

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Серов Ю.Э. Аккомпанемент в камерно-вокальной музыке как самостоятельная ветвь в истории фортепианного искусства // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.2.75166 EDN: LYXXAZ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75166

Аккомпанемент в камерно-вокальной музыке как самостоятельная ветвь в истории фортепианного искусства

Серов Юрий Эдуардович

доктор искусствоведения

доцент; кафедра концертмейстерского мастерства; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А Римского-Корсакова
дирижер студенческого симфонического оркестра; Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М.П. Мусоргского

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Мховая, 36



[✉ serov@nflowers.ru](mailto:serov@nflowers.ru)

[Статья из рубрики "История музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2025.2.75166

EDN:

LYXXAZ

Дата направления статьи в редакцию:

15-07-2025

Аннотация: Статья посвящена вопросам развития фортепианного аккомпанемента в камерно-вокальном репертуаре в контексте пятисотлетней истории клавирной музыки. Клавир появился на свет в качестве альтернативы лютне как инструмент более пригодный и удобный для аккомпанемента пению и танцам. «Внедрение» клавира в хоровую и сольную вокальную музыку преобразовывало стиль и характер музикации, создавало дополнительные художественные и технологические возможности, меняло вектор развития камерно-вокального репертуара. Возрастанию роли клавира в музыкальной практике способствовало серьезное улучшение качественных характеристик клавишных инструментов. Автор статьи отмечает самые существенные вехи в развитии фортепианного сопровождения к песням и романсам, рассматривает аккомпанемент как самостоятельную и самодостаточную ветвь в истории фортепианного исполнительства. Произведения Шуберта и Шумана, Дюпарка и Вольфа,

Шнитке и Шостаковича становятся предметом исследования и, одновременно, яркими примерами, подтверждающими основные выводы статьи. В статье использованы сравнительно-аналитический, структурно-функциональный и культурологический методы исследования. Автор привлекает литературно-текстологический и музыкально-текстологический методы, а также опирается на фундаментальные положения общеисторической методологии научного исследования, в частности, – социокультурного, историко-хронологического, биографического. Работа со словом, с большой поэзией и литературой требовала от композиторов, работающих в жанре камерно-вокальной музыки, синтетических технологических решений, свежих пианистических и художественных приемов. Поиск, продолжавшийся несколько столетий, принес обильные творческие результаты. Новизна исследования заключается в историческом подходе к искусству фортепианного аккомпанемента, художественные явления рассматриваются на всем пятилетнем пути развития клавирной музыки. Конечно, в России и за рубежом история клавирного аккомпанемента в камерно-вокальной музыке изучается достаточно давно, поскольку тесно переплетена с педагогикой концертмейстерского мастерства. Автор статьи рассматривает вопросы пианистической трансформации вокального репертуара в контексте развития культуры сольного исполнительства. Именно здесь, по мнению автора, имеются научные лакуны, содержится материал для дальнейших исследований.

Ключевые слова:

фортепиано, вокальная музыка, романс, песня, аккомпанемент, Шуберт, Шуман, Дюпарк, Вольф, Шостакович

История фортепианного исполнительства насчитывает более пятисот лет. Своему появлению на свет клавир (обозначим этим собирательным словом все многообразие ранних клавишных инструментов) обязан мощным социально-политическим изменениям, случившимися в странах Европы в эпоху позднего Средневековья. Зарождающиеся буржуазно-капиталистические отношения стремительно меняли быт городов, возникали новые культурные потребности. Домашнее музицирование стало неотъемлемой частью повседневной жизни общества, а главный инструментальный выразитель такого времяпровождения — лютня — уже не в полной мере отвечал запросам времени. Клавир родился как альтернатива лютне (значительно более совершенная) и заимствовал у нее важнейшую функцию — музыкальное сопровождение песням и танцам. Первые клавишные инструменты, таким образом, создавались для аккомпанемента.

Нет никаких сомнений в том, что «внедрение» клавира в хоровую и сольную вокальную музыку преобразовывало стиль и характер музицирования, создавало дополнительные художественные и технологические возможности, меняло вектор развития камерно-вокального репертуара. Упоминание клавира как исключительно сопровождающего инструмента мы находим в нескольких важных для истории клавирного искусства работах испанцев Диего Ортиса (1553), Хуана Бермудо (1555) и Томаса де Санта-Мария (1565), других ранних исследователей. Во Франции на рубеже XVII–XVIII веков эти трактаты так и назывались: «Принципы аккомпанемента на клавесине». Среди авторов — именитые композиторы и исполнители Дандрие, Буавен, Клеман, Сен Ламбер [\[1, с. 37\]](#).

В своем труде 1735 года немецкий музыкальный критик и теоретик Иоганн Маттезон высказался вполне определенно: клавир должен служить «поддержкой для согласного, величественного, гармоничного, полнозвучного сопровождения (аккомпанемента)

главной мелодии и всех тех, кто принимает участие в исполнении...» [\[1, с. 38\]](#). Широко известный «Опыт правильного способа игры на клавире» (1753–1762) Филиппа Эмануэля Баха не представляет в этом отношении исключения — учение об аккомпанементе здесь на первом плане.

Бах-сын создал большое количество песен (их у него более 100, как светских, так и духовных), используя тексты, в том числе, своих гамбургских друзей-поэтов («сентименталистов» Ф.Г. Клопштока, М. Клаудиуса, И.Г. Фосса или «штурмера» Г.В. Герстенберга). Клавирные произведения создателя галантного («чувствительного») стиля оказали решающее влияние на композиторов венской классической школы — они полны непредсказуемости и изобретательности, широкого спектра эмоций, чувств, образов, технических новинок. Знакомство с клавирными аккомпанементами песен К.Ф.Э. Баха попросту обескураживает. В подавляющем большинстве это лишь простая и незамысловатая гармоническая поддержка голоса.

Непрерывное совершенствование (ни один инструмент в истории человечества не претерпел в своей эволюции подобных революционных изменений) вывело клавир, а затем и фортепиано, на ведущую роль в духовной жизни общества. Роялю стали доверять глубокие мысли и чувства, фортепианская литература оказалась ареной борьбы за самое серьезное искусство, сосредоточением экспериментов с формой, гармонией, ритмом, фактурой. Сольный фортепианный репертуар — безбрежен, большинство выдающихся композиторов отметились созданием ярких опусов. Концерты прославленных пианистов собирают полные залы, ряды желающих попробовать себя на поприще фортепианного мастерства с каждым годом множатся.

Но какой путь прошел за пятьсот лет существования собственно фортепианный аккомпанемент? Явился ли он самостоятельной ветвью в развитии инструмента? Каков вклад вокальной литературы в обновление и развитие пианизма, исполнительских принципов и приемов игры? Как эволюционировали родовые черты фортепиано, связанные с задачей поддержки «согласного, величественного, гармоничного, полнозвучного сопровождения главной мелодии и всех тех, кто принимает участие в исполнении»?

Песни К.Ф.Э. Баха мы уже упоминали, камерно-вокальные сочинения И. Гайдна, В.А. Моцарта и Л. ван Бетховена и по количеству, и по положению в творческом процессе выглядят, скорее, спутниками основных усилий, связанных с квартетным, симфоническим, оперно-ораториальным искусством, с произведениями для сольного фортепиано. Но их творчество оказалось важной вехой в деле становления немецкой песни, в подготовке рождения на музыкальном небосклоне звезды Франца Шуберта (упомянем также его непосредственных песенных предшественников: И.Ф. Райхардта, К.Ф. Цельера, И.Р. Цумштега). Шуберт появился на свет как раз тогда, когда реформа песенного жанра полностью назрела. Добавим, что фортепианный стиль Шуберта на новом этапе претворяет, в том числе, и бетховенские пианистические традиции.

Песни Шуберта являются безусловной вершиной, а партия фортепиано в них, на наш взгляд, еще более примечательна, чем вокальная. Известный отечественный исследователь творчества венского мастера Ю. Хохлов справедливо полагал, что между фортепианными партиями песен Шуберта и его фортепианной музыкой «всегда существовала тесная связь, и эволюция его фортепианного стиля находила непосредственное отражение в его песнях» [\[2, с. 186\]](#). Нам бы хотелось поставить вопрос в иной плоскости: развитие фортепианного стиля Шуберта стимулировалось его

песенным творчеством. Объем вокальных произведений, глубинный синтез музыки и поэзии, отчетливое желание не повторяться, прижизненная востребованность песенного творчества композитора, позволяющая ему сочинять вокальную музыку непрерывно, приводили его к постоянному поиску и, соответственно, к многочисленным гениальным находкам. Шуберт обогащает фортепианную партию в песнях всеми доступными ему современными инструментальными возможностями, чтобы поделиться накопленным опытом с его собственными сольными пьесами и сонатами.

Аккомпанемент становится у Шуберта основным носителем содержания, типы фактуры глубоко индивидуализированы, а музыкальная изобразительность выходит на новый уровень обобщения. Шуберт привносит в фортепианное сопровождение чуть ли не весь мир (прежде всего — мир природы). Немецкий исследователь Ф. Краус опубликовал во второй половине XX века обширный труд, посвященный классификации видов музыкальной изобразительности в фортепианном сопровождении песен Шуберта, он насчитал более 100 предметов и явлений, «живописуемых» в песнях, и список это не является исчерпывающим. Голоса и шумы природы, крики птиц, подражание разнообразным музыкальным инструментам, журчание воды и шаги человека — звуковое пространство, не сравнимое ни с чем.

Особого внимания заслуживает фортепианская фактура в вокальных сочинениях мастера. В одной песне у него могут соединяться разноплановые типы фактур, что усложняет задачу аккомпаниатора, но делает сопровождение значительно более гибким и разнообразным. Композитор уходит от прямолинейности всеми возможными способами. Фактура у Шуберта постоянно усложняется, приобретает индивидуальные черты, но всегда отвечает характеру песни, ее художественным и поэтическим смыслам.

Путь Шумана-композитора уникален. Первые десять лет творческой жизни он сочинял музыку для сольного фортепиано, затем оставил это поприще и принялся создавать песни. В песнях он выработал новый пианистический стиль, неповторимо «шумановский» по духовному наполнению, но более тонкий, детализированный, более сложный и в гармоническом, и в фактурном отношении. Большая романтическая поэзия обогатила круг художественных образов немецкого гения, добавила многообразия средствам их воплощения.

В аккомпанементе у Шумана, по сути, сосредоточивается психологический подтекст стихотворения. Все, что нельзя выразить словами — доказывает пианист. Многие песни, а иногда и целые циклы завершаются развернутыми фортепианными постлюдиями, подводящими важнейшие поэтические и музыкальные итоги. Законченность, индивидуализация, психологическая глубина — характерные черты аккомпанементов Шумана, требующие новой фортепианной стилистики и продуманных пианистических решений.

«Литературные» черты песенного стиля Шумана получили дальнейшее развитие в немецкой вокальной лирике XIX столетия, достигнув в творчестве Гуго Вольфа подлинной театрализации. Вольф был равнодушен к сольному фортепиано, но аккомпанементы его песен поражают тщательной пианистической выделкой и подчас виртуозным блеском. Рояль в «стихотворениях для голоса и фортепиано» Вольфа бескомпромиссно берет на себя лидерские функции. Здесь сосредоточен основной тематический материал, по-вагнеровски напряженные альтерированные гармонии, внезапные тональные сдвиги, интоационная изощренность. Именно в партии рояля осуществляется сквозное развитие тематизма, «роялю отдана объединяющая, архитектоническая функция» [3, с. 67]. Исключительное разнообразие форм и жанровых

типов в песнях Вольфа также опирается на фортепианной фундамент.

В аккомпанементах своих вокальных сочинений композитор не оглядывается на законы какой-либо пианистической школы (Вольф, по сути, самоучка), но создает свою собственную традицию и доводит пианистическую сферу песен до подлинного совершенства. Исполнение песен Вольфа для аккомпаниатора — «высший пилотаж», артист должен быть хорошо подготовлен для подобной работы и технологически, и музыкантски. И нет типовых формул, каждая песня — новый вызов, задача, требующая свежего, оригинального подхода.

Анри Дюпарк соединил в своей камерно-вокальной музыке, казалось, несовместимое: трепетную любовь к Вагнеру, к французской романтической поэзии и символизму Ш. Бодлера. Наследие Дюпарка невелико (страдая от психического заболевания он последовательно уничтожал свои произведения), но сохранились семнадцать изумительных песен, в которых рояль предвосхищает многое из завоеваний рубежа XIX–XX веков, а напряженные хроматизмы и сложные гармонические структуры заставляют вспомнить творчество Дебюсси.

Дюпарк называл свои вокальные сочинения *mélodie*. Выдающийся французский баритон и вокальный педагог Пьер Бернак посвятил интерпретации *mélodie* значительный по объему литературный труд (*The Interpretation of French Mélodies*, 1970). В книге Бернак рассматривает вокальные сочинения Берлиоза, Гуно, Дюпарка, Шоссона, Форе, Дебюсси, Равеля, Сати, Пуленка и проводит четкую стилевую границу между французской *chanson*, немецкой *Lied* и, собственно, *mélodie*. По мнению автора, *mélodie* свойственна ясность выражения, точность и концентрация формы («французский вкус не приемлет преувеличений и ценит краткость и разнообразие» [\[4, с. 115\]](#)), в издании дается значительный по объему материал, связанный с проблемами произношения французского языка в *mélodie*. В этой специфически французской идее (не лишенной определенного национального сnobизма) нам важно другое: *mélodie* — это направление камерно-вокального искусства, в котором необычайно тесная связь музыки и поэзии, голоса и фортепианного сопровождения становятся самодостаточным художественным явлением. Дюпарк, создавший выдающиеся образцы *mélodie*, не сочинял для сольного фортепиано, но пианистический язык его аккомпанементов в высшей степени самобытен, изыскан, самодостаточен, в нем — чистота стиля.

Фортепианская партия у Дюпарка призвана раскрыть поэтические тексты, их глубинные смыслы, она полна интересных гармонических деталей, она образна, красива, подчас сложно устроена фактурно, удобна в пианистическом плане, но, вместе с тем, разнообразна и глубоко индивидуальна. В каждой из вокальных миниатюр автор находит необычное фортепианное решение, тщательно и тонко работая над неповторимостью своих сочинений. Рояль в песнях Дюпарка — его собственное музыкантское открытие, не имеющее аналогов в окружающем композиторском мире, и это важное для нас знание в контексте развития искусства аккомпанемента.

Начало XX века открыло новую страницу в западноевропейской вокальной музыке, укажем на произведения К. Дебюсси и М. Равеля, Э. Сати и Ф. Пуленка во Франции, Э. Гранадоса и М. де Фальи в Испании, О. Респиги и А. Казелло в Италии, Я. Сибелиуса в Финляндии (соинения для сольного фортепиано Сибелиуса не вызывают серьезного интереса ни со стороны исполнителей, ни со стороны слушателей, но аккомпанементы в его многочисленных песнях поражают богатством пианистических идей, разнообразием фактуры, интонационной и мелодической отточенностью). В области фортепианной выразительности вокальная миниатюра проходит путь непрерывной трансформации,

впитывает широкие достижения авангардного искусства, откликается на вызовы времени.

А что русская романсная традиция? Мы знаем, что еще в 1803 году М. Клементи отправил своего любимого ученика Дж. Фильда в Москву и Санкт-Петербург с важной коммерческой миссией — продемонстрировать богатым русским самые современные рояли его лондонских фабрик. Эпоха клавесина в России немного задержалась, но фортепиано быстро входило в моду, искусство игры на нем начало развиваться, благодаря значительным улучшениям качественных характеристик инструментов. В первой половине XIX века русские музыканты отметились сочинением замечательных образцов вокальной музыки, основывая одновременно и школу отечественного аккомпанемента.

А. Верстовский, не проявлявший интереса к созданию пьес для сольного фортепиано, зарекомендовал себя подлинным мастером драматического, разнообразного по фактуре, оригинального и тщательно отшлифованного в пианистическом плане фортепианного аккомпанемента. В балладе «Черная шаль» он поднимается на подлинные высоты: неистовая скачка, погребальные колокола, красочные, подчас предельно напряженные *tremoli*, игра двойными нотами, стремительные октавные движения, подголосочная полифония и упругие пунктирные ритмы, использование широких регистровых контрастов, продолжительные фортепианные проигрыши, несущие серьезную драматургическую нагрузку — автор популярной оперы «Аскольдова могила» далеко выходит здесь за пределы салонного аккомпанемента, трактует рояль в ярко театральной манере, ищет свежие звучания. Конечно, все это у него идет от оперы, но важна тенденция, импульс, важен пример подлинно романтического облика инструмента.

Рояль в романсах Глинки и Даргомыжского — эпоха в развитии русского фортепианного искусства: детализированный, красочный, точный, несущий серьезную психологическую нагрузку, мелодически щедрый, лаконичный и предельно разнообразный одновременно. Сочинения для сольного фортепиано и Глинки, и Даргомыжского наполнены бытовой танцевальностью, салонным изяществом, они очаровательны, по-своему виртуозны, но бытуют в границах своего времени, отражают вкусы и предпочтения окружающей культурной среды. В романсах рояль у них из этих границ выходит, разрушает сложившуюся традицию и, одновременно, закладывает и развивает новую. Тематическая и интонационная наполненность, характерная для романской литературы Глинки и Даргомыжского, открывает незнакомую еще страницу в русском фортепианном искусстве, именно отсюда тянутся незримые нити к вокальному творчеству П. Чайковского.

М. Мусоргский славился своим искусственным аккомпанементом певцам. Солистка Мариинского театра Дарья Леонова, с которой он много работал, совершил концертные турне, вспоминала, что «он довел „аккомпанемент“ до той степени художественного совершенства, до той виртуозности, о которых до него не имел представления ни один музыкант, выступавший на концертной эстраде. Он своим аккомпанементом сказал действительно „новое слово“ и показал, как велико его значение в отношении цельности художественного исполнения. Аккомпанировать после него сделалось трудным, серьезным делом, и вот почему артисты преимущественно всегда желали петь в концертах с сопровождением М.П. Мусоргского, и потому-то ни один мало-мальски серьезный концерт не обходился без его участия» [\[5, с. 303\]](#).

Автор «Хованщины» возвышал фортепианное сопровождение и как композитор, и как пианист-исполнитель. Рояль в «Песнях и плясках смерти», в «Детской», во многих других

романсах не просто реагирует на происходящее оригинальной интонацией или гармонией, но откликается новой фактурной формулой, свежим чисто пианистическим решением. Поражает фортепианная фантазия Мусоргского, его изобретательность. Мир его аккомпанемента — абсолютно самобытное художественное явление, в котором изощренная деталь служит глубокому художественному замыслу. Аккомпанементы Мусоргского — значительное творческое достижение, но в их основе — пианистические решения: глубокое знание автором природы инструмента, эксперименты с фактурой, тесное взаимодействие фортепианного и вокального начал, интонационная содержательность высшего порядка, тембровая красочность.

В конце XIX века на отечественную сцену выходят выдающиеся композиторы-пианисты, камерно-вокальная музыка получает мощные фортепианные импульсы. Аккомпанемент в романсах А. Аренского, С. Рахманинова, Н. Метнера — большое искусство, которому трудно найти аналоги в западноевропейской традиции. В пианистическом плане необычайно трудны и в высшей степени оригинальны многие ранние опусы С. Прокофьева, романсы Ю. Шапорина, Ан. Александрова, других советских авторов. Корневая связь русской музыки с вокальным началом и достижения отечественного пианизма принесли богатые романесные дары: музыканту-аккомпаниатору теперь требуется недюжинное мастерство, время выдвигает его деятельность в отдельную профессию, ему необходимо серьезное погружение в вокальную литературу.

Во второй половине XX века в отечественной музыке начинается время эксперимента, сонористика выходит из тени социалистического реализма вместе с молодым поколением композиторов-«шестидесятников». Вокальные произведения, камерно-вокальный цикл — на передовой линии новой музыки. Через открытые хрущевской «оттепелью» «шлюзы» сложная современная поэзия заполняет собою музыкальное пространство, открывает небывалые возможности, дает интересные опыты, строит необычные модели. А. Шнитке прилагает к партитуре своих «Трех стихотворений Марины Цветаевой» десяток страниц авторских пояснений и указаний, регламентируя работу пианиста самым тщательным образом: «Одной рукой играть по клавиатуре, другой очень крепко прижимать соответствующую струну. В результате — сухое отрывистое звучание», «Щипать струны», «Тремоло двумя пальцами по струнам», «Глиссандо по одной басовой струне от демпфера к колку». Рояль резонирует с голосом, «хрипит», «плачется» вместе с Цветаевой как некий живой организм, совмещающий функции ударного, клавишного и струнного инструмента. Эмоциональный накал и искренность цветаевской лирики, ее «рваные» ритмы, ее жесткость требовали нового облика фортепианного сопровождения, и Шнитке находит единственно необходимые интонации и приемы звукоизвлечения. Нотная запись — предельно авангардная.

А. Кнайфель — мастер иного плана, он — бескомпромиссный создатель новых звуковых миров. В вокальном цикле «Глупая лошадь» на тексты В. Левина (1980) композитор необычайно строг к аккомпаниатору, расставляя авторские ремарки практически под каждой нотной строчкой. Пианист не только должен извлекать необычные звуки, но даже петь с закрытым ртом «подражая далекой валторне», в определенные моменты ритмично захлопывать крышку клавиатуры или громко стучать ногами по педалям. Рояль становится частью общего театрального действия, а пианист — одним из актеров. Ему, без сомнения, «необходимо пройти серьезную подготовку прежде чем решиться сесть за рояль с исполнением музыки Кнайфеля. Сам же рояль здесь удивительно поэтичен. Его партия, словно Рождественская песенка, наполнена звучаниями разнообразных колокольчиков, дышит теплом наивного и сказочного детского мира (цикл посвящен дочери Анне), освежает слух причудливыми тембровыми сочетаниями» [\[6, с. 8\]](#).

Но обратимся к позднему камерно-вокальному творчеству Д. Шостаковича, именно здесь наша гипотеза об особом пути развития фортепианного аккомпанемента находит свое подтверждение. В 1957 году, завершив Второй концерт для фортепиано с оркестром, Шостакович покинул область сольного фортепиано. В последние десятилетия жизни он сочинял для рояля лишь в камерно-вокальном жанре. Композитор непрестанно усложнял свой язык, аккомпанементы в его самых значительных циклах последних лет несут на себе печать стилевых изменений, нового взгляда на роль и задачи фортепиано в вокальной музыке.

В. Васина-Гроссман, в связи с первым пушкинским циклом композитора, созданным в далеком 1936 году, отмечала особую концентрацию «музыкально-образного содержания в инструментальной партии и в самом типе тематизма. За вокальной же партией сохраняется лишь функция напевного интонирования поэтического слова, а в музыкальном отношении она является только одним из голосов, далеко не всегда главным» [7, с. 251]. Это — ключевые слова в ответе на вопрос о роли фортепианного аккомпанемента в вокальном творчестве Шостаковича. Рояль становится здесь главной действующей силой, аккумулирующей и образность, и становление тематизма, и направление развития.

В юмористических романсах на слова из журнала «Крокодил» (1965) рояль все время произносит текст «от автора», то «подыгрывая» незадачливым героям повествования, то вставляя свои едкие реплики-характеристики, то делая разного рода «намеки». Он очень живой, очень «разговорчивый», очень «человеческий», иногда настырный, требовательный, уничтожающий. Об аккомпанементе речь не идет — фортепиано становится полноправным действующим лицом спектакля, принимая непосредственное участие в действии или довольствуясь ролью комментатора, стоящего немного в стороне от сцены. Совсем нет «лишних» нот, нет фактурных заполнений, нет никакой избыточности, все работает на сюжет, на образ, на характер. Вероятно, эти качества необходимо признать самоограничением, экономией средств выразительности, лапидарностью, но это будет не совсем верно — рояль в романсах из «Крокодила» абсолютно полнокровен в фортепианном значении этого слова, иногда даже виртуозен, он все время в самой гуще музыкальных событий, в центре внимания слушателя. Рояль в романсах на тексты из «Крокодила» — «это сам Дмитрий Дмитриевич со своим изумительно ясным, точным пианизмом, насмешливостью, зорким взглядом на окружающий мир и потрясающим мастерством. Именно его личное присутствие и поднимает все эти ерундовые тексты графоманов на уровень серьезного художественного обобщения» [8, с. 160–161].

В сатирических стихотворениях капитана Лебядкина (1974, на тексты Ф. Достоевского из «Бесов») «рояль, следя абсурдным воплям отставного капитана, наполняет звуковое пространство какими-то бессвязными виртуозными элементами — скачками, гаммообразными пассажами, октавными ходами. Все возможные приемы игры на этом инструменте включены в партитуру, перемешаны между собой и „выпленуты“ на слушателя» [8, с. 168]. Абсурдным выглядит даже унисонное «пробегание» расстояния в две октавы между двумя примитивно чистыми мажорными аккордами: это обязательно серия из двенадцати неповторяющихся нот. Намек на дodeкафонию? «Избегание возвратов» и мелодическая новизна по любопытной теории Л. Мазеля [9, с. 79]?

Некоторые элементы пианизма явно указывают на Первый концерт для фортепиано с оркестром, на сочинение, с которого, по сути, молодой Шостакович начинал свой большой пианистический путь: круг исследования возможностей инструмента, таким

образом, замкнулся в последнем вокальном цикле композитора.

В цикле на слова Марины Цветаевой (1973) рояль бесконечно разнообразен. В первом романсе «Мои стихи» Л. Данилевич насчитал аж двенадцать видов разной фортепианной фактуры [10, с. 250]. Красной нитью через весь цикл проходит колокольность («Я знала тайны всех растений // и песни всех колоколов» — поэзия Цветаевой полна колокольных звонов). Иногда она сродни звонам «Хованщины», в мощных виртуозных октавных пассажах, заполняющих все звуковое пространство («Поэт и царь»). Она — в жестком, даже «злом» марше, похожем на другие марши композитора (из Пятой или Седьмой симфоний) в «Нет, был барабан...», с его «одноруким» инструментализмом, предельно лаконичным, отрешенным, имитирующим барабанную дробь, строевую поступь; в сумрачном колорите похоронных мерных аккордов, бескрасочных и безнадежных («Диалог Гамлета с совестью»); в безразличных и холодных цепочках кварт («Откуда такая нежность»). В фортепианном сопровождении достаточно много дodeкафонной концентрированности, иногда совсем немного нот, но каждый атом музыкальной ткани несет свою, только ему предназначеннуу смысловую нагрузку [11, с. 49].

Сочетание тонкой, предельно детализированной мотивной работы, полифонических сплетений голоса и фортепиано и почти оперной, ариозной стилистики становится яркой приметой Сюиты на слова Микеланджело (1974). У фортепиано очень много вертикальной игры, и в этом плане Шостакович возвращается к классическим формам взаимоотношений солиста и аккомпанемента. Помимо моноинтонаций автор активно использует монофактурные принципы у аккомпанирующего фортепиано, которые работают на слитность, цельность восприятия. Октавный унисон становится главным действующим лицом, выходит на авансцену могучими пассажами, стихийно эмоциональными отыгрышами, вдалбливает, подчеркивает важную мысль, провозглашенную солистом. Немало эпизодов и вовсе стилизованы под ренессансный речитатив. В воспоминаниях Б. Тищенко мы находим упоминания о знакомстве Шостаковича с творчеством ансамбля «Мадригал», о большом впечатлении, произведенном на него образцами старинной музыки [12, с. 43]. Микеланджело и Ренессанс, можно ли быть ближе друг к другу?

Рояль в поздних вокальных циклах Шостаковича находится в прямом диалоге даже не с поэтическим текстом, но с подтекстом, с отдельными словами-символами, он намекает и подсказывает, объясняет и проповедует. Фортепианская ткань насыщена сочным «бытовым» началом или едва уловимыми аллюзиями, «низкими» страстями или обращением к самым высоким проявлениям человеческого духа. Композитор пользуется богатейшими возможностями современного инструмента ровно настолько, насколько это необходимо для воплощения идеи, образа, смысла (подчас тайного). Авторская фантазия безгранична, инструментальные решения свободно и гибко, без видимых усилий следуют за ней. В камерно-вокальных циклах 1960–1970-х годов Шостакович создает новый жанр — камерно-вокальный театр, в котором аккомпанирующему фортепиано доверены роли сценариста, режиссера, дирижера, симфонического оркестра, хора и большинства солистов-певцов.

Рамки статьи не позволяют более подробно рассмотреть историю становления фортепианного сопровождения в камерно-вокальной музыке — тема эта достойна солидного диссертационного исследования. Выделим главное: фортепианный аккомпанемент в вокальной музыке — самостоятельная ветвь в широкой традиции пианизма. Развиваясь по своим собственным законам, в которых поэтическое наполнение, театрализация, психологическая глубина, интонационная изощренность,

детализация фактуры оказались важнейшей составляющей, определившей вектор движения, впитав все лучшее, передовое из достижений пианистических школ и направлений, рояль в вокальной музыке обогатил фортепианное искусство новыми инструментальными идеями и красками, художественными приемами, особым духовным содержанием. Работа со словом, с большой поэзией и литературой требовала от композиторов синтетических технологических решений.

Целый ряд выдающихся композиторов (Шуберт, Шуман, Брамс, Рахманинов, Метнер, Дебюсси, Пулленк, Шостакович) обогащали аккомпанемент в своих песнях и романсах новой пианистической стилистикой, отличной от их собственных сочинений для сольного фортепиано. Другие значительные создатели — Вольф, Дюпарк — работали исключительно в камерно-вокальном жанре. Не скованные принадлежностью к определенным пианистическим школам, они шли непроторенными тропами, изобретали иные звуковые миры, смело экспериментировали со стремительно возрастающими технологическими возможностями современных фортепиано. Свежие инструментальные краски, разнообразные фактурные приемы в их аккомпанементах является подлинными открытиями в области фортепианного искусства.

Библиография

1. Друскин, М.С. Собрание сочинений в семи томах. Том первый. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков / ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007. – 786 с.
2. Хохлов, Ю.Н. Песни Шуберта: черты стиля. – Москва: Музыка, 1987. – 302 с.
3. Коннов, В.П. Гуго Вольф. Жизнь и творчество. – Санкт-Петербург: Петербург XXI век, 2005. – 324 с.
4. Bernac, P. The Interpretation of French Mélodies. – New York: Praeger, 1970. – 326 p.
5. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. – Москва: Музыка, 1988. – 415 с.
6. Шкиртиль Л.В. Новый «звучящий образ» фортепиано в отечественном «женском» вокальном цикле 1960–1970-х годов // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2022. № 6. С. 1-12. DOI: 10.7256/2453-613X.2022.6.39459 EDN: UHXYFO URL: https://nbppublish.com/library_read_article.php?id=39459
7. Васина-Гроссман, В.А. Русский классический роман XIX века. – Москва: 1956. – 350 с.
8. Серов, Ю.Э. Автор и его время в камерно-вокальном творчестве Д.Д. Шостаковича: диссертация ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Ростов-на-Дону, 2020. – 277 с.
9. Мазель, Л.А. Наблюдения над музыкальным языком Д. Шостаковича // Этюды о Шостаковиче: Статьи и заметки о творчестве. – Москва: Советский композитор, 1986. – С. 33-82.
10. Данилевич, Л.В. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество. – Москва: Советский композитор, 1980. – 304 с.
11. Серов, Ю.Э. Поздние камерно-вокальные циклы Дмитрия Шостаковича: учебное пособие. – Санкт-Петербург: Наукоемкие технологии, 2025. – 64 с.
12. Тищенко, Б.И. Размышления о 142-м и 143-м опусах // Советская музыка. – 1974. – № 9. – С. 40-46.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор заявил в заголовке («Аккомпанемент в камерно-вокальной музыке как самостоятельная ветвь в истории фортепианного искусства»), является эволюция клавирно-фортепианного аккомпанемента (в объекте исследования) в камерно-вокальной музыке. Автор в заголовке отразил и проблему, которой посвящена статья, — необходимость рассматривать искусство клавирно-фортепианного аккомпанемента в камерно-вокальной музыке как самостоятельную линию истории фортепианного искусства. Собственно, обоснованию этой позиции и посвящены авторские обобщения на основе добротного обзора научной литературы по выбранной теме. Единственno, чего избегает автор, так это конкретики в постановке проблемы: из текста так и не ясно, считает ли автор, что он впервые обозначил необходимость рассматривать искусство клавирно-фортепианного аккомпанемента в камерно-вокальной музыке как самостоятельную линию истории фортепианного искусства или же он развивает уже существующие в российском и зарубежном музыковедении позиции? Сейчас авторская позиция выглядит как претензия на изобретение нового направления в музыковедении, хотя, конечно, это не так. И было бы уместно отметить, что в России и за рубежом история клавирно-фортепианного аккомпанемента изучается не первое столетие, поскольку тесно переплетена с дидактикой концертмейстерского искусства. Другой вопрос, что нового привносит автор в историческое музыкознание клавирно-фортепианного аккомпанемента в камерно-вокальной музыке? И здесь, безусловно, хорошо аргументированный вывод автора располагает отчасти научной новизной.

Автор, в частности, утверждает, что история «фортепианный аккомпанемент в вокальной музыке — самостоятельная ветвь в широкой традиции пианизма», что «развиваясь по своим собственным законам, в которых поэтическое наполнение, театрализация, психологическая глубина, интонационная изощренность, детализация фактуры оказались важнейшей составляющей, определившей вектор движения, впитав все лучшее, передовое из достижений пианистических школ и направлений, рояль в вокальной музыке обогатил фортепианное искусство новыми инструментальными идеями и красками, особым духовным содержанием». Тем самым, автор на основе сделанных им обобщений подтверждает уже сложившиеся в музыкознании представления об эволюции фортепианного аккомпанемента в вокальной музыке (Хохлов, Мазель, Цуккерман и др.). А новизну предпринятого автором исследования составляет как раз историческая логика аргументации известной позиции и, соответственно, авторская выборка и периодизация исторического материала.

Таким образом, предмет исследования автором раскрыт на достойном публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне, но рецензент рекомендует автору точнее сформулировать в чем именно он видит свой вклад в развитие отечественного музыковедения, чтобы избежать неоднозначности прочтения его позиции.

Методология исследования опирается на историко-биографический метод с элементами деконструкции исторической эволюции фортепианного аккомпанемента в вокальной музыке на основе авторской тематической выборки проанализированной литературы. В целом авторский методический комплекс релевантен решаемым научно-познавательным задачам, но, по мнению рецензента, автору следует отдельно подчеркнуть научную новизну полученных им результатов.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает тем, что «нет никаких сомнений в том, что “внедрение” клавира в хоровую и сольную вокальную музыку преобразовывало стиль и характер музицирования, создавало дополнительные художественные и технологические возможности, меняло вектор развития камерно-вокального репертуара». Тезис, безусловно, заслуживает внимания и в достаточной мере раскрыт в

статье.

Научная новизна исследования, заключающаяся в деконструкции исторической эволюции фортепианного аккомпанемента в вокальной музыке на основе авторской тематической выборки проанализированной литературы и эмпирического материала (отдельных упомянутых опусов), заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автором выдержан научный. Стремление автора совместить научные и дидактические функции запланированной публикации следует считать сильной стороной авторского стиля.

Структура статьи в основном раскрывает логику проведенного научного исследования. Хотя итоговый вывод, по мнению рецензента, следует усилить за счет однозначной характеристики научной новизны достигнутых автором результатов.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемную область исследования, хотя и слабо отражает степень изученности выбранной автором темы в современном музыковедении (мало упомянуто работ российских и зарубежных коллег за последние 3-5 лет).

Апелляция к оппонентам отсутствует. Автор, по мнению рецензента, напрасно не вступает в теоретическую дискуссию с российскими и зарубежными коллегами. Отчего складывается превратное впечатление, что кроме автора статьи никого в мире не интересует историческая эволюция фортепианного аккомпанемента в камерно-вокальной музыке.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» и может быть рекомендована к публикации. Хотя качество запланированной публикации будет значительно выше, если автор однозначно заявит, в чем именно он видит научную новизну своего исследования.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Аккомпанемент в камерно-вокальной музыке как самостоятельная ветвь в истории фортепианного искусства», в которой проведено исследование роли музыкального сопровождения в исполнении вокальных произведений.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что фортепианный аккомпанемент в вокальной музыке — самостоятельная ветвь в широкой традиции пианизма. Развиваясь по своим собственным законам, в которых поэтическое наполнение, театрализация, психологическая глубина, интонационная изощренность, детализация фактуры оказались важнейшей составляющей, определившей вектор движения, впитав все лучшее, передовое из достижений пианистических школ и направлений, рояль в вокальной музыке обогатил фортепианное искусство новыми инструментальными идеями и красками, художественными приемами, особым духовным содержанием.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью научного анализа развития фортепианного искусства аккомпанемента в самостоятельный вид искусства. Цель данного исследования заключается в обзоре процесса становления фортепианного искусства на примере творчества немецких и русских композиторов. Для достижения цели автором поставлены следующие задачи: рассмотрение истории развития фортепианного аккомпанемента в качестве самостоятельной ветви в развитии инструмента; изучение вклада вокальной литературы в обновление и развитие пианизма, исполнительских принципов и приемов игры.

Методологическую базу составил комплексный подход, включающий общенаучные методы описания, анализа и синтеза, а также историко-культурный и сравнительный анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких отечественных музыковедов как Ю.Э. Серов А.Д. Алексеев и др. Эмпирическим материалом послужили произведения зарубежных и российских композиторов.

На основе библиографического анализа автор отмечает, что с момента своего зарождения около пятисот лет назад фортепианное исполнительское искусство всегда привлекало внимание искусствоведов и музыкальных критиков. Научная новизна данного исследования заключается в анализе роли фортепианных партий вокальных произведений, написанных выдающимися русскими и зарубежными композиторами.

Автором детально проанализированы произведения как немецких и французских (Ф. Шуберт, Р. Шуман, А. Дюпарк), так и российских композиторов (А. Верстовский, М. Глинка, М. Мусоргский, Д. Шостакович), создававших музыкальные партии для романсов и других произведений камерно-вокального жанра. По мнению автора, аккомпанемент в их творениях становится основным носителем содержания, типы фактуры глубоко индивидуализированы, а музыкальная изобразительность выходит на новый уровень обобщения.

Особое внимание автор уделяет анализу вокальных циклов Д. Шостаковича и дает им высокую оценку. По его мнению, композитор пользуется богатейшими возможностями современного инструмента ровно настолько, насколько это необходимо для воплощения идеи, образа, смысла. Авторская фантазия безгранична, инструментальные решения свободно и гибко, без видимых усилий следуют за ней.

В завершении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала. Перспективы исследования автор видит в подробном рассмотрении истории становления фортепианного сопровождения в камерно-вокальной музыке.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение процесса становления всемирной музыкальной культуры представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшей проработки.

Следует заметить, автор достиг поставленной цели. Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Библиографический список исследования состоит из 12 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Однако автору было бы желательно проанализировать и добавить в библиографический список более современные научные труды и публикации, посвященные изучаемой проблематике. Текст статьи выдержан в научном стиле.

Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.