х т. / под общ. ред. Д. Шостаковича. М.: Музыка, 1964. Т. 1. 669 с.

Информация об авторах | Author information

Степанидина Ольга Дмитриевна¹, к. иск., доц.
Демидов Виктор Анатольевич², доц.

^{1,2} Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова



Stepanidina Ol'ga Dmitrievna¹, PhD
Demidov Viktor Anatol'evich²

^{1,2} Saratov State Conservatoire

¹ stepanidina047@gmail.com, ² vic.a.demidov@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 22.12.2020; опубликовано (published): 10.02.2021.

Ключевые слова (keywords): дифирамб; камерные романсы; оперные певцы и пианисты; концертно-камерный певец; вокальный концертмейстер-ансамблист; dithyramb; chamber romances; opera singers and pianists; concert-chamber singer; vocal concertmaster - ensemble player.