

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

На правах рукописи

Юдин Александр Наумович

ИСТОРИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Санкт-Петербург
2023

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава I. Теоретическо-методологические основания концертмейстерского искусства в России	17
§ 1.1. Онтология и гносеология концертмейстерского дела. Теоретический аспект.....	17
§ 1.2. Концертмейстерское искусство в контексте отечественной культурной и философской традиции	46
Глава II. Истоки и пути формирования концертмейстерства в России Периодизация его истории	57
§ 2.1. Концертмейстерская культура в России XVIII столетия	57
§ 2.2. XIX век. Композиторы-концертмейстеры	75
§ 2.3. Развитие органного аккомпанемента в рамках жанра духовного концерта.	102
§ 2.4. Концертмейстерское искусство Феликса Михайловича Блуменфельда	113
§ 2.5. Возникновение эстрадно-романсового жанра и его воплощение в концертмейстерской работе.....	124
§ 2.6. Процесс постепенной профессионализации концертмейстерского искусства, выявления его специфики	136
Глава III. Концертмейстерское искусство XX в.	146
§ 3.1. Пути развития концертмейстерского искусства в России первой половины XX столетия. Дирижер-концертмейстер в музыкальном театре	146
§ 3.2. Особенности концертмейстерской профессии в хоровом искусстве	167
§ 3.3. Специфика творческой деятельности композиторов-концертмейстеров	176
Александр Тихонович Гречанинов	176
Георгий Васильевич Свиридов.....	188
§ 3.4. Исполнители-концертмейстеры.....	204
Александр Борисович Гольденвейзер.....	204
Святослав Теофилович Рихтер.....	221
Мария Вениаминовна Юдина.....	234
Мстислав Леопольдович Ростропович	248

Певцы-аккомпаниаторы	260
§ 3.5. Концертмейстерство в эстрадном жанре	272
§ 3.6. Аккомпанемент в немом кино	282
Глава IV. Отечественные традиции обучения концертмейстерскому делу (на примере ведущих вузов)	291
§ 4.1. Санкт-Петербургская (Ленинградская) государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова	292
§ 4.2. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского	302
§ 4.3. Российская академия музыки им. Гнесиных	313
§ 4.4. Нижегородская (Горьковская) государственная консерватория им. М. И. Глинки	324
§ 4.5. Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова	332
§ 4.6. Концертмейстерское искусство в области балета (на примере Академии русского балета им. А. Я. Вагановой)	340
Заключение	351
Список литературы, архивных, рукописных источников и интернет-ресурсов	357
Приложение. Концертмейстеры выдающихся отечественных исполнителей – солистов.	391

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования: Концертмейстерское искусство – одна из самых востребованных сфер исполнительской деятельности. Тем не менее, в течение почти всей истории существования подобной формы работы музыканта внимание профессионалов привлекал только практический аспект ее бытования. В тоже время нельзя забывать, что к настоящему времени история искусства аккомпанемента в России насчитывает, по меньшей мере, более двух с половиной столетий, вбирая в себя различные фазы своего становления и эволюции. Столь длительный период рано или поздно должен был привести к необходимости теоретического осмысления пройденного пути, выделения в нем основных тенденций и направлений. В результате возникла новая научная область исследований, представляющая собой одно из ответвлений отечественной исполнительской истории. Важность такого исследовательского направления определяется не только задачами теоретического значения, но и возрастающим интересом музыкантов-практиков. До сих пор в профессиональной среде отсутствует четкое понимание периодизации искусства аккомпанемента, четкое понимание его разновидностей. Многие имена выдающихся концертмейстеров прошлого остаются неизвестными даже среди узкого круга специалистов. Все это говорит о необходимости появления новых работ в этом направлении.

История развития концертмейстерского искусства нуждается в широком теоретическом осмыслении, с позиции его изучения как самостоятельного исполнительского феномена, не ограниченного рамками фортепиано. Адекватное отражение многочисленных аспектов данной темы – проблема, решению которой посвящено данное исследование. На протяжении нескольких столетий концертмейстерское дело развивалось в разных направлениях, с одной стороны все более оформляясь в качестве особой, обладающей своей спецификой формой профессиональной работы музыканта, с другой – постоянно расширяя диапазон своего практического применения. Подобно тому, как, после первых

полутора столетий развития истории концертмейстерского искусства в России, постепенно становится очевидной необходимостью специального обучения данному виду исполнительской работы, на современном этапе естественной представляется кристаллизация процесса, связанного с определением и анализом основных исторических периодов и форм его эволюции. Накопившийся материал диктует необходимость появления новой области теории и истории исполнительства, формирующей актуальное направление в музыкальной науке. Формирование этой научной области – еще одна узловая проблема предлагаемого труда.

Представляется необходимым также постепенное внедрение в учебные планы музыкальных вузов нового лекционно-практического курса «История и теория концертмейстерского искусства», важнейшая часть которого должна быть непосредственно связана с вопросами развития и эволюции аккомпанемента в России¹. Такой курс нуждается в научно разработанных учебных материалах, которым служат новые работы в указанной сфере научного исследования.

Степень разработанности темы исследования:

Вплоть до XXI века вопросы исторического анализа концертмейстерского искусства не привлекали внимания исследователей. С начала нынешнего столетия интерес к этой теме возник, развиваясь сразу в нескольких направлениях. В 2003 году появилась кандидатская диссертация В. Л. Бабюк «Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII - XX веков: Фортепианно-вокальный аспект»², в которой вопросы развития отечественной традиции фортепианного аккомпанемента рассматриваются с точки зрения эволюции вокального исполнительства. В 2010 году автором настоящего труда была защищена кандидатская диссертация «Концертмейстерская практика русских

¹ В частности, подобный курс уже существует в Институте музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена.

² Бабюк В. Л. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII–XX веков: (фортепианно-вокальный аспект): диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Магнитогорск, 2003. 183 с.

композиторов XIX–начала XX века»³, в которой впервые был предложен взгляд на историю русской музыки и ее творцов с точки зрения искусства аккомпанемента. В дальнейшем был опубликован целый ряд статей того же автора, продолжающих выбранное исследовательское направление, расширяя и углубляя его тематику. В последние годы была издана монография В. В. Калицкого «Проблемы концертмейстерского искусства»⁴, дающая объемное представление о данной исполнительской сфере. Кроме указанных работ появились исследования, отражающие вопросы партнерского взаимодействия в сотворчестве пианиста и солиста. Здесь можно отметить работу Е. А. Островской «Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства»⁵. Все это говорит о возрастающем интересе современного поколения ученых, как к теоретическим, так и к практическим вопросам концертмейстерского искусства.

Также несомненную ценность представляют появляющиеся в начале XXI столетия сборники воспоминаний о выдающихся педагогах прошлого. В частности, в Петербурге была издана книга «Софье Борисовне Вакман - с любовью: статьи, воспоминания, документы»⁶, содержащая рассказы бывших студентов о своем учителе. В недавнее время появилось издание, выпущенное Санкт-Петербургской консерваторией, посвященное кафедре концертмейстерского мастерства⁷. Большое значение для истории исполнительского искусства

³ Юдин А. Н. Концертмейстерская практика русских композиторов XIX–начала XX вв.: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург: РГПУ им. А.И. Герцена, 2010. 169 с.

⁴ Калицкий В. В. Проблемы концертмейстерского искусства. М.: ИНФРА-М, 2019. 356 с.

⁵ Островская Е. А. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Тамбов, 2006. 233 с.

⁶ Софье Борисовне Вакман – с любовью. Статьи, воспоминания, документы / Ред.-сост.: Г. А. Серова. Санкт-Петербург: СПбГК., 2012. 246 с.

⁷ Искусство концертмейстера: традиции и современность. / Сост.: Е. А. Спист. Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2022. 212 с.

имеет вышедшее в 2019 году двухтомное издание «Концертмейстеры Московской консерватории», подготовленное В. Н. Никитиной⁸. Содержащиеся в ней воспоминания и биографический словарь, представленный вторым томом объемной публикации, не только обогатили музыкальную науку, но и привлекли дополнительное внимание к профессии. Безусловный интерес представляет иллюстрированное издание «Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки, 1946–2011»⁹, отдельный раздел которой посвящен кафедре концертмейстерского мастерства вуза. К этому же ряду публикаций необходимо отнести статьи В. А. Таганцевой «Время. Профессия. Люди: (о концертмейстерах Казанской Государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова)»¹⁰, Т. С. Сергеевой «А. Е. Миркина – музыкант, педагог, человек»¹¹. Появление подобных изданий – явный симптом возросшего интереса к обсуждаемой исполнительской сфере.

Несколько особняком стоят работы педагогической направленности, связанные с теми или иными аспектами обучения искусству аккомпанемента. Они связаны с фортепианным сопровождением, что объясняется, прежде всего, тем, что в профессиональных учебных заведениях дисциплина «концертмейстерский класс» присутствует только в программах студентов-пианистов. К числу таких работ, например, относится учебно-методическое пособие

⁸ Концертмейстеры Московской консерватории. Т. 1. Размышления о профессии. Воспоминания. Фотодокументы / Сост.: В. Н. Никитина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. 408 с.

Концертмейстеры Московской консерватории. Т. 2. Биографический энциклопедический словарь / Сост.: В. Н. Никитина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. 384 с.

⁹ Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки, 1946–2011. Нижний Новгород: Деком, 2013. 208 с.

¹⁰ Таганцева В. А. Время. Профессия. Люди: (о концертмейстерах Казанской Государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова) // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность. Казань: КГК, 2016. Вып. 8. С. 352–360.

¹¹ Сергеева Т. С. А. Е. Миркина – музыкант, педагог, человек // Концертмейстерское искусство: теория, история, практика. Казань: КГК, 2011. С. 9–14.

Е. Л. Веселовой «Развитие концертмейстерского мастерства в процессе подготовки пианистов»¹². Интересна по своей тематике диссертация Н. А. Равчеевой «Искусство аккомпанемента: инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждениях»¹³, в которой был рассмотрен вопрос о раннем развитии навыков музыкального сопровождения, сделаны выводы о необходимости подобных занятий в рамках начального образовательного звена¹⁴.

Несмотря на то, что указанная область исполнительства в последние десятилетия попала в орбиту постоянного внимания исследователей, все еще не появилось труда, дающего объемную картину исторического развития искусства аккомпанемента в России. Существующие работы представляют либо тот или иной аспект развития концертмейстерского искусства (например, вокальный) или ограничивают спектр своих научных интересов одним музыкальным инструментом (например, фортепиано). Кроме того, необходимо появление труда, ориентированного именно на отечественную исполнительскую традицию. Также на данном этапе исследовательского развития концертмейстер-

¹² Веселова Е. Л. Развитие концертмейстерского мастерства в процессе подготовки пианистов: учебно-методическое пособие. Ялта: РИО ГПА КФУ, 2019. 120 с.

¹³ Равчеева Н. А. Искусство аккомпанемента: инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждениях: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. СПб., 2014. 22 с.

¹⁴ Также необходимо отметить некоторые работы западных исследователей, непосредственно связанные с анализируемой исполнительской сферой: Günther M. Liedbegleitung und Künstlerische Identität. Zur Zusammenarbeit Clara Schumanns mit Julius Stockhausen // Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Detmold. B. 2. 2020. S. 64 – 84, Schering A. Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im 16 // Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Nr. XIII, 1912. S. 190 – 196, Olshausen U. Das lautenbegleitete Sololied in England um 1600: Mit einem Register der unveröffentlichten Lieder. Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1963. 370 s., Steinbeck W. Das Prinzip der Liedbegleitung bei Schubert // Mf[^]. Nr. 42, 1989. С. 206-221, Hering H. Die Klavierpart in Lied des 19 Jh // Melos (NZfM). Nr. 4. 1978. S. 95-101, Fischer-Diskau D. Töne sprechen, Worte klingen: Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs. Stuttgart/Munich: Deutsche Verlags-Anstalt, 1985. 500 s., Lindo A. The art of accompanying. New-York: G. Schirmer, Inc., 1916. 126 p., Bos C. The well-tempered accompanist. Bryn Mawr: T. Presser Company, 1949. 162 p., Cranmer P. Technique of accompaniment. London: Dobson, 1970. 108 p., Adler K. The art of accompanying and coaching. New York: Da Capo Press, 1971. 260 p.

ского искусства важным элементом представляется освещение процессов зарождения и функционирования соответствующих кафедр в российских консерваториях.

Объем фактического материала по выбранной исследователем теме диктовал необходимость отбора персоналий, включенных в настоящую работу. Критерием этого служила не только степень «вовлеченности» того или иного музыканта в профессию, но и то, насколько детали их творческого пути становились отражением основных эволюционных тенденций концертмейстерской истории. Например, неоспоримой является художественная ценность таких художественных явлений, как концертмейстерская практика Прокофьева, Шостаковича, Кабалевского и многих других творцов русской музыки, но автор сознательно не посвящает им отдельных разделов, так как не ставит своей задачей написать историю композиторского аккомпанемента¹⁵, являющегося лишь частью общего процесса развития концертмейстерского искусства в нашей стране.

Объект исследования: искусство концертмейстера.

Предмет исследования: история отечественного концертмейстерского искусства в процессе его онтологической и гносеологической эволюции.

Проблема исследования состоит в существующем противоречии между наличием более чем двухвековой истории существования указанной исполнительской сферы и отсутствием аналитического исследования, основанного на историко-теоретическом фундаменте и призванного осмыслить возникавшие в разные периоды направления и тенденции.

Таким образом, **цель** своей работы автор видит в создании целостной картины формирования и развития русской концертмейстерской школы.

В соответствии с целью представляется необходимым решение следующих **задач**:

¹⁵ Несмотря на проводимую в дальнейшем тексте четкую теоретическую смысловую границу между понятиями «концертмейстер» и «аккомпаниатор», автор считает возможным употреблять их в качестве синонимов, что и наблюдается на практике в отечественном исполнительском искусстве.

– на основе существующих свидетельств комплексно рассмотреть процесс эволюции искусства аккомпанемента в России, приведший к созданию отечественной концертмейстерской школы;

– представить и обосновать периодизацию истории концертмейстерского искусства в России;

– объяснить и ввести в научный оборот новые термины и понятия («концертмейстерский комплекс», «три столпа концертмейстерского искусства»), призванные теоретически обобщить процесс развития отечественного концертмейстерского искусства;

– рассмотреть данную исполнительскую сферу в контексте истории культуры и философии;

– охарактеризовать процесс зарождения концертмейстерского искусства в России в конце XVIII века;

– выявить специфику его бытования в XIX столетии:

- в концертмейстерской практике русских композиторов,
- в органном аккомпанементе,
- в творческой деятельности пианистов, выступавших в качестве аккомпаниаторов;

– определить истоки концертмейстерской традиции в эстрадно-романсовом исполнительстве;

– проанализировать процесс постепенной профессионализации концертмейстерского искусства в конце позапрошлого столетия;

– рассмотреть пути эволюции концертмейстерского искусства в России XX века;

– охарактеризовать следующие творческие сферы применения данной области исполнительства в прошлом столетии:

- дирижерскую,
- хоровую,
- эстрадно-романсовую;

– представить творческие портреты композиторов и пианистов-концертмейстеров XX века;

– определить отличительные черты профессиональной работы пианиста в немом кино;

– проанализировать процесс формирования специализированных кафедр творческих вузов:

- Санкт-Петербургская (Ленинградская) государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова,
- Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
- Российская академия музыки (РАМ) им. Гнесиных,
- Нижегородская (Горьковская) государственная консерватория им. М. И. Глинки,
- Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова,
- Академия русского балета (АРБ) им. А. Я. Вагановой.

Теоретико-методологические основы диссертации. В диссертации используется категориальный аппарат, сформировавшийся в современном музыковедении. В тоже время изучение рассматриваемого исполнительского феномена (концертмейстерское искусство) в широком историческом и культурном контексте обуславливает необходимость обращения к терминологическому инструментарию смежных исполнительских сфер, а также понятиям, сложившимся в общегуманитарных дисциплинах (прежде всего в области философии и психологии). Теоретическим фундаментом диссертации выступают положения и принципы, сформировавшиеся в сферах исторического исследования, музыкально-критического анализа, психологии сотворчества. Методологически опорными служат положения герменевтического, компаративистского, семиотического, системного и структурного генезиса, позволяющие с разных сторон проанализировать весь комплекс рассматриваемых проблем.

Разработка и изучение темы потребовали комплексного подхода. Этот подход включает в себя разноплановые аналитические методы, относящиеся к разным онтологическим и гносеологическим сферам познания эволюционного процесса. Диалектически сочетаются исторический, сравнительный, аналитический, эмпирически-индуктивный методы, вкуче с традиционными методами искусствоведческого характера, такими как критический и эстетический. Необходимость целостного подхода к изучаемому явлению объясняется самой тематикой исследования, в ходе которого рассматриваются различные типы функционирования концертмейстерского искусства, предполагающие, в том числе, разнообразие музыкального инструментария. Все указанные методы направлены на выявление особенностей процесса эволюции данной исполнительской сферы, черт ее своеобразия.

Материалом исследования послужили:

– исторические первоисточники, представленные исследованиями музыкантов, концертмейстерская практика которых рассматривается в диссертации. Среди них литературное наследие А. Г. Рубинштейна, Н. К. Метнера, А. Т. Гречанинова, С. В. Рахманинова, А. Б. Гольденвейзера, публикации арфистов В. Г. Дуловой, К. А. Эрдели, дирижеров Б. Э. Хайкина, А. М. Пазовского, А. В. Гаука, пианистов С. Т. Рихтера, М. В. Юдиной, С. М. Кагана, Г. А. Безуглой и многих других.

– архивные источники, хранящиеся в Российской национальной библиотеке (отдел рукописей), Центральном государственном архиве литературы и искусства, Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга, а также архивы учебных заведений России: Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва);

– труды музыковедов, посвященные истории русской музыки (Б. Е. Доброхотов, Н. А. Огаркова, А. Л. Порфирьева, Л. И. Ройзман, Ж. В. Князева, Н. М. Растопчина);

– переписка и эпистолярное наследие деятелей культуры и искусства (И. Е. Репин, В. В. Стасов, М. М. Ипполитов-Иванов, В. М. Зарудная и др.);

– воспоминания современников, в том числе солистов, оставивших свидетельства своего сотрудничества с концертмейстерами (В. Н. Головина, Ц. А. Кюи, Ф. Балатари, Ю. Ф. Абаза-Штубе, Л. М. Левинсон, М. С. Лебензон, Ю. С. Морфесси, З. А. Долуханова, Н. А. Обухова, К. Г. Держинская и др.);

– педагогические и исторические труды сотрудников концертмейстерских кафедр российских консерваторий (К. Л. Виноградов, В. В. Подольская, Е. Б. Брюхачева, Г. С. Домбаев, Е. В. Болотнова, В. А. Таганцева, Е. Е. Стриковская и др.);

– исследования в области философии и психологии сотворчества В. Ф. Одоевского, А. Н. Лук, Э. Эннекена, Н. Б. Нечаевой, А. П. Ноздриной;

– опубликованные в периодических изданиях статьи, непосредственно связанные с темой исследования.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Отечественное концертмейстерское искусство представляет собой специфическую самодостаточную область исполнительства, обладающую своими уникальными задачами и принципами.

2. На данном этапе развития музыкальной науки является необходимым появление новой отрасли исследований, посвященной изучению истории и эволюции указанной сферы исполнительской деятельности.

3. Для достижения многоаспектного, широкого анализа концертмейстерского искусства необходимо рассматривать его с точки зрения различных видов бытования, помещая в общем контексте общегуманитарных дисциплин.

4. Процесс осмысления истории искусства музыкального сопровождения нуждается, как в прояснении существующих теоретических понятий, так и в появлении новой терминологии, возникшей в ходе развития данного вида исполнительской работы.

5. Весь ход концертмейстерской истории представляет собой объемный, многоплановый и разноуровневый, но единый процесс, направленный на выделение указанной сферы исполнительства в отдельную область творческой работы музыканта, выявление ее значимости.

6. История отечественного концертмейстерского искусства непосредственно связана с художественной практикой выдающихся русских композиторов.

7. Сформировавшись под определенным влиянием европейских исполнительских школ, русская ансамблевая культура с конца XIX века стала оказывать все возрастающее обратное воздействие на мировой исполнительский процесс.

8. Итогом более чем двухсотлетней эволюции явилось формирование современной отечественной концертмейстерской школы, получившей широкое международное признание и во многом определяющей ныне мировой уровень концертмейстерской профессии.

Научная новизна исследования заключается в том, что:

– диссертация является первым в музыковедении системным исследованием отечественного концертмейстерского искусства в его различных видах, формах и жанрах;

– впервые предложен взгляд на историю русской музыки с «концертмейстерской» точки зрения;

– рассмотрены четыре этапа формирования указанной области исполнительства, предложена его периодизация;

– введены в научный обиход новые термины (прежде всего, понятие «концертмейстерского комплекса» и трех «столпов», стоящих в его основе);

– проанализирован процесс возникновения и развития профильных кафедр в российских музыкальных вузах;

– впервые рассмотрен аккомпанемент в эстрадно-романсовом жанре как специфическая сфера исполнительского искусства;

– предложен целый корпус ранее неизвестных или малоизвестных сведений о концертмейстерской практике ведущих отечественных музыкантов (А. Г. Рубинштейн, С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер, А. Б. Гольденвейзер, Ф. М. Blumenфельд, А. Т. Гречанинов, Г. В. Свиридов и др.);

– сформулированы основные элементы национальной концертмейстерской школы.

Теоретическая значимость работы: Проведенное исследование создает основу для понимания феномена «концертмейстерское искусство» в историческом контексте, что определяется потребностью современной музыкальной науки на данном этапе развития. Междисциплинарный подход, связанный с привлечением различных областей гуманитарного знания (философии и психологии), служит основой для включения данной исполнительской области в широкий контекст истории культуры. Предложенная соискателем новая терминология и уточнение смысловых границ уже существующих понятий в рассматриваемой исполнительской сфере создают предпосылки для дальнейших теоретических исследований в этом направлении. Синхронистический и диахронический подход предоставляют возможности для перспективного расширения идейно-смысловой базы научного анализа концертмейстерского искусства как целостного явления мировой музыкальной культуры.

Практическая значимость работы: Создание комплексной, многоуровневой картины, отражающей историю и эволюцию концертмейстерского искусства должно составить основу для лекционных (лекционно-практических) занятий со студентами различных направлений в области музыкального искусства. Кроме того, весь материал диссертации может быть использован в качестве источника дополнительной информации в курсе «История русской музыки». Также содержащиеся в работе сведения и их анализ с необходимостью будут способствовать расширению общей и профессиональной эрудиции музыкантов, включению в концертмейстерский репертуар новых и незаслуженно забытых сочинений отечественных авторов.

Достоверность исследования обусловлена опорой на основные апробированные методы изучения, имеющиеся в распоряжении музыкальной науки, и подтверждается широким сводом использованных источников и материалов. Гарантией достоверности является фундаментальность методологических принципов исследования, объем и масштаб проанализированного материала, доказательность привлеченных и обнародованных автором документальных свидетельств и архивных данных.

Апробация основных положений исследования осуществлялась на кафедре музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена; на международных форумах, научно-практических конференциях и научных чтениях: «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» (Санкт-Петербург, 2020, 2021), «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (Санкт-Петербург, 2013–2021), «Источниковедение в системе гуманитарного образования» (2018, 2019), «Актуальные проблемы преподавания музыкально-теоретических дисциплин в ДМШ / ДШИ: Вопросы теории, методики, практики. (2023), международном симпозиуме «Наследие С. В. Рахманинова в культурном универсуме» (2013). Основные результаты исследования отражены в 25 публикациях, в том числе 1 монографии, 2 учебных пособиях и 16 статьях в журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, подразделяемых на параграфы, списка использованных источников и приложения. Объем диссертации (без учета приложения) – 390 с.

ГЛАВА I. Теоретическо-методологические основания концертмейстерского искусства в России

§ 1.1. Онтология и гносеология концертмейстерского дела.

Теоретический аспект

История концертмейстерского искусства в России в данный период ее изучения нуждается в многоплановом теоретическом освещении с четко обозначенных методологических позиций. Оно должно быть направлено на широкое, не ограниченное лишь фортепиано, понимание данной исполнительской сферы, рассматриваемой с точки зрения общих историко-культурных процессов, происходивших в нашем отечестве. В этой связи требуется, как прояснение значений уже существующей, устоявшейся терминологии, так и установление новых определений, призванных систематизировать и обобщить теоретические и практические аспекты концертмейстерской работы. Важнейшей задачей в этом отношении представляется рассмотрение всего накопленного фактологического материала с точки зрения основных тенденций, происходивших в указанной сфере.

Необходимым, в этой связи, является введение в научный оборот понятия «концертмейстерский комплекс», включающего в себя все грани профессиональной деятельности музыканта, работающего с солистом (солистами). Его смысловое наполнение меняется в зависимости от рассматриваемого исторического периода, но основу его составляют важнейшие составляющие концертмейстерского искусства. Речь идет об исполнительской, педагогической, психологической, драматургической, режиссерской и иными функциями, входящими в компетенцию музыканта, работающего с солистом. Его многосоставность и «подвижность» требует рассмотрения данного понятия с различных точек зрения: историко-культурной, философской, а также уточнения роли всех составляющих концертмейстерского комплекса в истории педагогики.

Прежде всего, необходимо обратиться к вопросу, который долгое время ускользал от внимания исследователей. Речь идет о разделении понятий «аккомпаниатор» и «концертмейстер». Детальная проработка этих терминов была проведена В. В. Калицким в его работе «Проблемы концертмейстерского искусства»¹⁶, в которой автор стремился разграничить оба термина, определив область применения каждого из них. Тем не менее, на наш взгляд, в этом вопросе необходимы дополнения и уточнения.

Предварительно надлежит сделать одно принципиальное замечание. За все время существования профессии сложилась традиция использовать указанные понятия в обиходной речи как синонимы. И для этого существует свое объяснение. Дело в том, что в действительности оба наименования указывают на сферу деятельности одного и того же человека, и в этом смысле их употребление возможно на равных правах. Несмотря на, несомненно, существующие различия теоретического плана, практически найти музыканта, выполняющего исключительно одну из этих функций, пренебрегая второй, невозможно. Поэтому представляется, что их четкое терминологическое различие в профессиональном обиходе было бы излишней строгостью.

В теоретическом же плане необходимо помнить о том, что слово «аккомпаниатор» [фр. *accompagnateur*] более старое по своему происхождению применительно к искусству музыкального сопровождения в России. На протяжении почти всего XIX столетия понятие «концертмейстер» (от нем. *Konzertmeister*) не относилось ни к пианисту, ни к любому другому исполнителю (исполнителям), выполняющему подобные функции. Оно существовало только в оркестре, обозначая руководителя группы инструментов. В XX веке ситуация изменилась. Для уточнения сути вопроса позволим себе провести аналогию с физической наукой. Разумеется, данная параллель будет чисто понятийно-иллюстративного характера, так как рассматриваемые дисциплины слишком далеки друг от друга по своей сути. До XX столетия непререкаемым

¹⁶ Калицкий В. В. Проблемы концертмейстерского искусства. М.: ИНФРА-М, 2019. 356 с.

авторитетом пользовалась система И. Ньютона. Его великие открытия подтверждались повседневной практикой и никогда не ставились под сомнение. В прошлом веке А. Эйнштейн сделал ряд важных открытий, опровергающих основные выводы И. Ньютона (речь идет о явлениях, выходящих за границы непосредственного человеческого опыта, таких, как, например, скорости, приближенные к световой), но это отнюдь не стало означать крах предыдущей теории. Физическая наука вобрала в себя законы, открытые Ньютоном, как частный случай общей картины мира. Подобное, в области терминологии, произошло и в данном случае. Понятие «аккомпаниатор», означающее музыканта, исполняющего партию сопровождения во время концертного (салонного) выступления, полностью соответствовало потребностям времени (XIX столетие). Исключение составляла лишь работа в музыкальном театре, но здесь использовался такой термин, как «коррепетитор» (об этом далее). С процессом все большей профессионализации данной сферы потребовалось более широкое понятие, обозначающее все вновь появившиеся аспекты специальности. Среди них, прежде всего, необходимо отметить весь комплекс предконцертной работы с солистом, в который входят самые разные функции. Важнейшей в этом отношении является педагогическая составляющая (особенно при сотрудничестве с вокалистами), но, кроме того, необходимо говорить о дирижерском, режиссерском, психологическом, драматургическом и других аспектах. Кроме того, вместе с появлением специальности в «табели о рангах» потребовалось ее официальное наименование. Для обозначения всей этой совокупности смыслов было выбрано слово «концертмейстер», уже существовавшее на тот момент с иным значением, и вобравшее в себя, помимо всего прочего и понятие «аккомпаниатор», как частный случай. Таким образом, в узком смысле слова данным термином (аккомпаниатор) на сегодняшний день корректно обозначать музыканта, сопровождающего партию солиста во время концертного выступления, вся же остальная совместная закулисная работа может быть названа концертмейстерской. В таком же значении можно использовать последний термин применительно к пианисту, работающему в театре.

Возвращаясь к дефинициям, проведенным В. Калицким¹⁷, позволим себе высказать иную точку зрения и не согласиться с некоторою узостью определения одного из рассматриваемых терминов. Исследователь дает следующей определению: «Аккомпаниатор – исполнитель, в обязанности которого входит гармоническая и темпо-ритмическая поддержка солиста (солистов) во время выступления»¹⁸. Думается, что такое понимание необходимых профессиональных навыков слишком ограничивает функции инструменталиста, сопровождающего партию солиста на сцене. Совершенно очевидно, что здесь предполагается владение такими умениями, которые исследователь отнес к концертмейстерской работе, а именно, все вопросы, относящиеся к взаимодействию со своим партнером, вопросы динамики и агогики, звукового баланса, а также, порой, чтения с листа и транспонирования. В тоже время, на наш взгляд, трактовка понятия «концертмейстер» напротив, слишком расширена. В частности, в качестве необходимых его составляющих В. Калицкий называет «организационную деятельность как внутри ансамбля, так и в его интересах с коммерческих позиций»¹⁹. Такая деятельность, безусловно, возможна для музыканта, но она, как представляется, не является специфической ее особенностью и может входить в обязанности иных специалистов (например, концертного директора).

Что же касается, дальнейших теоретических дефиниций, то представляется необходимым еще одно разделение внутри специальности, отражающее специфику особой сферы работы концертмейстера. Имеется в виду деятельность пианиста в музыкальном театре. Задачи, стоящие перед таким музыкантом, настолько своеобразны, что позволяют говорить о «профессии внутри профессии». Работа с вокалистом над партией-ролью, проведение спевков, умение моментально оценивать ситуацию, следить за правильностью исполнения текста всеми участниками будущего спектакля, почти всеохватная эрудиция в

¹⁷ Калицкий В. В. Проблемы концертмейстерского искусства. М.: ИНФРА-М, 2019. С. 28, 29.

¹⁸ Там же. С. 28.

¹⁹ Там же. С. 29.

области оперного искусства – вот лишь немногие качества, которые требуются от такого специалиста. Все это предполагает, помимо чисто профессиональных навыков, постоянную внимательность и собранность. Нелишне будет заметить, что в отличие от всех остальных видов концертмейстерской работы данный ее вид не предполагает публичного выступления, что влечет за собой также и специфику психологического характера. Разумеется, театральные пианисты часто выходят на сцену в рамках концертных мероприятий, но важно подчеркнуть, что в рассматриваемом, теоретическом аспекте такая деятельность будет отнесена уже к другому ее виду²⁰.

Еще одним понятием, составная часть которого – искусство концертмейстера является ныне уже представляющий скорее исторический интерес термин «капельмейстер». С историко-теоретических позиций необходимо провести и в этом вопросе разграничение понятий. Данный термин пришел в Россию в конце XVIII века с Запада, вместе с гастролирующими оперными труппами. Так обозначали специалиста, в обязанности которого входило руководство всеми этапами постановки, начиная с репетиций «под рояль» и заканчивая дирижированием на спектакле²¹. Здесь мы имеем обратный случай в сравнении с понятиями аккомпаниатор и концертмейстер: более широкое наименование с течением времени разделяется на несколько различных аспектов, вслед за чем происходит углубление и возрастающая профессионализация каждой из них. Разумеется, данный процесс имеет отношение не ко всему искусству музыкального сопровождения, а лишь к той его сфере, которая связана с театром. Тем не менее, интересно отметить факт существования двух разнонаправленных процессов, характерный в целом для любого исторического развития. Ибо

²⁰ Интересно отметить, что в немецком языке термин «Konzertmeister» применяется к артисту оркестра, а применительно к аккомпаниатору используется слово «Begleitung» (см., например: *Schwindt-Gross N. Begleitung // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel [etc.], Stuttgart, Metzler: Bärenreiter, V. 1, 1994. S. 1337–1345*). Похожая ситуация сложилась и в английском языке с понятиями «concertmaster» и «accompanist» (см., например: *Fuller D. Accompaniment // The new grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan Publishers, V. 1, 1980. P. 37–38*).

²¹ Об этом параграф 3.2.

любая терминология является лишь отражением процессов, происходящих в практической жизни. Можно предположить, что такая теоретическая разнонаправленность двух описанных тенденций является еще одним подтверждением диалектического процесса, характерного для всех явлений окружающего мира. Если продолжать дальнейшие философские аналогии, отражающие мировые универсальные закономерности, то в описываемом случае можно наблюдать на понятийном уровне реализацию еще одной общей дефиниции, а именно: синтеза и анализа. Вся дальнейшая концертмейстерская история будет отражением этих тенденций, как в теоретическом, так и в практическом отношении.

Совершенно очевидно, что концертмейстерская работа в данном случае («капельмейстер») представляется нам в двух формах: в клавирной и оркестровой. Переходя от одного вида работы к другому, музыкант менял, по существу, лишь «инструментарий», продолжая выполнять те же самые функции. На наш взгляд, существует глубокая логика в том, что все подобные функции выполнял один и тот же музыкант. И в том, что ситуация со временем изменилась, «повинен» лишь увеличивающийся объем театральной продукции, а также, уже отмеченная выше, тенденция ко все большей специализации внутри каждой исполнительской области.

В целом необходимо отметить, что в истории аккомпанемента находят свое проявление законы, лежащие в основе любого процесса, развертывающегося во времени. Интересно, что знаменитая гегелевская триада (тезис-антитезис-синтез) также может быть прослежена на примере развития основных тенденций в данном виде исполнительского творчества. В качестве иллюстрации этого утверждения можно вспомнить о том, что на заре зарождения концертмейстерского искусства (XVIII век), в салонных, домашних концертах аккомпанемент предполагал большое разнообразие инструментов (помимо фортепиано (клавира) то были арфа, гитара, балалайка). Затем, на протяжении XIX века рояль, по крайней мере, в высшем обществе, стал занимать основные позиции

в данной сфере. В XX столетии взор музыкантов обратился вновь к тем инструментам, которые сопровождали солистов полтора века тому назад, причем использование их возможностей оказалось более широким. Расширился репертуар, музыканты часто самостоятельно делали для себя переложения фортепианного аккомпанемента, также появилась распространенная практика объединения исполнителей в ансамбли с целью большего тембрового разнообразия сопровождения. Далее: если в первоначальный период все сферы работы музыканта были слиты в некое синкретическое единство, то на протяжении XIX столетия наблюдается все большее разграничение различных областей профессиональной деятельности. О том или ином музыканте можно было сказать, что он по преимуществу композитор, исполнитель-солист, ансамблист, концертмейстер и т. д. К XX веку эта разделение было закреплено окончательно. Но в то же самое время, на новом витке с новой силой стали проявляться противоположные тенденции. Например, стала очевидной близость дирижерского и фортепианного аккомпанемента и, кроме того, стала понятной общность задач, лежащих в основе любого музыкального сопровождения, постепенно стали появляться предпосылки для их теоретического осмысления. Таким образом, гегелевская триада также может быть прослежена на примере трансформации основных тенденций в данном виде исполнительского творчества. Разумеется, все эти направления устремлены в будущее. В дальнейшем, все большая профессионализация работы музыканта будет приводить к «отчужденности» разных видов работы концертмейстера. В то же время повседневная практика с новой силой будет показывать известную степень условности всех подобных разделений.

Если же рассматривать более узкую, театральную сферу концертмейстерской работы, то здесь пока наблюдается однонаправленный процесс постепенного размежевания специализаций. Но это не означает, что в данном случае «гегелевская триада» не применима. Возможно, дело в неравной скорости развертывания основополагающих процессов бытия, и в этой области сейчас мы наблюдаем фазу антитезиса. Можно предположить, что в будущем нас ожидает

вновь соединение этих форм деятельности в новом виде на ином витке исторической спирали. Пока же перед нами процесс, берущий свое начало в профессии капельмейстера (абсолютная нерасторжимость двух сфер) и приводящий, в конце концов, к в некотором роде парадоксальной ситуации: при несомненной близости дирижерской и концертмейстерской работы, они существуют почти параллельно внутри театрального мира.

Как и любая историческая тенденция, она развивалась постепенно. Долгое время на протяжении XIX и первой половины XX столетия близость этих родственных областей музыкантской работы была очевидна. Дирижер и концертмейстер при случае не только могли заменять друг друга, но и были связаны общими заботами. Более того: путь к дирижерскому пульта был весьма непростым, и обязательным его условием являлась активная работа за роялем с певцами²². Художественных руководителей оркестра (а, значит и театра) интересовали малейшие подробности, связанные со всеми этапами рождения партии-роли. Даже такая, казалось бы, малозначительная деталь, как качество фортепианных переложений не ускользало от их внимания. Порой они представлялись слишком сложными, причем предметом заботы дирижеров оказывались даже не профессионалы, а любители, в руки которых попадут оперные клавиры²³.

В некотором смысле прежде, чем приступить к художественному руководству оркестром и театром, то есть управлению большим коллективом, музыкант должен был пройти все этапы становления, познакомившись на личном опыте почти с каждой формой внутритеатральной работы, важнейшей из которых была концертмейстерская. Даже при разделении «полномочий» они еще долгое время оставались нерасторжимыми. Рождение дирижера можно уподобить развитию зародыша в материнской утробе, проходящему, прежде чем появиться на свет, все стадии эволюционного процесса. Таким образом, вникая

²² Об этом параграф 3.2.

²³ Об этом: письмо Э. Направника – П. Чайковскому. *Направник Э. Ф.* Автобиография, творческие материалы, документы, письма / сост. Л. Кутателадзе. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1959. 448 с.

во все тонкости театрального «производства» на практике, будущий руководитель становится компетентен во многих его областях. Судьба одного из самых ярких музыкантов XIX века Э. Ф. Направника ярко иллюстрирует этот тезис. Оказавшись в Мариинском театре в качестве слушателя, он, волею случая, был принужден заменить в опере «Руслан и Людмила» М. Глинки не явившегося пианиста. Будучи замеченным руководством, он был принят на должность помощника репетитора и, затем, постепенно поднимаясь по иерархической лестнице и сталкиваясь с разного рода концертмейстерской работой (с хором, солистами-дебютантами) дошел до должности музыкального руководителя главного оперного театра страны²⁴. Впрочем, и в этой близости двух исполнительских сфер существует своя опасность. Отсутствие непреодолимых преград между различными сферами деятельности рождает иллюзию легкости перехода от одной из них к другой. В тоже время, талант дирижера и одаренность пианиста-концертмейстера представляют собой разные грани творческого дарования²⁵. Здесь может быть проведена аналогия с опытным артистом, который будучи «по сторону рампы» уверен, что с легкостью сможет справиться с работой режиссера, не отдавая себе отчет в том, что каждая специальность имеет свои специфические особенности и что процесс выстраивания спектакля связан с большим количеством нюансов, о которых он не имеет четкого представления.

Таким образом, с течением времени менялась терминология, менялись условия бытования, менялся инструментарий в искусстве музыкального сопровождения. Соответственно этому происходили изменения и внутри выдвинутого нами понятия «концертмейстерский комплекс». Рассмотрим теперь как трансформировались его составляющие на протяжении XVIII, XIX и начала XX столетий, включая весь «доконсерваторский» период, до появления в музыкальных вузах соответствующей дисциплины. Временем возникновения

²⁴ Кутуладзе Л. М. Э. Ф. Направник. Очерк жизни и деятельности // Направник Э. Автобиография, творческие материалы, документы, письма. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 9.

²⁵ Не говоря уже о различии профессионального пути каждого из них.

подлинного профессионального обучения концертмейстерскому искусству в России следует считать 30-е годы XX столетия. Несмотря на то, что еще в 1867 году Н. Г. Рубинштейном в Московской консерватории был введен предмет «Особый общий класс совместной игры, чтения с листа как фортепианных, так и оркестровых и вокальных сочинений, транспозиции с листа всякого рода вещей, исполнения камерной музыки и т. п.»²⁶, думается, что попытки такого рода, при всей их важности, не вполне корректно рассматривать как начало специального обучения концертмейстерской профессии в собственном смысле слова.

Для этой цели будет целесообразно разделить, входящие в комплекс составные части на основные (базовые) и дополнительные (подвижные), степень присутствия которых определяется, прежде всего историческим периодом, а также той или иной сферой работы музыканта в рамках данного вида деятельности. К первым относятся психологические категории эмпатии, выражающиеся в совместном переживании, «дыхании», определенный уровень технического владения инструментом, природные способности к сотворчеству, готовность подчиниться музыкальной трактовке солиста, непосредственная реакция на любые спонтанные изменения в агогическом и динамическом отношении. Ко вторым (не менее важным) аспектам следует причислить педагогическую, режиссерскую, драматургическую, просветительскую функции, а также, проявляющийся лишь на современном этапе, интерес к истории своей специальности.

На всем протяжении начального периода (время зарождения, последняя четверть XVIII века) можно наблюдать следующую особенность, напрямую связанную с полным отсутствием или недостатком внимания к данной сфере исполнительства. В это время выделенные нами базовые категории присутствуют в неосознаваемом виде, нерефлексивно. Более того, поскольку функции солиста и концертмейстера порой выполнялись одним и тем же человеком,

²⁶ *Калицкий В. В.* История формирования учебной дисциплины «Концертмейстерский класс» // Музыкальное искусство и образование, 2017. № 2. С. 104, 105.

можно говорить о невозможности даже сознательного их разделения. Для того, чтобы возникла потребность теоретического осмысления и анализа подобной формы работы музыканта, должно пройти еще, как минимум, два столетия. Это утверждение относится, как к домашнему музицированию, так и к театру.

В отношении дополнительных аспектов концертмейстерского комплекса важно отметить существенную разницу между указанными двумя сферами. В рамках домашних концертов исполнитель музыкального сопровождения в подавляющем числе случаев не имел отношения к составлению программы, выстраиванию внутренней логики концерта. Более того, последняя зачастую существовала лишь условно. В театре клавирист, разучивающий с певцами партии-роли, неминуемо был связан с драматургическими и режиссерскими задачами. К тому же не всегда культурный уровень артистов соответствовал необходимой степени понимания сценических проблем. В этом случае концертмейстер брал на себя функцию просветителя.

Очевидно, что в условиях отсутствия в тот период специальной исполнительской традиции, связанной с мастерством аккомпанемента, возможен лишь один путь – историческая реконструкция важнейших деталей на основе сохранившихся документов и материалов. В этом отношении многосторонняя творческая практика великих русских композиторов представляет особый интерес, ибо в работе выдающихся музыкантов прошлого, как в капле воды сфокусированы все основные тенденции времени. Для того, чтобы создать панорамное впечатление о развитии концертмейстерского искусства, необходимо в этот «список» включить не только тех отечественных гениев, которые в достаточной степени владели фортепиано, но и тех из них, кто сталкивался с подобным видом исполнительской работы в ином модусе его бытования (например, за дирижерским пультом, в театре). Именно их деятельность послужила основой для окончательного формирования (к следующему столетию) концертмейстерского комплекса. Каждый из них в той или иной степени развивал и видоизменял его составляющие.

К XX столетию постепенно сформировалась специальная терминология, которая была подробно разобрана в начале главы, впрочем, на практике она отличалась семантической подвижностью. Вспомним, что ко времени первых «обозначений» музыканта, сопровождающего солиста, относится исключительно термин «аккомпаниатор». Понятие это было чисто обиходным до того момента, как возникла необходимость официального наименования. Потребность в этом появилась вместе с увеличением престижа подобной специализации, в результате чего на афишах появились имена аккомпаниаторов. Интересно, что даже к нашему времени организаторы концертов не пришли к единому мнению относительно того, как их корректно обозначить. Было испробовано несколько версий, среди которых самые популярные: «концертмейстер» и «партия фортепиано». Тем не менее, представляется, что из двух названных вариантов в данном случае предпочтительнее второй, так как первый термин скорее подходит для наименования специальности в официальных документах. Также важно отметить, что термин «концертмейстер» мог возникнуть только в тот период, когда данная профессия получила, хотя бы в сознании большинства свое право на существование. Ибо сама его этимология (*Konzertmeister* – букв. – мастер концерта) указывает на значимость подобной музыкантской работы.

Но не только общая терминология знаменует родство между концертмейстерской деятельностью и оркестровым исполнительством. Работа пианиста в театре, органически связанная с дирижерской специальностью, со временем стала постепенно все больше заходить на смежную территорию. Общий музыкальный материал объединяет оркестр с концертмейстерами самых разных исполнительских специальностей. Это не только пианисты, работающие с певцами весь предварительный период до «передачи» их дирижеру, а также аккомпанирующие инструментальные концерты (что естественно), но и гитаристы, баянисты, арфисты, часто исполняющие (в том числе порой и по при-

чине отсутствия рояля) оркестровые переложения. Таким образом, можно говорить об эволюционном процессе, результатом которого стало близкое родство этих двух творческих сфер.

Параллельно процессу все большего выделения искусства аккомпанемента в отдельную область деятельности, внутри самой специальности происходил обратный процесс слияния разных видов уже собственно концертмейстерской работы, до этого развивавшихся почти независимо друг от друга. Речь идет о принципиальном разграничении таких направлений, как камерно-романсовое, с одной стороны и оперное, с другой. В свою очередь последняя из названных ориентаций могла получить свое выражение либо в рамках концертной практики (исполнение арий, оперных отрывков на эстраде «под рояль»), либо иметь непосредственно прикладной характер внутритеатральной работы. Рудименты такого разделения существовали в Ленинградской консерватории еще в конце 40-х годов XX века. Известный музыкант Лия Могилевская (1927-2021), проработавшая много лет в Большом Театре, в Москве, а с 1997 года в Нью-Йорке, вспоминая свои годы учебы, отмечает, что у студентов того времени была возможность заниматься в двух классах: собственно концертмейстерском (Лия Абрамовна занималась у С. Б. Вакман) и оперном (преподавал Б. О. Нахутин). Но по окончании вуза перед выпускником стоял выбор: по какому из указанных направлений он будет заканчивать консерваторию²⁷. Существование такой дилеммы ярко демонстрирует разделение этих двух сфер в сознании музыкантов. Но со временем единая профессия вобрала в себя все эти составные части, сделав фигуру концертмейстера более универсальной.

Возвращаясь к вопросу о ситуации в российских консерваториях, важно подчеркнуть, что лишь в столичных, нижегородском и казанском музыкальных вузах существуют отдельные специализированные кафедры, деятельность которых направлена на обучение студентов и аспирантов мастерству аккомпанемента. Во всех остальных есть объединенные структурные подразделения, в

²⁷ Могилевская Л. А. За кулисами оперы. Записки концертмейстера. М.: Музыка, 2010. С. 23.

которые преподавание концертмейстерского мастерства является лишь одной из дисциплин, входящих в ее состав. К уже отмеченной основной тенденции объединять две близкие по своей ансамблевой природе специальности (искусство камерного исполнительства и аккомпанемент) необходимо специально отметить особую ситуацию, сложившуюся в Магнитогорской консерватории, где, в 2002 году произошло слияние двух, до этого существовавших отдельно, кафедр концертмейстерского мастерства и камерного ансамбля. В качестве уникального примера можно указать на новосибирский вуз, в котором по одному «ведомству» проходят сразу три дисциплины, включая струнный квартет.

Думается, что у всех подобных явлений есть две причины. Одну можно назвать узкопрофессиональной, а вторую организационно-управленческой. С точки зрения первой из них оправданной тенденцией можно считать лишь ту, которая ведет к выделению концертмейстерского искусства в отдельную сферу творческо-педагогической работы, как обладающую своей особой спецификой. Подобная самостоятельность ведет к большей свободе в вопросах выработки методических установок и требований к учебному процессу. Но жизнь любого государственного учреждения всегда регламентирована определенными правилами, и руководство принимает подобные решения, исходя из реальных возможностей. Представляется, что именно ограничения, связанные с общим количеством кафедр, их комплектацией, а также появившиеся в последнее время все чаще и чаще призывы к оптимизации явились причиной того, что разъединение существующих внутренних структур вуза стало невозможным, а в иных случаях послужило причиной их слияния.

Рассмотрим теперь происходящие в этот период процессы с точки зрения развития и изменений, происходящих внутри «концертмейстерского комплекса». Для этого воспользуемся сравнительным методом, проследив эволюцию введенного нами понятия и отдельных его составляющих во второй половине XIX – начале XX веков.

Необходимо отметить, что XIX столетие в истории концертмейстерского искусства, в сравнении с предыдущим веком, было отмечено небывалым качественным скачком. Это относится не только к узкопрофессиональным аспектам еще только формирующейся профессии, но и, в целом, к психологическому восприятию фигуры аккомпаниатора. Несомненно, главенствующую роль сыграло усложнение партии фортепиано в появляющихся вокальных произведениях, но, думается, что причины такого явления гораздо глубже. Нельзя забывать о том, что уже с начала века происходит процесс формирования самобытных элементов русской культуры, закладываются ее основы, которые развиваясь, в дальнейшем станут ассоциироваться с уникальным национальным самосознанием российского общества. Особое значение приобретает становление современного русского языка, связанное, прежде всего, с поэтическим творчеством А. С. Пушкина. Искусство стихосложения органически связано с вокальной музыкой, являясь ее вербальной основой. Важно подчеркнуть, что речь идет именно о базовых структурах речи, формирующихся в этот период, а не о профессиональном уровне тех или иных произведений. Анализ текстов, послуживших основой для появления многих выдающихся русских романсов, красноречиво свидетельствует о том, что лишь в исключительных случаях композиторами выбирались лучшие образцы поэзии. Можно сказать, что нередко они служили лишь поводом для музыкального высказывания. Но, так или иначе, неоспоримой остается неразрывное соединение двух видов искусства. Именно в этом, широком контексте взаимовлияний необходимо рассматривать обсуждаемое явление.

К концу XIX века постепенно формируются три столпа, которые в дальнейшем войдут в качестве неотъемлемой части в концертмейстерский комплекс. Это, прежде всего, постепенное выделение искусства аккомпанемента в отдельный вид деятельности музыканта, выявление его ансамблевой специфики. Далее, концертмейстерская специализация пианиста в музыкальном театре, представляющая собой отдельную ветвь профессии. И, наконец, педагогика, как неотторжимая часть данного вида творчества. На этих трех основах

в дальнейшем будет стремительно развиваться искусство инструментального сопровождения, постепенно обогащаясь все новыми гранями.

Возвращаясь к вопросу о терминологических разграничениях, необходимо еще раз подчеркнуть, что применительно к началу позапрошлого столетия во всех случаях, кроме специальной театральной работы, более применим термин «аккомпаниатор», так как инструментальное сопровождение (будь то фортепиано или ансамбль) носило в большей мере вспомогательное значение. Кроме того, скромное, прежде всего, в техническом плане содержание исполняемых произведений не предполагало отдельной исполнительско-педагогической работы с солистом. Исключение в этом отношении представляет лишь фигура М. И. Глинки (1804–1857), чья композиторская и концертмейстерская деятельность как в камерно-романсовом жанре, так и в оперном театре далеко выходит за рамки общих представлений о российской исполнительской школе и, в целом, о русской музыке современного ему периода.

Лишь существующая на данный момент историческая перспектива может нам помочь осознать ту глубинную переменную, которая происходила на протяжении XIX столетия с фигурой концертмейстера. Уже в течение первой половины века произошел важнейший психологический феномен: на смену несуществующей (разумеется, теоретически, а не практически) специализации приходит постепенно ее выделение в отдельную творческую сферу. Безусловно, велика в этом отношении роль музыкального театра, а также влияние западных музыкантских традиций в целом. Но, с другой стороны, внимание к данной исполнительской области в рамках салонного музицирования – явление для России совершенно новое.

Все названные тенденции развития безусловно органически связаны с процессами, происходившими в русской культурной жизни того времени. Понимание того, что у России свой путь, выдвинуло на первый план необходимость появления национального искусства, а это, в свою очередь, явилось катализатором процесса возникновения новых профессиональных сфер деятельности. Думается, что возникшее внимание к аккомпаниатору находится также

в рамках этого общего процесса. Все большее значение стало приобретать ансамблевое исполнительство в целом, а также аккомпанемент, все более воспринимающийся как отдельный вид совместной работы, предполагающий непосредственное творческое общение с солистом. Можно добавить, что та мистическая связь, которая возникает при полном слиянии личностей двух музыкантов можно уподобить тому религиозному соединению («соборность»), о котором писали русские философы этого периода А. С. Хомяков (1804–1860), И. В. Киреевский (1806–1856)²⁸. При этом ведущая роль в этом отношении принадлежит аккомпаниатору, так как именно он выполняет ансамблевые функции, в то время как солист в основном сконцентрирован на исполнении своей партии.

В целом, в исследуемой сфере исполнительского искусства можно проследить единую эволюционную линию, берущую свое начало в конце XVIII века, когда для исполнительской практики характерно синкретическое единство всех ее направлений, и о профессиональной концертмейстерской работе можно говорить только применительно к театру, а затем ведущую к современному разнообразию видов и форм искусства музыкального сопровождения. В дальнейших главах этот процесс будет рассмотрен более детально. Пока же важно отметить, что, несмотря на возникновение все новых форм концертмейстерства на протяжении столетий, в своей основе этот процесс представляет собой развитие тенденций, намеченных в самом начале русской исполнительской истории²⁹. Таким образом, несмотря на то, что XVIII столетие представляет собой лишь подготовительный этап истории концертмейстерского искусства, основные тенденции этого времени оказываются основополагающими и составляют основу последующей его эволюции.

²⁸ См. об этом подробнее в главе, посвященной философским аспектам концертмейстерского искусства.

²⁹ Разумеется, что из трех столпов, составляющих «концертмейстерский комплекс», в относительно развитом состоянии был к этому времени только тот, что связан с музыкальным театром.

Вместе с усложнением музыкального материала меняется сам инструментарий, связанный с сопровождением солиста. Если в XVIII столетии в театре единолично царил клавир, то в салонах существовало большое разнообразие аккомпанирующих инструментов: флейта, гусли, балалайка. В дальнейшем (XIX и XX столетия) в этом отношении лидирующие позиции в сознании исполнителей, публики и создателей музыки заняло фортепиано, возможности которого поистине почти безграничны, как в части переложений оркестровых партии, так и в камерном творчестве. Однако нельзя забывать, что наличие рояля (тем более в доме!) – привилегия обеспеченных слоев населения. Вплоть до появления в России профессионального музыкального образования и, как следствие – концертной практики в современном понимании трудно говорить о абсолютной гегемонии клавира (рояля).

В XX столетии также сохранились иные, отличные от фортепианного, виды аккомпанемента, но думается, что причины здесь иные. Прежде всего в это время музыканты стали использовать совершенно иной набор аккомпанирующих инструментов. Востребованными оказались те из них, которые в сознании большинства подходили на эту роль, с точки зрения общепринятых параметров. Например, абсолютно невозможно стало представить в этом отношении скрипку, флейту – инструменты почти полностью одноголосные по своей природе. В сознании, как профессионалов, так и любителей возникла, в качестве базовой, идея о том, что аккомпанемент должен быть гармоническим. К числу используемых инструментов в этот период инструментов можно отнести орган, арфу, популярную уже и прежде гитару и т. д. Причиной же их использования явились их особые тембровые характеристики, придающие сопровождению особый звуковой колорит. Но слишком яркая специфическая окраска, присущая некоторым из них (например, арфе) делает невозможным составление больших концертных программ с их участием. В тоже время романсовая лирика ассоциируется у публики зачастую не с фортепиано, а с гитарой.

Итак, на протяжении XIX – начала XX века «концертмейстерский комплекс» постепенно развивался, наполняясь новыми смыслами. Но все эти преобразования не затрагивали основы его содержания, того, что мы назвали базовыми принципами. Все изменения происходили в «сопутствующих» функциях концертмейстерской деятельности. Меньше всего этот процесс коснулся театральной работы пианиста, оставаясь неизменным по своей сути. В то же время в концертной практике ситуация кардинальным образом меняется. Фигура музыканта, исполняющего партию сопровождения, становится более значимой, принимая на себя все больше и больше разнообразных функций. Важнее всего отметить расширяющуюся педагогическую ипостась концертмейстерской работы. Следует подчеркнуть, что речь идет не об обучении искусству концертмейстера, что будет неотъемлемой составляющей дальнейшей трансформации профессии, а о преподавательской функции, возникшей внутри данной исполнительской сферы. Особенно актуальным это становится применительно к вокальному аккомпанементу. Параллельно происходит расширение иных, обозначенных выше, сторон концертмейстерского комплекса. Но здесь необходимо учитывать важнейшее обстоятельство, связанное со взаимоотношениями солиста со своим партнером (партнерами), постепенно все более ярко проявляющееся вместе со становлением профессиональной концертной деятельности. С одной стороны, логика их общения подразумевает лидерство первого из них, с другой же стороны, как уже было сказано, концертмейстер во время подготовки музыкального материала зачастую выполняет большое количество самых разных функций (режиссерская, драматургическая, педагогическая, менеджерская и т. д.), смещая в определенной степени психологический «центр тяжести». Таким образом, количество выполняемых концертмейстером обязанностей находится в прямой зависимости от того, насколько его партнер готов и желает этого. В иных случаях он либо сам делает часть из них, либо перепоручает их иному специалисту, ограничивая тем самым «сферу влияния» своего коллеги.

Начиная с 30-х годов XX века, в российских консерваториях появилась новая дисциплина «концертмейстерское мастерство». Несмотря на то, что этот процесс развивался неравномерно в разных городах страны, не вызывает сомнений, что с этого времени необходимо отсчитывать новейший период в истории искусства музыкального сопровождения. Соответственно происходит дальнейшее развитие трех основных столпов концертмейстерского дела. Прежде всего, появление подобной дисциплины в музыкальных вузах страны означало полное признание специфики данной исполнительской сферы, во многом отличной от иных форм ансамблевого музицирования. Совершенно новое измерение получает педагогический аспект. Так как большинство преподавателей являлись одновременно концертирующими концертмейстерами, то указанная функция проявлялась двояким образом: при работе с солистом и во время занятий со студентами-пианистами. В первом случае подобная работа являлась лишь одной составляющей, входящей в обозначенный нами выше концертмейстерский комплекс, во втором же – главнейшей задачей. При этом все отмеченные нами в качестве дополнительных функций элементы в данном случае входят в состав педагогической ипостаси. Просветительская функция направлена на расширение репертуара ученика, драматургическая и режиссерская проявляют себя при работе над музыкальными сочинениями (в особенности над отрывками из опер). При всем различии этих двух сфер педагогической деятельности их объединяет общий репертуар и музыкантские принципы, положенные в основу профессиональной работы того или иного музыканта.

Весь комплекс материалов, связанный с появлением и развитием концертмейстерских кафедр ведущих российских консерваторий³⁰ представляют собой итог всего предыдущего развития искусства аккомпанемента в нашей стране. С появлением высших музыкальных учебных заведений весь процесс его дальнейшего существования будет неразрывно связан с ними как со своим

³⁰ См. главу IV.

центром. Все основные тенденции, не только в отношении к педагогике, найдут свое выражение в деятельности профильных кафедр. Это связано с тем, что консерватория традиционно является не только учебным заведением, но и средоточием ярчайших музыкантов. Среди них многие связали свою жизнь с концертмейстерским искусством. Таким образом, педагогическая и исполнительская деятельность всегда существовали в их жизни параллельно. Все достижения в практической сфере необходимым образом влияли на методические основы обучения и наоборот: все найденное в работе с учениками находило свое выражение в профессиональном общении с солистами.

Непосредственно развитие профильных кафедр в российских вузах происходило с неодинаковой степенью интенсивности. В этом отношении особняком стоит Московская консерватория, в которой уже к 1943 году образовалось отдельное структурное подразделение, деятельность которого была связана с обучением студентов искусству аккомпанемента. В основной же массе музыкальных учебных заведений подобные кафедры появились много позже. Анализ существующих источников показывает несколько различных алгоритмов появления подобных коллективов музыкантов внутри профессорско-преподавательского состава. В основе абсолютного меньшинства из них лежит полицентричный принцип, когда свое воплощение получает коллективная идея, принадлежащая ярким педагогам-исполнителям, составившим таким образом ядро будущей кафедры. Но чаще схема моноцентрична и в центре стоит фигура одного организатора, способного увлечь своих коллег и тем самым заложить основу принципов обучения концертмейстерскому искусству в конкретном вузе. В дальнейшем, на базе деятельности непосредственных учеников своего основателя и идеолога находят свое дальнейшее развитие фундаментальные установки педагогической системы (ярчайшие примеры – Евгения (Зинаида) Михайловна Славинская (РАМ им. Е. Гнесиных), Георгий Савельевич Домбаев (НГК им. М. И. Глинки)). Важно осознать всю революционность подобного шага, связанную с необходимостью убеждения руководства вуза в том, что ис-

кусство аккомпанемента требует специально разработанной методики и особого, специфического подхода в обучении. Требовала своей аргументации мысль о том, что для воспитания профессионального концертмейстера абсолютно недостаточно лишь в той или иной мере владеть фортепиано, технические и звуковые навыки того или иного пианиста являются только отправной точкой для овладения особым видом исполнительского мастерства.

Исторически сложилось так, что только на фортепианном факультете музыкальных вузов были созданы условия для возникновения специализированных кафедр. Думается, что такая ситуация не вполне соответствует исполнительским реалиям. Не только рояль является аккомпанирующим инструментом. В то время как исполнители на таких инструментах, как баян (аккордеон), гитара, орган, а также представители дирижерских специальностей остаются без специальной концертмейстерской подготовки. Повседневная концертная жизнь свидетельствует о том, что все они выступают в роли аккомпаниаторов на эстраде. Совершенно очевидно, что руководителю хора или оркестра приходится овладевать этими навыками в процессе непосредственной работы. Можно предположить, что в будущем, на следующем этапе развития отечественная система музыкального образования сочтет необходимым введение подобного курса в образовательные программы этих специальностей. Разумеется, объем и количество часов, отведенные на изучение соответствующей дисциплины, а также зачетно-экзаменационные требования могут быть скромнее, чем у студентов-пианистов. Представляется, что данный предмет может быть назван «Общий курс концертмейстерского мастерства» по аналогии с «Общим курсом фортепиано», существующим на всех направлениях, исключая профильный факультет.

Параллельно уже отмеченному процессу расширения инструментов, используемых в качестве аккомпанирующих, шло появление новых жанров, требующих музыкального сопровождения. Некоторые из них просуществовали в течение недолгого исторического периода (например, пианист-тапер в немом

кино³¹), а иные, появившись однажды, получили свое право на долгое существование в искусстве. Среди них: мелодекламация и эстрадно-романсовые жанры. Важно отметить, что, в этих сферах составляющие концертмейстерский комплекс, а также выделенные нами три столпа, на которых базируется данный вид искусства, несколько видоизменяются. В первую очередь обращает на себя внимание практически полное отсутствие какой-либо педагогической школы, направленной на преемственность в рамках указанных жанров. Связь поколений музыкантов, работающих в этих направлениях, обеспечивается только за счет слуховых впечатлений, полученных от своих предшественников. Дальнейшая практическая деятельность основывается на предварительно полученных базовых компонентах концертмейстерского комплекса, предполагающего, в дополнение ко всему, импровизационное начало. Хотелось бы еще раз подчеркнуть, что столь специфические формы аккомпанемента базируются на знаниях и умениях, полученных во время обучения в вузе, в рамках академических жанров. Это обстоятельство является одним из подтверждений неизменности выделенных нами базовых функций, входящих в концертмейстерский комплекс.

В XX столетии, помимо педагогической, существовали две основные исполнительские линии, по которым шло развитие данной сферы музыкантской деятельности. Одна из них продолжает течение, связанное с творческой практикой русских композиторов, другая же связана с концертмейстерской деятельностью пианистов, дирижеров, баянистов, арфистов, гитаристов и органистов. Для части из них указанная область являлась лишь серией эпизодов, для других же – основным делом жизни. В целом, отмеченные нами три столпа приобретают все большую определенность, и все более властно заявляют свои права на самостоятельное существование. Составляющие концертмейстерского комплекса становятся на профессиональную основу, и данная область

³¹ Об этом параграф 3.8.

исполнительства может рассматриваться историками искусства как одна из самых востребованных в это время видов деятельности музыканта, имеющая свои четко обозначенные критерии мастерства. Формируется своеобразный «паспорт специальности», включающий в себя необходимые компетенции профессионала. Речь идет о владении в достаточной степени всеми аспектами концертмейстерского комплекса, каждый из которых на данном этапе сформировался как неотъемлемая его часть.

Совершенно особый период в концертмейстерской истории – последнее двадцатилетие, характеризующееся небывалым интересом исследователей к эволюции данного вида исполнительского искусства. Современный этап, таким образом, представляет собой новую стадию трансформации обозначенной творческой области. Время властно заявило о необходимости исторического осмысления главнейших тенденций прошедших двух с половиной столетий. Перед нами путь от некоей начальной, не обладающей своей спецификой работы музыканта, через практическое выявление ее особенностей и манифестацию своего отдельного существования, к потребности теоретического анализа.

Таким образом, можно говорить о том, что в настоящее время понятие «концертмейстерский комплекс», оставаясь тождественным самому себе в основе, прирастает новыми смыслами, отражающими как веяния времени, так и новые грани профессии. Наблюдается постепенное повышение престижа специальности, чему немало способствовала публикационная активность некоторых исполнителей, ставшими своеобразным ориентиром для многих музыкантов, связавших свою жизнь с искусством аккомпанемента³². Но, вплоть до конца XX века такие работы появлялись крайне редко, в последующем же столетии необходимость обобщения накопившегося профессионального практического опыта диктует обязанность анализа его основных форм. Данная «императивная» по своей сути тенденция – причина появления на свет большого

³² В XX веке в нашей стране это прежде всего работы Е. Шендеровича, А. Люблинского, Н. Крючкова, на Западе «законодателем мод» в этом жанре стал Джеральд Мур.

количества статей и материалов, связанных с искусством музыкального сопровождения. Впрочем, эти работы почти полностью посвящены именно фортепианному аккомпанементу³³. Все это с необходимостью говорит о расширении понятия «концертмейстерский комплекс», который на сегодняшний момент включает в себя, помимо всех выше названных функций, историко-теоретический аспект.

С внедрением в нашу жизнь новых, компьютерных технологий, все чаще стали раздаваться голоса о том, что в будущем аккомпаниатора (концертмейстера) заменит соответствующая программа и профессия уйдет в прошлое. События последних лет, связанные с пандемией коронавируса, вновь актуализировали подобную идею замены музыканта новейшими изобретениями. Но практика с уверенностью показывает, что, искусство не может подчиниться техническому прогрессу, и «машина» с заданной программой действия не сможет заменить человека в этой сфере. Возможно, перед нами идеи далекого будущего, но для этого человек должен измениться и в биологическом, и в психологическом отношении. На данный момент интенсивность развития профессии, повышение ее престижа, интерес молодых музыкантов разных специальностей к данной области исполнительства говорит о том, что искусство концертмейстера будет развиваться, по-прежнему оставаясь необходимым и востребованным в разных своих ипостасях. Неизменной останется и его основа, составляющая «концертмейстерский комплекс».

Совершенно особая область, относящаяся к искусству музыкального сопровождения – фортепианный аккомпанемент в балете. Данный вид обладает своей уникальной спецификой и настолько отличен от иных вариантов концертмейстерской деятельности, что позволяет говорить о нем, как о принципиально отдельном модусе профессиональной работы пианиста. Одним из подтверждений сказанного является практически полное отсутствие пересечения сфер вокально-инструментального и балетного аккомпанемента в учебной и

³³ Достаточно обратиться к работам таких исследователей, как Е. Бабюк, В. Калицкий, В. Калинина, Е. Веселова и др.

исполнительской работе. Пианисты, в подавляющем большинстве случаев «закрепляют» за собой ту или иную область, редко переходя ее границы³⁴. Тем не менее, в своей основе, с теоретических позиций, аккомпанемент в балете также необходимо отнести к одной из разновидностей искусства музыкального сопровождения и тем интереснее проследить особенности проявления всех составляющих выделенного нами «концертмейстерского комплекса» на данной территории своего бытования.

Начнем с базовых составных частей. Несомненна актуальность всех из них для обсуждаемой сферы исполнительства. Это, прежде всего техническая, в том числе импровизационная свобода во владении инструментом, готовность к совместному переживанию творческого процесса. Несколько иной модус приобретают аспекты, связанные с подчинением воле солиста. Думается, именно в этом можно усмотреть коренное отличие данного вида искусства от родственных ему типов профессиональной работы. И вопрос этот не так прост, как может показаться на первый взгляд.

Любой исполнитель (будь то пианист, а также любой другой инструменталист, дирижер и т. д.), сталкивающийся с концертмейстерской работой, знает о том, что абсолютно полное подчинение намерениям солиста невозможно и ненужно. Слишком часто требуется иное, а именно проявление музыкантской воли, направленной на то, чтобы сдерживать своего партнера от слишком «свободной» интерпретации музыкального текста. Особенно это актуально для вокалистов, которых зачастую неосознанные вольности в области агогики могут привести к полной потере внутреннего ощущения формы исполняемого произведения. В тоже время, очевидно, что в основе своей, особенно во время публичного концерта, функция концертмейстера во многом подчиненная. Таким

³⁴ То же можно отнести к исследователям. Например, в обсуждаемой сфере одни из самых ярких работ принадлежат заведующей кафедрой музыкального искусства АРБ им. А. Я. Вагановой Галине Александровне Безуглой. См., например: *Безуглая Г. А.* Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2005. 218 с. Также: *Подборский А.* Взгляд из-за рояля: записки пианиста балета. СПб.: Композитор, 2014. 246 с.

образом, в каждом конкретном случае, аккомпаниатор должен принимать решение «по обстоятельствам». Представляется, что в балете ситуация схожая, с той лишь разницей, что баланс между двумя указанными выше «стратегиями» поведения несколько иной. Центр тяжести здесь смещается в сторону сдерживания солиста в определенных, строгих темпо-ритмических рамках. Именно четкое следование метрическим указанием (разумеется, учитывая те или иные элементы танца) и являются важнейшей спецификой подобной работы. Практика общения с той или иной областью исполнительства рождает определенные профессиональные привычки, в большой степени мешающие выходу за пределы знакомой сферы.

Кроме сказанного, в несколько меньшей степени для пианиста в балете актуальны вопросы непосредственного реагирования на различные незапланированные изменения в поведении солиста. Нельзя забывать о том, что в данном случае роль аккомпаниатора почти полностью ограничивается работой в классе. И, если театральные пианисты, связанные с оперными исполнителями, одновременно с «закулисной» работой выходят на сцену в концертных программах, то для балета такая ситуация редкость. Это, в свою очередь, говорит о том, что в текущей работе любой фрагмент, как правило, можно повторить, при этом не столь важна (хотя желательна) реакция музыканта на «форс-мажорные» события.

Примерно также обстоит дело и с теми составными частями «концертмейстерского комплекса», которые мы обозначили как «дополнительные», обладающие большей подвижностью в зависимости от сферы применения искусства музыкального сопровождения. Такая ситуация напрямую связана с тем, что в хореографическом творчестве фортепиано выполняет в большей степени, сравнительно с вокально-оперной сферой, служебную функцию, заключающуюся в иллюстрировании музыкального материала.

Схожим с остальными видами работы аккомпаниатора образом раскрываются выделенные нами три столпа профессии. Но, если первые два из них,

связанные с выявлением специфики и специализации развивались на протяжении, как минимум двух веков, то появление третьего, педагогического направления, относится только к концу XX столетия (в частности, с открытием, в 1995 году, в АРБ им. А. Я. Вагановой соответствующей кафедры). Осознание того, что пианистов балета необходимо готовить отдельно – еще один большой шаг на пути к пониманию специфики профессии.

Специфическая исполнительская сфера, возникшая лишь во второй половине XIX столетия – аккомпанемент в эстрадно-романсовом жанре (старинные русские и цыганские романсы). Своеобразие его столь велико, что заставляет отнести в теоретическом и практическом плане к особому виду искусства музыкального сопровождения. При этом важно отметить, что и в данном случае основные компоненты концертмейстерского комплекса остаются неизменными. Можно лишь добавить, что в обсуждаемом жанре большее значение приобретает техническая свобода во владении инструментом, так как пианист или участники эстрадного ансамбля здесь сами являются авторами звучащей музыкальной ткани, отличающейся яркостью и объемностью³⁵, что возможно только в том случае, если исполнитель обладает всеми необходимыми навыками.

Несколько иначе обстоит дело с составными элементами, отнесенными нами ко вторым аспектам, составляющим концертмейстерский комплекс. В первую очередь, надо отметить возрастающее значение режиссерской и драматургической составляющей, напрямую связанной с особенностями жанра. В этой связи особое значение придается трактовке того или иного, с одной стороны, сюжетно-смыслового, а с другой, музыкального контекста, составляющих ярко-индивидуальную трактовку романса. И, если в академических жанрах такая работа, направленная на раскрытие замысла автора, ведется исключительно в рамках нотного текста, оставленного композитором, то эстрадно-

³⁵ Разумеется, в коллективе подобная творческая работа находится под контролем руководителя ансамбля.

романсовая исполнительская традиция предлагает гораздо более свободное отношение. Те или иные особенности понимания текста и музыкальной основы произведения находят свое непосредственное выражение в тех или иных элементах, технически-образных составляющих исполнительской фактуры. Вся ткань сопровождения, рождающаяся в воображении концертмейстера, несет на себе печать индивидуального, совместного с солистом прочтения того или иного сочинения, чаще всего существующего вне какой-либо нотной традиции и передающегося устным способом, на основе слухового восприятия.

Также представляется чрезвычайно сложным обучение данному виду творческой работы, базирующемуся в большой степени на индивидуальных импровизационно-творческих особенностях личности музыканта. Именно по этой причине в современной системе профессионального образования обучение искусству аккомпанемента ведется исключительно на основе академической музыки. Важно понимать, что, базируясь на строго классических образцах, возможно привить студенту основные принципы, лежащие в основе выделенного нами концертмейстерского комплекса. На основе полученной таким образом подготовки, взрослый музыкант, имеющий определенные склонности к эстрадной работе, может их использовать в дальнейшем в этом виде творчества. В тоже время, нельзя не сказать о пагубной традиции, сложившейся в российских музыкальных учебных заведениях, не предполагающей вовсе никаких элементов развития импровизационно-эстрадных навыков, заковывающих будущих исполнителей в рамках исключительно нотной традиции. Разумеется, такой подход не будет служить в дальнейшем раскрытию указанных индивидуальных способностей.

Своеобразие обсуждаемого жанра накладывает свой отпечаток и на бытование внутри него трех узловых профессиональных столпов, входящих в выявленный нами комплекс. Еще раз повторим, что педагогическая составляющая в данном случае ничтожно мала и может пониматься только в смысле «косвенного» обучения, когда в качестве «учителей» выступают существующие

звукозаписи, передающие таким образом основы данного направления. Вос-
требован эстрадный концертмейстер и в музыкальном театре, но лишь в дра-
матическом и до некоторой степени в оперетте, представляющей собой, по
сути, разновидность обсуждаемого жанра. В сферу ответственности такого му-
зыканта входит вся музыкальная часть постановки. Несмотря на то, что в своей
основе она смыкается с подобной работой в оперном театре, особенности твор-
ческого материала, в данном случае, диктуют свою специфику. В отношении
третьего компонента, отнесенного нами к концертмейстерскому комплексу
(выделение искусства аккомпанемента в отдельный вид деятельности музы-
канта, а также выявление его ансамблевой специфики), то следует отметить,
что в данном случае он не получает какого-то отдельного звучания, а развива-
ется в русле общей концертмейстерской традиции.

§ 1.2. Концертмейстерское искусство в контексте отечественной культурной и философской традиции

В различных сферах культуры, как практических, так и теоретических
по преимуществу, неизменно действуют общие законы, базирующиеся на важ-
нейших онтологических принципах человеческого существования. Ни один
аспект деятельности не может развиваться изолировано и органически связан,
как окружающими историческими реалиями, так и с глубинными философ-
скими и психологическими основаниями бытия. Не исключение и концерт-
мейстерская деятельность, также требующая от исследователя понимания и
рассмотрения данного вида деятельности не только в его практическом ас-
пекте, но и с определенной «дистанции», которую обеспечивает взгляд на это
явление с точки зрения общественных и гуманитарных дисциплин. Такая по-
зиция позволит понять основные архетипические механизмы, органически
связанные с концертмейстерской деятельностью, а также выявить специфику
их функционирования.

Важно отметить, что большая степень мозговой деятельности человека происходит не на сознательном уровне психики. Именно с этим связана сложность в изучении подобных аспектов ее функционирования. Особое явление в этом отношении представляет собой творческая работа, одна из самых сложных и специфически «человеческих» форм деятельности. Такого же рода трудности возникают при анализе философских аспектов художественного творчества. Несмотря на принципиальную возможность изучения такого явления как «философия искусства» нельзя не осознавать, что в нем всегда присутствует элемент «*contradictio in adjecto*». Ведь в «науке наук» решающее слово всегда остается за разумом, в то время, как творчество предполагает примат художественной воли. Кроме того, при рассмотрении такого рода вопросов нельзя забывать о тесном переплетении метафизики с религией, ибо духовное (вера) всегда связано с одной стороны с философскими исканиями, а с другой – с интимной частью человеческой души, находящей свое выражение в искусстве.

Зарождение концертмейстерской исполнительской деятельности (конец XVIII – начало XIX столетий) совпало со временем кардинальных изменений в отечественной истории культуры, а также в области общественных наук. С невиданной ранее интенсивностью стали развиваться различные отрасли знаний, включая и интерес к философской проблематике, имеющей к тому времени многовековую историю в западных странах. Все это повлекло за собой коренные изменения в процессах восприятия окружающей действительности, в обществе (прежде всего, дворянском) появились новые запросы и в отношении искусства. В области музыкального творчества также имели большое значение традиции, пришедшие из западных стран, где уже существовали сложившиеся формы и виды композиторской работы. Речь идет, в первую очередь, об оперном и симфоническом творчестве, начиная от эпохи Барокко и заканчивая венским классицизмом. Вместе с новым репертуаром расширились и исполнительские горизонты русских музыкантов, все более

развивался интерес к ансамблевому исполнительству, появились самые первые признаки практического и теоретического интереса к концертмейстерскому искусству.

Наибольшее отражение отмеченная выше тенденция к анализу природы искусства аккомпанемента получила в работах музыкального критика и философа В. Ф. Одоевского (1804–1869). Именно он стал в своих работах говорить о важности аккомпанемента и о его неотъемлемых функциях. Сейчас довольно сложно поверить, что в описываемое время в среде вокалистов-любителей было принято исполнять те или иные, подчас очень известные, сочинения с абсолютно произвольным сопровождением, рассматривая партию певца как самоценную, а в аккомпанементе «может звучать что угодно, только бы поддерживать голос»³⁶. Подобное убеждение базировалось на том, что в музыке самое главное «пение и чувство»³⁷, относя все прочие элементы (в том числе и гармонический язык, естественным образом содержащийся в сопровождении) к второстепенным исполнительским компонентам. Более того, солисты считали возможным никак не согласовывать вопросы дыхания и фразировки с музыкальным материалом, содержащимся в аккомпанементе. Таким образом, становится совершенно ясным, на каком уровне в начале позапрошлого столетия находилось понимание сути и смысла партии сопровождения (безразлично – фортепианного, оркестрового, либо какого-либо иного).

В тоже время В. Одоевский отмечает, что истоки русской музыки кроются в народной песне, которая не ограничивается одноголосием, ей органически присуща тяга к порой стихийно образующейся полифонии, а также к сопровождению мелодии «импровизированными аккордами»³⁸. Здесь необходимо отметить и то, что сама природа ансамблевого исполнительства (концертмейстерское искусство одна из его, пусть и специфических, разновидно-

³⁶ *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 445.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же. С. 463.

стей) также связана с идеей объединения, сотворчества, внутренне свойственной русскому этносу. Именно перу В. Одоевского принадлежат первые критические статьи, уделяющие внимание, помимо всего прочего, концертмейстерам. Приведем лишь один пример. В заметке, посвященной музыкальному утру в пользу 9-летнего органиста Антона Яцкевича (1857–1912), он отмечает: за время концерта «господину Доору³⁹ пришлось аккомпанировать шесть раз, и всегда с той художественной отчетливостью, которая отличает его игру, как будто бы дело шло о блистательном соло»⁴⁰. И далее: «истинный художник всегда уважает свое искусство, в какой бы то форме ни было, и никогда не смотрит слегка на свой аккомпанемент, как то иногда слышится у мелких фортепианистов, которые в музыке лишь видят самих себя, видят способ отличиться и считают ниже себя подчинять себя общему исполнению пьесы»⁴¹. Интересно, что, желая сделать комплимент музыканту, В. Одоевский уподобляет исполнение партии фортепиано «блистательному соло», что связано с достаточно устойчивой психологической установкой «иерархии» видов исполнительской работы. Будь это иначе, подобное сравнение не возникло бы, так как пианист, исполняющий партию сопровождения таким образом, что у слушателя рождаются ассоциации с «блистательным соло», очевидно не вполне справляется со своей задачей. Впрочем, возможно в данном случае маститый критик имел в виду не сам характер звучания, а степень серьезности, проявленную исполнителем по отношению к своей работе. Но и здесь нельзя не почувствовать элемент «ранжирования» различных видов деятельности музыканта. К сожалению, такая тенденция будет существовать и в будущем.

Говоря о предпосылках развития отечественной концертмейстерской истории, шире – всей ансамблевой исполнительской традиции важно понять о ее неразрывной связи с христианской православной верой. Помимо уже отмеченной тенденции к многоголосию, понятие сотворчества онтологически связано

³⁹ Доор Антон (1833–1919) – пианист, ученик К. Черни, некоторое время (1866–1869) состоял профессором Московской консерватории.

⁴⁰ Там же. С. 316.

⁴¹ Там же. С. 316–317.

с соборностью, неотъемлемой частью абсолютного большинства рассуждений отечественных религиозных философов. Идея взаимного общения на духовном уровне, диалектически совмещающая в себе индивидуальность каждого с необходимостью рождения и претворения в звуке единого художественного образа является выражением представления о свободном единении людей и о невозможности истинного спасения на уровне одного человека. Кроме того, большое значение имеет мысль о том, что прикосновение к душевному миру другого человека означает общение с Высшим началом в нем. Исследователь Ангелина Ноздрина, посвятившая свой труд изучению философских идей в музыкальном искусстве, отмечает, что рассматриваемая категория «выразилась в русском музыкальном творчестве через особое трансцендирование духа человека к Божественности и чувствам-разуму другого человека»⁴².

В тоже время важно понимать, что искусство аккомпанемента с этой точки зрения имеет ряд особенностей, выводящих его за пределы общеансамблевой специфики. Самой важной в этом отношении является идея подчинения солисту, его творческой воле. Подобное «неравноправие» предполагает различную степень творческой эмпатии партнеров, зачастую предполагая полное растворение в музыкальных намерениях солиста. Выходя на более общий уровень обобщения, можно говорить о том, что добровольное подчинение воле другого человека во имя любви к его духовному началу также находится в общем русле христианской картины мира. Нелишне добавить, что точно так же, как для религиозного смирения необходим определенный внутренний настрой и духовный дар, искусство аккомпанемента также требует от музыканта подобных природных и психологических характеристик.

С другой стороны, профессия концертмейстера в этом смысле приближается к иным творческим сферам, предполагающим проникновение в мысли и чувства другого человека, таким как актерский труд, писательская работа и

⁴² Ноздрина А. П. Философские идеи в русском музыкальном творчестве XIX – начале XX в.: автореферат дисс. . . канд. философ. наук. Ростов-на-Дону. Ростовский государственный университет, 2004. С. 7.

многими другими. Практически каждая из них предполагает в той или иной степени подчинение логике поступков и понимание внутренних психологических сил, которым подчинен созданный ими художественный образ. Таким образом, искусство позволяет прожить несколько человеческих, судеб. Скульптор Марк Антокольский (1843–1902) писал в одном из своих писем: «Если бы меня спросили кто я, я ответил бы: художник, живу одной жизнью, но я чувствую чувства других людей, я радуюсь их радостям, но еще ближе мне их печали»⁴³. Принципиальная разница здесь всего одна - пианист (или любой другой инструменталист, работающий с солистом) имеет дело не с образом, созданным воображением, а с реальным исполнителем и миром его творческих желаний и устремлений. В каком-то смысле такое взаимодействие проще, так как солист, в отличие от «персонажа» теми или иным способом (чисто музыкальными или вербальными) демонстрирует свои исполнительские намерения. В тоже время нельзя не отметить, что в этом случае (равно, как и при любом творческом взаимодействии) происходит столкновение двух человеческих волей. Но во всех подобных ситуациях необходимо говорить о некоей мистической составляющей, позволяющей проникнуть в психологическое пространство иного. Здесь мы вступаем в область бессознательных проявлений психики, базирующихся на двух основаниях: специфической концертмейстерской одаренности и профессиональном опыте. Только сочетание этих двух факторов может в результате привести к этому, в конечном итоге, неосознанному соединению в духовном пространстве двух творческих личностей. К сказанному можно добавить, что данная формула (талант + работоспособность) применима к любым высшим проявлениям человеческой психики. Встречающиеся, например, в истории науки примеры «озарений», «мистических снов» также являются результатом сочетания этих двух факторов. Прорыв в область беспредельного всегда оказывается основан на вполне «земных» началах.

⁴³ Антокольский М. Его жизнь, творения, письма / Ред. В. В. Стасова. СПб.; М.: Товарищество М. О. Вольф, 1905. С. 24.

Также необходимо отметить еще одну сложность, возникающую в повседневной работе концертмейстера. Она связана с тем обстоятельством, что в творческие взаимоотношения музыканты, как правило, вступают случайным образом, что может привести к дополнительным трудностям психологического характера. В одной из работ исследователя теории творчества А. Н. Лука (1928–1982) содержится важное замечание о том, что «духовная спаянность группы – важнейший компонент духовного климата. Однако она не возникает при произвольном или случайном объединении людей»⁴⁴. Парадоксальным образом именно такая задача и стоит перед концертмейстером: создание единого творческого целого с солистами, встречающимися на его творческом пути. В данном случае необходимы такие качества, как психологическая уравновешенность в общении, искренняя доброжелательность, а также готовность идти на компромиссы, как в вопросах, имеющих профессиональное значение, так и бытового свойства. Кроме этого, важное значение приобретает музыкальная отзывчивость концертмейстера, готовность воспринять художественные устремления певца и сделать их «своими». Французский писатель и философ Эмиль Эннекен (1858–1888) в своем труде «Опыт построения научной критики» сказал о том, что «творческая способность художника от просто воспринимающей способности отличается только своей высшей напряженностью»⁴⁵. Художественная же задача концертмейстера еще сложнее: необходимо почувствовать намерения солиста, но в этот же момент выразить их и «от своего имени», облекая в выразительную исполнительскую форму.

Лишь после этого наступает следующий этап, позволяющий разделить творческий результат с «воспринимающей» способностью публики, что является по существу главной задачей любого исполнительства. Можно сказать, что слушателю предлагается художественное прочтение солистом того

⁴⁴ Лук А. Н. Психология творчества. М.: Наука, 1978. С. 56.

⁴⁵ Эннекен Э. Опыт построения научной критики: (Эстопсихология). СПб.: Русское богатство, 1892. С. 77.

или иного музыкального сочинения⁴⁶, оплодотворенное волей и талантом концертмейстера. Эстетическое чувство, воплощающееся в потребности разделить с кем-либо творческое впечатление от произведения искусства, в этом случае проходит несколько этапов, важнейшим из которых является эмпатическая деятельность концертмейстера.

В тоже время важно помнить о том, что любой вид сотворчества представляет собой особый вид социального общения, предполагающий, как правило, длительный период предконцертной подготовки, в ходе которого музыканты обмениваются своими творческими предложениями в рамках единого звучащего пространства. Разумеется, камерно-инструментальный жанр предполагает большее равноправие «сторон», в то время как дихотомия взаимоотношений «солист-концертмейстер» предполагает два основных варианта, в которых лидирующие позиции занимает та или другая сторона. Это зависит от многих факторов, среди которых важнейшими является опыт и уровень профессиональной подготовки музыкантов, а также характер их взаимодействия. Кроме того, имеют значение такие обстоятельства организационного характера, как количество репетиций, особенности программы предстоящего выступления и многие другие. Таким образом, совместная творческая работа, в отличие от сольной, всегда связана с необходимостью обмена творческими энергиями еще до того момента, как публика станет полноправным участником этого процесса. Можно сказать, что ансамблист (а концертмейстер тем более) выполняет одновременно две функции: исполнителя и слушателя, первая по отношению к публике, вторая – к своему партнеру. Известный австрийский философ Рудольф Штейнер (1867–1925) говорил о том, что «искусство есть социальная радость, как любовь есть радость индивидуальная»⁴⁷. Но даже самое интимное чувство для своего полного выражения требует того, чтобы

⁴⁶ Мы намеренно пока оставляем в стороне сложный вопрос о степени участия концертмейстера в окончательной версии музыкальной трактовки произведения солистом, моделируя концертную ситуацию.

⁴⁷ Цит. по: *Грузенберг С. О.* Гений и творчество. М.: Красанд, 2009. С. 32.

быть разделенным с другим человеком. Перед концертмейстером же стоит поистине уникальная в онтологическом смысле задача, объединяющая оба вида творческого общения. С одной стороны, близкий, духовный контакт с солистом, с другой же, радость общения через это взаимодействие с публикой.

Еще одним важнейшим философским аспектом совместной работы концертмейстера с солистом является неизбежное сочетание и использование двух неравных по своим сущностным качествам звуковых систем. Речь идет о собственно музыкальной и вербальной коммуникации. В данном случае музыка выступает, как творческий материал, а словесное общение – в роли средства для достижения художественного результата. В то же время указанные две системы, несмотря на кажущуюся общность (обе они «говорят») отнюдь не равны по своим возможностям. Очевидно, что музыкальные средства общения более древние и более непосредственно воздействуют на психику человека. Подтверждением этого тезиса может служить хотя бы тот факт, что при медицинской патологии, связанной с неспособностью говорения, а также с проблемами распознавания речи (афазия) пациенты очень часто напевают. Очевидно, таким более старым (с точки зрения развития нашего мозга) способом они выражают потребность общения с окружающими⁴⁸. В результате (и это уже имеет отношение не только к ансамблевому творчеству, но и к педагогике, а также к другим видам искусств) подобное неравенство приводит к тому, что при исключительно вербальном общении, направленном на выполнение той или иной творческой задачи, всегда остается большая часть принципиально «невысказанных» мыслей и чувств. Только высокий уровень профессионализма способен до некоторой степени преодолеть эту «разноуровневость», совершая незаметные переходы из одной звуковой системы в другую, давая, при этом, поводы для творческого вдохновения своего партнера.

⁴⁸ *Нечаева Н. Б.* Основания музыкального творчества как феномена культуры. Томск: Издательство Томского университета, 2003. С. 18.

Все выше рассмотренные особенности творческого общения концертмейстера и солиста⁴⁹ выявляет целый спектр скрытых механизмов, лежащих в основе такой деятельности. Многие из них не выражены явно, так как совместная работа музыкантов почти всегда остается целиком и полностью в практической плоскости, не выходя на уровень теоретического осмысления процессов, составляющих основу их взаимодействия. В тоже время выявление и анализ подобных механизмов представляет интерес не только с исследовательских позиций, развивая научные области, связанные с философией и психологией совместной творческой работы, но и с точки зрения практического применения его результатов. Понимание «скрытых пружин», составляющих суть их взаимоотношений, может помочь в предотвращении различных конфликтных ситуаций, уберечь партнеров от взаимного непонимания. Практика показывает, что причиной не сложившихся творческих тандемов, обид, взаимного недоверия музыкантов друг другу часто становятся факторы, напрямую не связанные с профессиональным уровнем исполнителей, но, парадоксальным образом, отражающиеся на процессе совместной работы. Нельзя забывать о том, что в данном случае не применима система линейного взаимодействия и не подходят простые арифметические законы. Разумеется, это не означает, что можно не брать во внимание профессиональную подготовку музыкантов, а тем более не учитывать специфику их исполнительских возможностей. Речь идет о том, что, помимо этого, в свои права вступают различные факторы гуманитарного характера, оказывающиеся часто определяющими. Все это создает ряд проблем, решение которых ложится на плечи концертмейстера или коллектива исполнителей, выполняющего функцию аккомпанемента.

Прежде всего, это уже обсуждавшийся вопрос о принципиальном неравенстве солистов и их концертмейстеров, как в творческом (что, конечно, оправдано функцией каждого из них), так, зачастую, и в личном отношении.

⁴⁹ Некоторые из них могут рассматриваться в более широком контексте, применительно к ансамблевым видам деятельности, шире – к любому сотворчеству.

Помимо психологического давления неравенство может находить свое проявление и в бытовых деталях (внимание публики, несоизмеримый размер гонораров и др.). Также необходимо учитывать часто встречающийся различный уровень музыкальной подготовки, а также вздорный, взбалмошный характер иных солистов, рассматривающих своего партнера как нечто «прилагающееся» к их творческому образу⁵⁰. В таких случаях выстраивание глубоких, уважительных отношений становится почти невыполнимой задачей. К этому можно прибавить еще целый ряд подобных проблем самого разного уровня, с которыми приходится сталкиваться концертмейстеру, по роду своей деятельности призванному иметь дело с массой самых разных исполнителей. Представляется, что только осознание и понимание механизмов, составляющих суть творческого общения, может стать верным помощником на пути нормализации таких взаимоотношений. В то же время всегда существует грань, за которой никакие компромиссы невозможны, когда под удар ставится человеческое достоинство. В этом случае лучшим выходом будет прекращение подобного сотрудничества⁵¹. Тем не менее, в абсолютном большинстве случаев знание и понимание основ творческого взаимодействия позволяет избежать такого развития событий.

⁵⁰ Среди такого рода солистов преобладают певицы.

⁵¹ Разумеется, это возможно в том случае, если концертмейстер заранее не взял на себя определенные обязательства.

ГЛАВА II. Истоки и пути формирования концертмейстерства в России Периодизация его истории⁵²

§ 2.1. Концертмейстерская культура в России XVIII столетия

История развития музыкального исполнительского искусства имеет свои законы, последовательно проходя ряд этапов, формирующих и закрепляющих те или иные формы своего бытования. Очевидно, что такой процесс не может существовать в социальном вакууме, на него оказывает влияние многие факторы окружающей действительности. Среди них важнейшими является те, что непосредственно развивают интерес к музыкальному искусству, формируя запросы общества. Кроме этого, на протяжении веков менялось отношение самих исполнителей к своему ремеслу. Все это состоит в непосредственной связи с общим уровнем развития самого общества в тот или иной период.

Периодизация истории концертмейстерского искусства в России в целом соответствует периодизации, принятой в истории отечественной музыкальной культуры в целом. Но есть здесь и особые моменты, связанные со спецификой первоначальной кристаллизации профессии и этапами ее становления. Первый из них – начальный, охватывает конец XVIII – первую половину XIX века. Тогда, в скромных аккомпаниаторских рамках, были намечены базовые элементы, своего рода «вещи в себе», из которых в дальнейшем выросло роскошное концертмейстерское «здание». Второй этап продолжался с середины XIX до начала XX столетия, когда в рамках реформы музыкального об-

⁵² Материал данной главы основан, в числе прочего, на следующих публикациях автора диссертации: Юдин А. Н. Истоки концертмейстерского искусства в России XVIII столетия // Временник Зубовского института. 2021. № 2 (33). С. 37–50; Юдин А. Н. Из истории отечественного концертмейстерства: Ф. М. Блуменфельд – аккомпаниатор // Музыкальное искусство и образование: вестник кафедры ЮНЕСКО. 2015. № 4 (12). С. 125–132; Юдин А. Н. Малоизвестные грани творческой деятельности Александра Борисовича Гольденвейзера как пианиста-концертмейстера, педагога // Музыкальное искусство и образование: Вестник кафедры ЮНЕСКО. 2017. № 3 (19). С. 133–146.

разования и широкого развития разнообразных видов концертной деятельности складываются основные параметры концертмейстерской профессии в ее конкретных вариантах. Следующий период – советский. За семь десятилетий сформировалась мощнейшая материальная и художественная база, обеспечившая российским музыкантам-концертмейстерам лидерство в мировом профессиональном рейтинге. И, наконец, современная постсоветская эпоха, полная внутренних противоречий, достижений и проблем, всесторонняя объективная оценка которой – дело ближайшего будущего.

Российская история конца XVIII – первой половины XIX веков в этом отношении является уникальным примером того, как стремительно может меняться духовная жизнь общества, в результате чего искусство начинает развиваться с необыкновенной скоростью, попутно не только усваивая достижения западного мира, но и создавая свои самобытные творения, формируя свой непохожий мир (в музыке это сочинения Д. Бортнянского, М. Березовского, И. Хандошкина, В. Пашкевича, Е. Фомина и др., а затем переход к классическому «глинкинскому» периоду). Вместе с появлением новых жанров и произведений естественным образом постепенные изменения происходят и в исполнительской сфере. На этом фоне зарождающаяся во второй половине XVIII века в России история концертмейстерского искусства является лишь одним из элементов художественного целого, захваченного в водоворот музыкальных событий. В тоже время важно помнить, что любое упоминание о концертмейстерской деятельности в собственном смысле слова становится возможным только лишь со второй половины следующего столетия. В этих условиях исследователю данной сферы исполнительской работы остается лишь вычленивать из общего комплекса сведений о профессиональной деятельности того или иного музыканта описываемой эпохи элементы, связанные с аккомпанементом.

Прежде всего, необходимо отметить одну особенность, связанную с тем, что концертная жизнь описываемого периода концентрировалась вокруг любительских салонов, в корне отличаясь от привычной нам формы публичного выступления. Очевидно, что общая атмосфера, царившая на подобных мероприятиях, была гораздо свободнее, а программа вечера формировалась непосредственным образом, исходя из желаний публики и исполнителей. Поэтому состав инструментов мог зависеть от того, какие музыканты были приглашены в тот или иной дом или салон. Вопреки современным ожиданиям в качестве аккомпанирующего инструмента далеко не всегда функционировал клавикорд или какая-либо иная разновидность предшественника фортепиано. Зачастую это могла быть флейта, лютня или бандура⁵³. Особую известность приобрел придворный музыкант Тимофей Белоградский (1710–1782), прославившийся в то времена как мастерским владением своим голосом, так и сопровождением пения на лютне или бандуре. Несмотря на очевидные «недостатки» этих инструментов, не позволяющие исполнять аккомпанирующую функцию полноценным образом, результатом подобного сотворчества должно было быть свое особое, неповторимое звучание, рождающееся из звукового сочетания, предположим, голоса и флейты. Еще раз необходимо отметить, что такое было возможно в условиях непосредственной близости музыкантов и слушателей, принципиально не разделенных ни социально, ни физически (в пространстве). Кроме того, известные ныне и представляющиеся незыблемыми представления о концертмейстерском искусстве еще не существовали в России того времени. Поэтому в восприятии публики сочетание солирующего голоса и аккомпанирующей ему флейты не представлялось чем-то странным и неестественным.

Нельзя также забывать и о русских народных инструментах, распространенных в XVIII столетии. Например, балалайка была столь любима в России, что история сохранила для нас сведения о непрофессиональных музыкантах⁵⁴,

⁵³ Штелин Я. Я. Музыка и балет в России XVIII в. Л.: Тритон, 1935. С. 85.

⁵⁴ Чаще, к сожалению, безымянных.

которые, владея ей безупречно, не только аккомпанировали своему пению, но и исполняли на этом инструменте мелодии итальянских арий⁵⁵. Еще раз необходимо подчеркнуть, что любой музыкант в те времена, независимо от того каким инструментом он владеет (бывало, что и несколькими) совершенно естественным образом мог оказаться в роли аккомпаниатора.

Кроме того, существенное значение имел и социальный контекст. Несмотря на то, что лидирующее положение среди инструментов, использующихся для сопровождения сольной партии, занимал клавир (клавесин), лишь немногие обеспеченные представители знати могли позволить себе его приобретение. Таким образом, распространен он был только лишь среди определенного слоя состоятельных любителей музыки, являясь при этом элементом престижа и подчеркивая их социальный статус. Безусловным монополистом предшественник фортепиано был и в музыкальном театре. Для представителей же небогатых семей более привычными в качестве аккомпанирующих являлись балалайка и гусли. Иногда к ним добавлялись такие инструменты как гитара, ставшая чрезвычайно популярной в конце XVIII столетия, или арфа.

Гусли часто ассоциировались в России с лирой, на которой играл библейский царь Давид, известный не только своими военными подвигами и победой над Голиафом, но и как музыкант. Именно в этой роли он впервые появляется при дворе предыдущего властителя древнего Израиля Саула и на страницах Ветхого Завета (евр. Тора). Поэтому в сопровождение гуслей часто исполнялись многоголосные произведения духовного содержания, связанные с такими жанрами как кант (от лат. *cantus* – пение, песня) и псалма (польск. *psalm*, от греч. ψαλμός – звуки лиры, пение, песня). Оба они были очень распространены вплоть до конца века, оказав в дальнейшем влияние на формирование жанра романса. Кроме того, гусли в те времена рассматривались зачастую как более подходящий, в сравнении с клавесином инструмент для акком-

⁵⁵ Штелин Я. Я. Музыка и балет в России XVIII в. Л.: Тритон, 1935. С. 85.

планирования оперных арий. Такое утверждение, на первый взгляд, может показаться парадоксальным нашему современнику, но объясняется довольно просто: «тянущаяся», певучая природа гуслей выигрывала во многом перед щипковым способом извлечения звука на клавесине, оставляя в тоже время возможность как для полифонического, так и для гармонического сопровождения (в том числе и для выдержанных аккордов в речитативах).

О популярности этого исконно русского музыкального инструмента в качестве аккомпанирующего свидетельствует тот факт, что первый сборник народных песен был издан с партией сопровождения, рассчитанной на гусли или фортепиано (sic). Ее автор Василий Федорович Трутовский (1740-е – не позже 1816) занимал должность камер-гуслиста. Таким образом, можно сделать вывод о том, что в описываемое время, когда в распоряжении профессиональных музыкантов и любителей были лишь крайне несовершенные модификации фортепиано или же разновидности клавира, пение в сопровождении гуслей воспринималось как нечто естественное. Кроме того, в России не было того, что можно назвать «давлением устоявшихся исполнительских форм». В то время как на Западе уже существовала определенная концертмейстерская традиция, связанная с бытованием оперы и музыкального театра, где единолично царил клавир, в нашем отечестве подобные формы профессиональной работы музыкантов только формируются, перенимая в этом отношении опыт иностранных гастролирующих трупп.

Еще одним инструментом, активно используемым в описываемый исторический период в качестве аккомпанирующего, была арфа. Обладая всеми необходимыми качествами для сопровождения, прежде всего, вокальных сочинений («тянущийся» звук, полноценная гармоническая поддержка) она составляла конкуренцию клавиру еще и по причине своей необыкновенной популярности. В отличие от исконно русских гуслей арфа появилась в России лишь во времена Екатерины II. В 1765 году императрица пожелала открыть в основанном ей Смольном институте благородных девиц класс игры на этом

«европейском» музыкальном инструменте. Начиная с этого времени, арфа становится неотъемлемым элементом музыкальной жизни России, проникая не только в дома знати. Очевидно, ее светлый, нежный колорит был подходящим для сопровождения романсов, принося в музыку особую интимность и камерность. Тем не менее, звучание оперных арий в сопровождении этого инструмента не могло быть полностью удовлетворительным, так как неминуемо приводило к тембровому однообразию.

Впрочем, это не повлияло на популярность инструмента, подтверждением чему служит «Журнал итальянских и прочих ариетт с аккомпанементом арфа Ж. Б. Кордона»⁵⁶, выходивший еженедельно в течение 1797 года. Арфистка Ариадна Дмитриевна Тугай⁵⁷ в статье, посвященной данному изданию, отмечает, что партия сопровождения во всех произведениях «изобилует ритурнелями, виртуозными проигрышами на вокальной фермате, а развернутые вступления и заключения номера зачастую превосходят вокальную партию»⁵⁸. Совершенно очевидно, это было бы невозможно без достаточного количества профессиональных исполнителей на арфе, появившихся в России в течение буквально нескольких десятилетий. Упомянем о еще одной интересной особенности: все арии были транспонированы в бемольные тональности, что связано с особенностями строения инструмента в конце XVIII века.

Также в качестве сопровождающего партию солиста инструмента во многих источниках, относящихся к этому времени, можно обнаружить некий «флюгель». Например, в одной из заметок, напечатанных в газете «Санкт-Петербургские ведомости» и относящейся к 1778 году, сообщается что немецкий музыкант Антон Блазиус Сартори⁵⁹ «пел на сцене театра, аккомпанируя себе

⁵⁶ Жан Батист Кардон – французский арфист (1760–1803), много лет служивший при русском дворе.

⁵⁷ Тугай Ариадна Дмитриевна (1933–1993) – советский музыкант-арфистка, музыкальный педагог. Заслуженный артист Карельской АССР, заслуженный артист РСФСР (1979).

⁵⁸ Тугай А. Д. Журнал итальянских и прочих ариетт с аккомпанементом арфа Ж. Б. Кордона // Музыкальный Петербург Т. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 372.

⁵⁹ Сартори Антон Блазиус (1748–?). В 1778–1785 выступал на концертах в Москве и Петербурге.

на флюгеле и исполнял разные итальянские арии»⁶⁰. Разумеется, речь не может идти о медном духовом инструменте «флюгельгорне», появившемся позже и отнюдь не в России, а в Австрии. Кроме того, очевидна, невозможность пения и одновременного исполнения какой-либо партии на подобном инструменте. Непривычным же нам словом «флюгель» в XVII, да и в XVIII столетии называли клавесин и его разновидности. Кроме того, данное обозначение в XVIII столетии перешло «по наследству» и к фортепиано.

Еще одним инструментом, выступающим в качестве аккомпанирующего в описываемую эпоху, мог быть «панталеон», изобретение Панталеона Хебенштрайта (1668–1750), который в 1690-х гг. реконструировал старинный Hackbrett (цимбалы). Немецкая «диговинка», которую можно назвать прототипом молоточкового фортепиано, некоторое время пользовалась популярностью в театральном оркестре, по всей видимости исполняя партию, предназначенную для клавишных инструментов (например, в речитативах). Впрочем, из-за своих чрезмерно больших размеров панталеон вскоре вышел из моды и был забыт⁶¹. Очевидно, тогда в России шел процесс поиска наиболее подходящего для сопровождения оперного спектакля инструмента, способного в необходимых фрагментах давать полноценную гармоническую поддержку солисту. И, если некоторые из них, такие как клавесин, по-прежнему используются в театральном и концертном обиходе (в том числе в качестве аккомпанирующих), то другие оказались прочно забыты и ныне представляют лишь исторический интерес.

Необходимо упомянуть о том, что в целом те времена понятие музыкант подразумевало под собой целый спектр знаний и умений, позднее разделенный по «исполнительским областям». Совершенно очевидно, что как любитель, так и профессионал в этой области являлся одновременно и композитором, и певцом, и исполнителем на клавинокорде (клавесине), владея зачастую

⁶⁰ Санкт-Петербургские ведомости, 1778. 19 октября.

⁶¹ Одним из известных исполнителей на панталеоне в России был немецкий композитор Иоганн Батист Хумпенхубер (?–?).

сразу несколькими инструментами, и аккомпаниатором. Эти функции, разделение которых столь естественно для нас сейчас, были слиты до неразличимости. И такое положение дел сохранялось на всем протяжении первой половины XIX века. Таким образом, попытка вычленив из этого комплекса концертмейстерскую составляющую всегда будет до известной меры неким теоретическим допущением, взглядом с позиции будущего. В дальнейшем, в процессе дробления единого понятия на множество различных творческих областей, начнется процесс повышения технического мастерства в каждой из них, что, впрочем, неминуемо приведет к сужению профессионального спектра.

Обратимся теперь к музыкальному театру XVIII столетия, в котором основным инструментом, сопровождающим выступление оперного солиста-вокалиста, в том числе и во время представления, был клавикорд, за которым часто сидел капельмейстер. Должность эта, ушедшая ныне в историю, подразумевала под собой целый свод обязанностей, часть из которых входит в функции современного концертмейстера. В тоже время, например, в петербургской театральной дирекции, существовала специальная должность «репетитора партий и композитора». Появилась она в России благодаря известному меценату и государственному деятелю Николаю Борисовичу Юсупову (1751–1830), некоторое время занимавшему пост главного директора театров и музыки при дворе. Думается, что подобное нововведение, связанное с выделением собственно «концертмейстерской» части работы капельмейстера в отдельную должность, было связано со слишком большим количеством обязанностей, которые он должен был выполнять. На тот момент западная традиция уже имела своих клавесинистов-репетиторов. Например, знаменитый А. Сальери начинал свою службу в Венской придворной опере, в 1767 году, именно в таком качестве, что, очевидно, послужило образцом для отечественного оперного театра. Кроме того, можно предположить, с появлением все большего репертуарного разнообразия возникла необходимость разделения музыкантских полномочий. Следовательно, в историческом отношении 1797 год, впервые отмеченный появлением такой должности, является официальным

временем рождения профессионального концертмейстерского дела в России. Разумеется, такое утверждение может показаться слишком смелым, учитывая то, что «репетитор партий» был одновременно композитором (не обязательно сочинителем опер, но таким специалистом, который доводит музыкальный материал до его сценического воплощения). Кроме того, появление в «штатном расписании» репетитора не означало повышения статуса и принципиального изменения отношения к концертмейстерской работе. В любом случае можно и нужно говорить об этом времени, как об отправной точке в развитии искусства аккомпанемента. Ибо, помимо сочинительства, такой специалист должен был «выучивать актеров и актрис из новых опер партии и проходить старые; також что потребно будет переменять в музыке; сверх сего должен он учить пению учеников и учениц в школах и ходить на дом к оперистам кто имеет клавикорты, а которое не имеют оных, то для тех быть в пробном зале в назначенные тому дни от режиссера и на всех пробах оперных; також в случае надобности аккомпанировать в оркестре французские и итальянские оперы»⁶². Таким образом, несмотря на некоторые особенности, связанные с различным наименованием должностей, все они совмещали в себе композиторские и исполнительские задачи, требующие высокопрофессионального подхода.

Первыми же собственно капельмейстерами в России были приглашенные иностранцы. Одним из них стал Винченцо Манфредини (1737–1799), выдающийся музыкант и писатель. Его перу принадлежит сочинение, которое носит название «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки»⁶³, некоторые фрагменты которого прямо посвящены мастерству аккомпанемента. Отечественному читателю этот трактат известен в переводе композитора и капельмейстера Степана Аникиевича Дегтярева (1766–1813). Трудно переоценить значимость появления подобного труда на русском

⁶² История русской музыки в 10 томах. Т. 3 / ред. Ю. Келдыш. М.: Музыка, 1985. С. 76.

⁶³ Манфредини В. Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки // Горяйнов Ю. С. С. А. Дегтярев Солист оперы. Учитель. Дирижер. Композитор / Белгород: Белгородская обл. тип., 2011. С. 253–335.

языке, ибо с момента его издания (1805) можно говорить о том, что в российском обществе назрела необходимость теоретического осмысления профессиональных тем, до той поры представлявших лишь практический интерес. Не в последнюю очередь это относится к концертмейстерскому искусству.

Чтобы лучше понять важность такого события в исполнительской истории нужно вспомнить о том, что в описываемую эпоху Россия во многих отношениях пытается перенимать опыт западных стран, находящихся на иной ступени социального развития. Не секрет, что многие из современных нам форм организации общества, научных направлений появились значительно раньше в Европе и лишь с определенного исторического момента наша страна начала перенимать и переосмысливать данные явления⁶⁴. В немалой степени это относится и к организации профессиональной работы музыканта, многие из форм которой были перенесены в наше отечество благодаря приглашенным мастерам. Прежде всего эти тенденции обнаружили себя в оперном театре, так как в России XVIII столетия работали не только отдельные иностранные специалисты, но и гастролировали целые коллективы, приглашенные из-за рубежа. Благодаря этому, а также тому факту, что деятельность театров регулировалась в большой степени государством, все основные профессиональные концертмейстерские формы работы оказались сконцентрированы в музыкальном театре. В то же время аккомпанемент в салонах, во время домашних концертов оставался на любительском уровне. Естественным образом существовала и разница в репертуаре. Во время домашних вечеров, в первую очередь, было востребовано сопровождение жанров камерного направления, в то время как капельмейстер (репетитор) работал исключительно с оперной музыкой.

В своем трактате Манфредини не только дает советы практического характера, но и обращает внимание читателя на некоторые общие особенности концертмейстерского искусства. Впрочем, нельзя забывать о том, что, как и к

⁶⁴ Разумеется, отсутствие «параллелизма» в развитии не означает «отсталости» России этого периода.

любому историческому документу, к нему надо подходить с известной осторожностью, с пониманием того, что данное сочинение – продукт своего времени и отражает современные автору представления. Также необходимо помнить о традициях записи партии сопровождения, самой распространенной из которой был цифрованный бас. Таким образом, многие из технических рекомендаций исполнителю на клавесине или органе даются в расчете на то, что исполнитель является соавтором произведения, заполняя «отсутствующую» музыкальную фактуру. Это касалось не только оперного, но и камерных жанров. Например, партия клавира в популярном жанре «русской песни» (предшественницы жанра романса), по сообщению Н. А. Огарковой, записывалась «в клавирной фактуре с гармонизованной мелодией на верхней строке с подписанным под ней текстом и basso continuo, с цифровкой или без нее на нижней»⁶⁵. Очевидно, такая форма записи предполагала импровизационные навыки у исполнителя. Справедливости ради необходимо отметить, что наряду с этим, в сборниках обработанных арий и дуэтов из опер существовал и иной вариант: к партии клавира просто приписывался вербальный текст⁶⁶. Разумеется, такое возможно только в том случае, когда в аккомпанементе в той или иной степени содержится вокальная строчка.

Некоторые из замечаний итальянского маэстро отражают общее отношение к партии сопровождения в те времена, не предполагающее самоценности, а лишь рассматривающее ее как нечто прилегающее к музыкальному материалу солиста. Манфредини постоянно подчеркивает необходимость осторожности при аккомпанировании⁶⁷, в то же время предостерегая исполни-

⁶⁵ Огаркова Н. А. Вокальная камерная музыка // Музыкальный Петербург Т. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 189.

⁶⁶ Карцовник В. Г. Собрание арий и дуэтов из французских опер, представленных в театре Санкт-Петербурга, обработанных для клавесина или фортепиано // Музыкальный Петербург Т. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 380.

⁶⁷ Манфредини В. Об осторожности для аккомпанирования лучшего // Горяйнов Ю. С. С. А. Дегтярев. Солист оперы. Учитель. Дирижер. Композитор. Белгород: Белгородская обл. тип., 2011. С. 287.

теля от мысли о том, что сопровождение солиста – дело несложное. В особенности это относится к вокальной музыке: «Сей род контрапункта кажется легким потому, что он есть вещь случайная, а не главная; но, однако ж, имеет свои трудности немалые»⁶⁸.

Еще одной легендарной личностью среди приглашенных иноземных музыкантов был Антонио Амати (?–после 1802) – итальянский певец и клавесинист. Не будучи выдающимся музыкантом, он прославился тем, что отдал русской сцене 45 лет. Впервые он прибыл в Москву в 1758 (1759?) году по приглашению одного из первых русских антрепренеров Джованни Баттиста Локателли (1713–1785). С тех пор занимал различные должности, но как сообщает сам Амати, в своем прошении о назначении ему пенсии, в 1802 году: «последние 20 лет он управлял клавикордами во всех операх и часто в придворных концертах»⁶⁹. Таким образом, подобно современным концертмейстерам оперных театров, он не только исполнял партию клавира в оркестре во время спектаклей, но и выходил на сцену, в том числе и как аккомпаниатор. Если даже предположить, что Антонио Амати не был выдающимся музыкантом, его имя должно остаться в исполнительской истории как пример уникального служения русскому искусству, в ряду первых представителей концертмейстерской профессии.

Особняком в ряду иностранных капельмейстеров, работавших в России, стоит имя Катерино Альбертовича Кавоса (1775–1840). Выдающийся итальянский музыкант внес огромный вклад не только в становление отечественного вокального, композиторского и концертмейстерского искусства, но и, в целом, вывел русский музыкальный театр на новую ступень своего развития. Одним из важнейших источников, дающих представление о творческой биографии

⁶⁸ Манфердини В. О правилах положения аккомпанемента инструментального к музыке вокальной // Горайнов Ю. С. С.А. Дегтярев Солист оперы. Учитель. Дирижер. Композитор. Белгород: Белгородская обл. тип., 2011. С. 321.

⁶⁹ Цит. по: Ходорковская Е. С. Антонио Амати // Музыкальный Петербург Т. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 38.

Кавоса, является очерк его жизни, написанный правнучкой Софьей Цезаревной Кавос-Дехтяревой (1852–1938)⁷⁰. В тоже время, проникнутый безусловным уважением к памяти предка, он отличается, на наш взгляд, некоторой тенденциозностью. В частности, описывая (вероятно, со слов своих предков) профессиональную подготовку русских артистов оперы, она неизменно подчеркивает их крайне слабую подготовку в сравнении с итальянскими приглашенными музыкантами. В этом отношении ей вторит известный актер и драматург Петр Андреевич Каратыгин (1805–1879). В своих «Записках» он, рассказывая о Катерино Альбертовиче, отмечает с негодованием: «что ему (Кавосу – А.Ю.) стоило с каждым отдельно (русским актером – А. Ю.) выдалбливать его партию, налаживать ежедневно то, как канарейку, то как снегиря и потом согласовывать их вместе в дуэтах, трио, квартетах, квинтетах и, наконец, в финалах. Непостижимый труд, дивное терпение, просто геркулесовский подвиг»⁷¹.

Очевидно, что подобные высказывания имели под собой основания, заставляя капельмейстера часами заниматься рутинной концертмейстерской работой. Вполне возможно также, что многие из русских вокалистов не знали нотной грамоты и их приходилось учить просто «с голоса»⁷². В тоже время нельзя не отметить, что современная (XXI столетие) работа концертмейстера в театре (особенно первоначальный период), по существу, ничем не отличается от бытовавших тогда реалий. Быть может, среди современных солистов оперы нельзя найти исполнителя, не способного воспринимать записанный музыкальный материал, но пианисты, по-прежнему, вынуждены в большинстве случаев «выстукивать» певцам их партию на рояле. Единственное отличие состоит в том, что нынешние концертмейстеры не совмещают свои профессиональные обязанности с дирижерскими и организаторскими, как это приходилось делать в те времена.

⁷⁰ Кавос С. Катерино Альбертович Кавос // Русская старина. 1895. Т. 83 (апрель). С. 97–112.

⁷¹ Каратыгин П. А. Записки Петра Андреевича Каратыгина. 1805–1879. СПб., Изд. и ред. сыном покойного П. П. Каратыгиным, 1880. С. 66.

⁷² Кавос С. Катерино Альбертович Кавос // Русская старина. 1895. Т. 83 (апрель). С. 101.

Каждый день, в 9 часов утра, капельмейстер Кавос уже сидел в репетиционной зале, готовый приступить к работе с солистами по изучению партий. Как и сейчас, подобная деятельность предполагала объемный характер задач. Круг их простирался от простого изучения нотного материала до обстоятельного знакомства с характером персонажа, особенностями драматургического воплощения их на сцене. Важнейшая особенность концертмейстерской работы того периода естественным образом заключалась в том, что пианист сопровождал вокалистов с самого начала до самого конца творческого процесса. То есть капельмейстер, исполняя концертмейстерские обязанности, не просто готовил солистов для последующей «передачи» их дирижеру, а работал с ними «в своем духе», учитывая свое понимание и трактовку произведения, учитывая предстоящую свою же работу с оркестром. Это абсолютно уникальное явление, характерное только для описываемого периода исполнительской истории. Разумеется, в таком положении дел есть свои положительные и отрицательные стороны. Безусловным преимуществом подобной «однонаправленности» творческого процесса являются единые требования к солисту на всем протяжении подготовительного периода. Очевидный же недостаток состоит в том, что, исполняя большое количество функций одновременно, музыканту сложно сконцентрироваться на каждой из них с достаточной полнотой. Впрочем, невозможно сравнивать в количественном отношении современное оперное «производство» с реалиями XVIII века. Тем не менее, подобную нагрузку Катерино Альбертович мог выдержать только благодаря высокой профессиональной подготовке (в родной Венеции он уже в 12-летнем возрасте являлся капельмейстером театра «Фениче», директором которого был его отец) и выдающемуся трудолюбию.

Один из самых ярких отечественных профессиональных музыкантов, чей творческий путь был неразрывно связан с музыкальным театром – Евстигней Ипатович Фомин (1761–1800). Пройдя стажировку в Италии, он вернулся на родину, в Петербург в 1786 году и лишь в 1797 году получил (первым в российской истории) место «репетитора партий и композитора при театральной

дирекции». Такая должность предполагала, как уже говорилось, не только концертмейстерскую работу с певцами, но и труд, связанный с подготовкой опер, готовящихся к постановке, то есть тот или иной вариант сотворчества с автором музыки. Возможно, такая необходимость была связана с недостаточной опытностью русских композиторов на театральном поприще, не всегда соотносивших свою творческую фантазию с возможностями ее сценического воплощения. Кроме того, важной особенностью того времени было отношение к музыкальной части оперного спектакля как к чему-то второстепенному по своей сути. Истинным же автором произведения считался драматург (сейчас мы бы сказали либреттист). В этой связи «поправки», которые мог сделать в случае необходимости «штатный» композитор не воспринимались как что-то принципиально меняющее в первоначальном замысле. Интересно отметить также, что «репетитор партий» совсем не обязательно был профессиональным клавиристом. Например, сменивший, в 1800 году, Е. Фомина на этом посту Николай Григорьевич Поморский (1747–1804) являлся по основной своей специальности скрипачом. Можно сделать вывод о том, что важнейшим условием его назначения было не мастерство владения клавиром, а знание оперного репертуара и умение работать с вокалистами.

Столь позднее назначение на официальную должность, на которой Фомин смог проработать всего 4 года, вплоть до своей смерти в 1800 году, связано с немилостью императрицы Екатерины II, которая, как известно, была абсолютно равнодушна к музыке, питая интерес к философии, литературе, а также к иным искусствам и наукам. Впрочем, до того, как стать самодержицей на Руси, она брала уроки игры на клавире. История даже сохранила имя ее учителя – итальянского композитора, клавириста и педагога Джованни Марко Рутини (1723–1797)⁷³. Но, очевидно то было лишь данью моде, и больших успехов на этом поприще будущая императрица не достигла.

⁷³ Порфирьева А. Л. Рутини Джованни Марко /Музыкальный Петербург Т. 3. СПб.: Композитор, 2000. С. 61.

Вскоре по возвращении в Петербург Е. Фомин получает заказ на сочинение оперы «Новгородский богатырь Боеславич», текст которой написан самой государыней. Созданная музыка Екатерине не понравилась, результатом чего явилось дальнейшее высочайшее невнимание к творчеству композитора⁷⁴. Таким образом, даже относительно безбедное существование композитора в последние несколько лет жизни не могло не быть отравлено мыслью о невозможности постановки своих сочинений на императорской сцене.

В тоже время не вызывает сомнений, что, пройдя подготовку в «оперной Мекке мира» Италии, Фомин являлся прекрасным помощником для певцов в процессе подготовки партий. К сожалению, реалии того времени предполагали, что многие из солистов не знали даже нотной грамоты, что, безусловно, делало такую работу подчас рутинной и скучной. Кроме того, композитор так и не стал капельмейстером, что было, очевидно, более почетной должностью, в то время как обязанности репетитора носили более «служебный» характер.

Возвращаясь к вопросу о камерном аккомпанементе, необходимо отметить, что в описываемую эпоху жанр русского романса лишь начинал свое формирование внутри уже упоминавшийся выше «российской песни» и первых сочинений, находящихся как бы на полпути между песней и лирическим высказыванием. Важнейшей особенностью этих произведений было то, что рассчитаны они были на исполнителей-любителей. С данным обстоятельством связаны и особенности партии фортепиано в них, которая отличается простотой и некой «трафаретностью». Кроме того, в качестве аккомпанирующего инструмента не обязательно фигурировало фортепиано. Это могла быть, например, гитара. Одним из самых ярких примеров такого рода сочинений можно считать вышедший из печати в 1793 году «Сборник романсов и песен Бортнянского». Не требующее основательной технической подготовки сопровождение могло легко быть исполнено любым желающим, изучившим всего лишь

⁷⁴ Доброхотов Б. В. Е. И. Фомин. М.: Музыка, 1968. С. 102.

азы исполнительского искусства, что безусловно привлекало многих непрофессиональных музыкантов.

Не меньшей популярностью пользовалось камерное музицирование, чаще с клавирным аккомпанементом, и в высшем обществе. Разумеется, подобные мероприятия могли быть лишь формой проведения досуга, и к нему не было серьезного музыкантского отношения. Увлекалась пением и великая княгиня Елизавета Алексеевна, будущая императрица (1779–1826). Не чуждая искусству, она часто выступала в любительских концертах. В роли ее аккомпаниатора на музыкальных вечерах выступала фрейлина двора В. Н. Головина (1766–1821), оставившая для потомков ценнейший документ эпохи – свои мемуары⁷⁵. Примечательным является тот факт, что, описывая быт и придворные нравы, их автор не упоминает вовсе об этом важнейшем факте своей биографии. Очевидно, на фоне более «серьезных» событий эпизод, связанный с сотворчеством с Елизаветой Алексеевной, был для нее незначительным. В то же время, невозможно предположить, что музыка, в целом, была несущественной частью ее жизни. Французская художница Элизабет Виже-Лебрен (1755–1842), известная, в частности, своим портретом самой императрицы, рассказывая о Варваре Головиной, отмечает, что «она сочиняла очаровательные романсы, которые исполняла, аккомпанируя себе на фортепиано»⁷⁶.

Такое одновременное владение вокалом и игрой на клавесине было обычным делом в любительских кругах. Так об известной в те времена исполнительнице Екатерине Дмитриевне Кантемир (1720–1761) говорили, как о прекрасной клавесинистке, исполняющей труднейшие для того времени произведения, аккомпанирующей генерал-басом с листа, а на завтра ее можно было уже услышать в качестве вокалистки, исполняющей сложнейшие арии Арайи. Несомненно, что подобное сочетание имеет свои положительные стороны, к

⁷⁵ Головина В. Н. Мемуары. М.: АСТ: Астрель: Люкс, 2005. 448 с.

⁷⁶ Цит. по: Огаркова Н. А. Головина Варвара Николаевна // Музыкальный Петербург. Т. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 260–261.

числу которых относится более тонкое владение концертмейстерским искусством. Ведь, почувствовав физиологические особенности работы солиста (в данном случае, функционирование человеческого голоса), музыкант с большей долей вероятности сможет проявить чуткость и понимание, исполняя партию сопровождения.

Подводя итоги своим размышлениям об истоках концертмейстерской истории, хотелось бы еще раз отметить важнейшие отличительные особенности, характерные для описываемого времени. Прежде всего, необходимо еще раз подчеркнуть, что для исполнительской практики данной музыкальной эпохи характерно синкретическое единство всех ее направлений. Без осознания этого невозможно понять и выявить отличительные особенности интересующей нас сферы деятельности. Кроме того, для описываемого периода свойственно разделение на профессиональную концертмейстерскую работу, концентрирующуюся прежде всего в музыкальном театре и любительскую ее разновидность, находящую свое место в салонах и домашних концертах. Обе эти линии послужат в дальнейшем для формирования различных направлений в истории аккомпанемента. Таким образом, несмотря на то, что XVIII столетие представляет собой лишь подготовительный этап истории концертмейстерского искусства, основные тенденции этого времени оказываются основополагающими и составляют основу последующего его развития.

§ 2.2. XIX век. Композиторы-концертмейстеры

XIX столетие – важнейший период в развитии концертмейстерского искусства. Именно в это время были заложены основы понимания и профессионального отношения к данному виду исполнительской деятельности музыканта в России, расцвет которого приходится на следующее столетие. В 2008 году автором данного исследования была выпущена монография «Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства»⁷⁷, в которой были подробно рассмотрены основные тенденции развития искусства музыкального сопровождения, постепенно, в еще неосознанном (неотрефлексированном) виде формировавшиеся в ходе салонно-концертной практики того времени. Материалом для такой работы послужила обширная творческая деятельность великих русских композиторов, многие из которых внесли неоценимый вклад в развитие и эволюцию данного вида исполнительской работы. Их яркие достижения на этом пути послужили вехами истории концертмейстерского искусства в целом. Позже, в 2010 году, автором была защищена кандидатская диссертация «Аккомпаниаторская практика русских композиторов XIX – начала XX века», также посвященная процессу становления и выявления формирования основных направлений, по которым пойдет в дальнейшем эволюция профессиональной концертмейстерской работы. Таким образом, анализируемый период уже получил подробное освещение в прошлом. Поэтому при изложении данного материала автор видит свою задачу в том, чтобы включить его в общий контекст своей работы. Связано это с основной целью предлагаемого исследования – формированием целостной картины развития данной исполнительской сферы от конца XVIII века до современного периода.

Таким образом задача состоит в том, чтобы инкорпорировать XIX столетие в общую структуру повествования. Как уже было сказано в предыдущем

⁷⁷ Юдин А. Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. 124 с. Подчеркнем, в публикации затрагивались темы, хронологически связанные и с XX столетием.

параграфе, применительно к этому времени речь может идти только о том, чтобы обсуждать те или иные стороны нового, только формирующегося представления, названного нами «концертмейстерский комплекс». И, если к концу столетия уже появляется достаточное количество признаков для объемного рассмотрения этого понятия, то в начале можно только рассуждать об отдельных элементах, его составляющих.

Почти все выдающиеся русские композиторы отдали дань искусству музыкального сопровождения. И даже те из них, кто не владел в достаточной мере фортепиано, в своей работе сталкивался с этим видом исполнительской деятельности в самых разных ее ракурсах (например, дирижерской ее ипостаси). Аккомпанемент – понятие многосоставное, существующее в самых разных своих разновидностях. Даже пианист, посвятивший всю жизнь исключительно сольному исполнительству, сталкивается с концертмейстерским искусством внутри фактуры того или иного произведения, где почти всегда приходится сталкиваться с «основной» и «сопровождающей» ее частями⁷⁸. И даже сочинитель, никогда не исполняющий ни свои, ни чужие произведения, в процессе созидания должен на время, с помощью внутреннего чувства, стать концертмейстером для того, чтобы партия сопровождения была написана интересно и грамотно.

Эволюция искусства аккомпанемента на всем протяжении XIX века неразрывно связана с самыми разными жанрами, среди которых вокальные (романс и опера) представляют особый интерес для исследователя, так как именно на это время приходится их стремительная трансформация. Параллельно происходит формирование всех аспектов «концертмейстерского комплекса». Постепенное усложнение партии фортепиано в романсах русских композиторов можно рассматривать как отражение этого процесса. В то же время не подлежит сомнению и обратная зависимость: все большее понимание

⁷⁸ Прежде всего, имеется в виду гомофонно-гармоническая фактура.

значимости материала сопровождения привело к появлению все более развернутой (не только в техническом отношении, но и в плане общей значимости) музыкальной ткани, составляющей аккомпанемент романса или песни. Это столетие, которое в целом по праву можно назвать временем подлинного рождения отечественного классического музыкального искусства, является также периодом формирования теоретических и практических основ исполнительского мастерства в концертмейстерской сфере.

Жанр русского классического романса расцветает уже в начале этого периода, в сочинениях А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева. Их творческая жизнь принадлежит полностью первой половине XIX столетия, эпохе салонного (домашнего) музицирования, в которой фигура композитора и исполнителя существовала в синкретическом единстве. Тем более неразличимы были, как для профессионалов, так и для публики, различные ипостаси концертного вступления. Аккомпанемент был естественным образом неотделим от общей музыкальной ткани и представлял собой зачастую просто гармоническую и метрическую основу произведения. Нелишне напомнить, что все это имеет отношение исключительно к русской музыке, ибо одновременно существовали образцы западного искусства, включающие в себя развернутую партию сопровождения (В. Моцарт, Л. Бетховен и др.). С другой стороны, применительно к данному периоду не приходится говорить о сформировавшейся русской исполнительской школе. И с подлинными трудностями в области концертмейстерского искусства сталкивались только те музыканты, которые были связаны с театром, имевшим на тот момент в своем распоряжении большое количество самого разнообразного оперного репертуара.

В творчестве гениального Михаила Ивановича Глинки происходит качественный скачок в области фортепианного сопровождения. Важно понимать, что дело не только в большем разнообразии партии аккомпанемента, но в его драматургической значимости. Смысловая наполненность нового музыкального материала оказалась столь велика, что потребовала от исполнителей принципиально иного к нему отношения. Именно здесь надо искать истоки

того длительного процесса, который приведет в итоге к пониманию значения и важности концертмейстерского искусства, а затем – к вычленению его специфики.

При обсуждении данной сферы творческой работы Глинки важно помнить о том, что все привычные ныне понятия, связывающиеся в нашем сознании с практическими аспектами работы аккомпаниатора, еще не существовало. Таким образом, мы невольно применяем окружающие нас привычные реалии к началу позапрошлого столетия, что до некоторой степени является не вполне историческим подходом. Но надо учитывать, что суть обсуждаемых явлений не претерпела значительных изменений за прошедший с тех пор промежуток времени. Скорее можно говорить о том же самом нерасчлененном единстве, в котором находились тогда почти все составные части выделенного нами концертмейстерского комплекса.

Исполнительская практика М. И. Глинки включала все себя все виды обсуждаемой творческой сферы. Это не только аккомпанемент во время домашних (салонных) вечеров, но и концертмейстерская работа в музыкальном театре. Прежде всего, необходимо вспомнить о подготовке партий с первыми исполнителями-солистами оперы «Жизнь за царя». В процессе этой работы автор выполнял весь комплекс профессиональных задач, стоящих перед пианистом, работающим в театре. Безусловно, перед нами уникальный пример композиторской работы, при которой концертмейстер является одновременно и автором музыки. Для создателя первой подлинной русской оперы было важно не только точное овладение вокалистами музыкальным материалом, но и правдивая передача драматических характеров действующих лиц. Именно с этим обстоятельством связаны порой необычные рекомендации, которые получали солисты. К таким нетривиальным советам можно отнести, например, обращенную к будущей исполнительнице партии Вани А. Я. Петровой-Воробьевой просьбу спеть песенку ее персонажа «без всякого чувства».

То есть, так мог бы петь мальчик, занятый бытовой работой по дому и напевающий бесхитростную мелодию⁷⁹. Все свои музыкальные намерения Глинка демонстрировал голосом. Голос, его, по воспоминаниям современников был очень выразительным, способным передать самые тонкие чувства и переживания⁸⁰. Однако настоящим певцом (тем более в академическом смысле этого слова) он не был. В данном случае нужно говорить об особом «концертмейстерском вокале», знакомом всем музыкантам, кому приходилось работать с человеческим голосом. Особенно актуальным это умение становится при работе в музыкальном театре, когда на долю пианиста, помимо всех остальных обязанностей на репетициях приходится, как минимум подавать реплики отсутствующих исполнителей, как максимум – полностью вести их партию голосом. При этом главной задачей оказывается не качество исполнения, а ясность голосовой и эмоциональной подачи ключевых реплик. Но помимо этих технических задач, перед Глинкой стояла еще одна, очень важная – передать свои композиторские намерения солистам. Для большей наглядности можно провести параллель с архитектурой, в которой возведению здания предшествует его рисованная или компьютерная модель, план, действуя по которому, возможна его постройка. Вот этот голосовой набросок концертмейстера и есть выражение тех намерений, которые получают свою реализацию на сцене в совершенно иных масштабах. Разница только в том, что в музыкальном искусстве предлагаемые особенности исполнительского замысла не воспроизводятся в точности, а должны пройти через индивидуальность исполнителя и, кроме того, при каждом исполнении музыкальное «здание» (партия – роль, спектакль в целом) возводится заново.

Необходимо отметить еще одну причину, по которой композитор, а также современные пианисты обращаются к «концертмейстерскому вокалу».

⁷⁹ Веймарн П. М. И. Глинка. Биографический очерк. СПб.: Издательство Юргенсона, 1892. С. 87, 88.

⁸⁰ Там же.

Его возникновение связано с двумя основными причинами. Первая из них, чисто технологического характера. Несмотря на то, что профессионал всегда умеет выделять, при необходимости, в своей фактуре партию (партии) солиста (солистов), существуют все же необходимые физические пределы таких возможностей (например, при большом количестве солистов или принципиально «неисполнимом» во всех подробностях инструментальном материале). Вторая же связана с тем обстоятельством, что человеческий голос является самым совершенным способом извлечения музыкальных звуков, дарованным самой природой. Не случайно, мы зачастую сравниваем звучание того или иного инструмента с вокалом и высшей похвалой в этом отношении представляется та, что говорит о приближенности звукоизвлечения к пению. Многие из исполнительских нюансов легче передать с помощью подобной вокализации. Разумеется, у каждого концертмейстера свои вокальные возможности, но, практический опыт говорит о том, что независимо от этого с помощью голоса можно продемонстрировать практически любые музыкальные намерения.

Известно, что М. И. Глинка на протяжении своей жизни брал уроки вокала у разных педагогов⁸¹, в результате чего у него выработалась своя, особенная манера исполнения и звукоизвлечения. Часто, аккомпанируя, он сам исполнял второй голос романса, импровизируя его непосредственно во время исполнения⁸². Если к этому процессу снова применить теоретические дефиниции нашего времени, то можно сказать, что композитор выступал в этот момент сразу в трех ипостасях: аккомпаниатор, вокалист и импровизатор. Следует признать, что лишь некоторые из современных пианистов способны к подобному совмещению музыкантских функций. Но, очевидно, здесь свою роль играет также и тот факт, что за роялем был не просто аккомпаниатор, а композитор, чувствующий себя, особенно при исполнении собственных сочинений, в полной мере автором звучащего музыкального материала. То же относится

⁸¹ См. об этом подробнее: *Яковенко С. Б.* М. И. Глинка и отечественная вокально-исполнительская культура // Музыкальная академия. 2004. № 3 (690). С. 167–174.

⁸² *Юдин А. Н.* Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. С. 21.

не только к вокализации, но и к исполнению партии фортепиано, во время которого М. И. Глинка мог проявлять «вольности» импровизационного характера⁸³.

Указанная особенность характерна именно для композиторского аккомпанеента и, следует добавить, почти целиком осталась приметой позапрошлого столетия, особенно его первой половины, когда концертная жизнь концентрировалась в небольших домашних салонах и носила, по преимуществу характер дружеских встреч. Все большая профессионализация, сопровождающаяся канонизацией строго определенных форм исполнительства (прежде всего, публичные выступления, а в дальнейшем и разного рода экзаменационные прослушивания) внесли большую долю академизма в концертную жизнь, способствуя все большей строгости в отношении записанного музыкального текста, даже в авторском исполнении. Описываемая тенденция характерна как для сольного, так и для концертмейстерского искусства. Импровизация в дальнейшем стала неотделима от сопровождения разного вида эстрадной музыки, получившей большое развитие уже в XX веке, а также учебного балетного сопровождения. Но нельзя забывать, что свобода в обращении с музыкальным материалом, уйдя из академической, исполнительской сферы осталась неотделима от процесса творения музыкальных произведений. Можно сказать, дальше больше – именно импровизация впервые дает возможность звуковому хаосу обрести логику звучащей гармонии. Следовательно, она лежит, в самом широком смысле, в основании музыки. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в сфере концертмейстерского искусства ее значение велико именно в эстрадном исполнительстве, не предполагающем записанных нот. Будучи одновременно и создателем партии аккомпанеента (соавтором композитора), и исполнителем, музыкант невольно прибегает к этому важнейшему из практических профессиональных навыков. Истоки же этого явления лежат в тех самых домашних концертах, где данное умение проявляло себя, в том числе

⁸³ См. об этом: *Юдин А. Н.* Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. С. 22–25.

и в композиторском аккомпанементе. В воспоминаниях современников нет недостатка в упоминаниях об этом. Известный композитор и музыкальный критик А. Н. Серов сообщает о блестящей глинкинской импровизации в аккомпанементе романса «*Virtus antiqua*»⁸⁴. О «необычных аккордах», использованных при исполнении фрагмента неоконченной оперы «Двумужница»⁸⁵ пишет и сам композитор в одном из писем своей сестре Л. И. Шестаковой⁸⁶. Интересным свидетельством также является сообщение современника М. Глинки П. С. Николаева, в котором содержится упоминание о том, как, начав исполнять партию оркестра в опере В. Моцарта «Дон-Жуан», композитор, после речитатива Командора, продолжал фантазировать на эту тему⁸⁷. Здесь мы имеем дело с несколько иным случаем: исполнение партии сопровождения послужило стимулом для дальнейшего импровизационного развития музыкального материала, написанного другим композитором.

В январе 1837 года М. Глинка был назначен капельмейстером Придворной Певческой Капеллы (Певческий Корпус). Нет сомнения, что в этот период (1837 – до конца 1839) музыкант столкнулся со всеми особенностями хоровой концертмейстерской работы. Так же, как и работа с солистами театра она предполагала музыкально-педагогическую составляющую, а также необходимость понимания специфических профессиональных навыков, лежащих в основе хорового исполнительства.

Обсуждая концертмейстерскую практику Глинки, невозможно обойти вниманием имя Дарьи Михайловны Леоновой (1835–1896), творческая судьба которой неразрывно связана с обсуждаемой исполнительской сферой. Уникальность ее профессионального пути в той значительной роли, которую ей удалось сыграть в жизни двух крупнейших музыкантов XIX столетия: М. И. Глинки и М. П. Мусоргского. Она не только пела под аккомпанемент

⁸⁴ Юдин А. Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. С. 23.

⁸⁵ В роли солиста выступал прославленный бас Осип Петров (1806–1878).

⁸⁶ Там же. С. 25.

⁸⁷ Там же.

каждого из них, но и ее профессиональная деятельность оказалась одним из важнейших звеньев, связавших время зарождения и подлинного расцвета русской музыки. Встреча певицы с Михаилом Ивановичем относится к 1851 году, когда Дарье Михайловне было всего лишь 15–16 лет. Юная исполнительница, пусть и не сразу произвела большое впечатление на композитора и вскоре стала его преданной ученицей⁸⁸. Нельзя не отметить, в числе прочего, уникальность самого голоса Леоновой – контральто. Мы лишены ныне возможности услышать его, но, скорее всего, речь идет о предельно низком женском тембровом диапазоне (достаточно взглянуть на тесситуру, написанного специально для нее романса «Молитва»), не позволившим современникам отнести его к меццо-сопрано.

Безусловно, сотрудничество композитора с совсем юной артисткой помогло ему обратить ее «в свою веру», передать ей свои основные исполнительские и музыкантские принципы⁸⁹. В данном случае⁹⁰ он выступал одновременно в двух ипостасях: как концертмейстер и педагог, заложив тем самым идею нерасторжимости этих двух сфер в применении к вокалу на всем дальнейшем пути развития данной исполнительской области. Еще раз подчеркну, что в описываемое время эти (как и многие другие сферы музыкантской работы) функции находились в синкретическом единстве, как в сознании артистов, так и публики. Да и ныне их разделение носит лишь теоретический характер, на практике же (в вокальных классах, в предконцертной работе с вокалистами) они неразрывны. Со своей стороны, Глинка помогал своей ученице

⁸⁸ Юдин А. Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. С. 15–17.

⁸⁹ Там же. С. 17.

⁹⁰ Подразумевается работа не только с Д. Леоновой, но и с другими вокалистами: П. А. Бартеневой (1811–1872), Л. И. Кармалиной (1836–1903), А. А. Харитоновым (?–1896) и другими. Подробнее об этом: Юдин А. Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. С. 7–30.

получить известность в музыкальных кругах. Достаточно познакомиться с перепиской композитора, относящейся к 1850-м годам, чтобы убедиться в неослабевающем его интересе к своей ученице⁹¹.

Совсем иными, прежде всего в психологическом плане, были взаимоотношения певицы с М. П. Мусоргским. Будучи также проводником музыкальных идей композитора, она позволила ему в полной мере проявить свой талант концертмейстера. Их сотрудничество относится к последним годам жизни музыканта (прожившего всего 42 года) и в большой степени это время, отмеченное глубокими переживаниями, связанными с непониманием его творчества, одиночеством и тяжелым заболеванием, было освящено этой работой, дарившей Мусоргскому профессиональную востребованность. Также расширению его концертмейстерской практики послужила служба на вокальных курсах в Петербурге, основанных певицей.

Интересная особенность концертмейстерского искусства в XIX веке – необычное, с современной точки зрения, отношение к тому, что должен представлять из себя аккомпанемент. Была распространенной позиция, безусловно влиявшая на авторов романсово-песенной лирики, которая выдвигала требование «малого количества нот» в партии сопровождения. Основных причин для нее было две: недостаточная подготовка исполнителей-любителей, перед которыми в иных случаях стояли бы невыполнимые задачи, и мнение о том, что «большое количество нот» способно заглушить солиста. Это же относится и к фортепианным переложениям оркестровой партии. В воспоминаниях Ц. А. Кюи содержится упоминание о просьбах А. С. Даргомыжского сыграть «с листа» те или иные фрагменты из его оперы «Русалка». И, только в том, случае, если Цезарь Антонович, владевший этим умением в средней степени, справлялся с этим без ошибок, материал переложения оставался без изменений⁹².

⁹¹ *Лунаев И. В.* Д. М. Леонова // РМГ. 1896. № 3. С. 304.

⁹² *Кюи Ц.* Предисловие // *Фрид С. А.* С. Даргомыжский. Краткий биографический очерк. СПб. тип. «Виктория», 1913. С. 3.

Со временем стала ясна ошибочность этой точки зрения, и что представляется особенно важным, не только в отношении будущих сочинений (что естественно, если вспомнить романсы П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова или Н. К. Метнера), но и применительно к уже созданным. Совершенно очевидно, что сложность партии сопровождения никак не связана с ее «материальным наполнением», а только лишь с мастерством исполнителя, и отсутствие технических трудностей в большинстве сочинений М. Глинки и А. Даргомыжского не делает их легкими в исполнительском отношении. Скорее, для современного пианиста здесь кроется иная сложность: будучи незащищенным привычно бравурной («многолотной») фактурой, он остается «один на один» с имеющимся музыкальным материалом и здесь на первый план выступает значимость каждого произнесенного звука. Кроме того, надо учитывать, что, несмотря на всю свою «прозрачность», аккомпанемент должен выполнять функцию полноценной звуковой поддержки партии солиста. Особенно это актуально в наше время, когда публика, в большинстве своем, привыкла к агрессивно звучащему звуковому материалу⁹³.

По-разному складывались взаимоотношения у отечественных композиторов с искусством аккомпанемента. Связано это было не всегда со степенью владения основным аккомпанирующим инструментом – роялем. Часто в этом вопросе играли роль самые разные обстоятельства: психологические, биографические, а также большое значение имела склонность к тому или иному музыкальному жанру. В этом смысле уникальным примером является концертмейстерская практика Антона Григорьевича Рубинштейна. Данная исполнительская сфера, несмотря на активную работу в ней в молодости, никогда по-настоящему не привлекала музыканта. И здесь необходимо говорить о целом комплексе причин. Прежде всего, жизненные цели знаменитого пианиста-виртуоза были далеки от собственно концертмейстерского искусства (прежде всего сольная и общественная деятельность).

⁹³ Это относится не только к музыкальному материалу, но и, в более широком смысле, к окружающей нас «звуковой действительности».

Но, тем не менее, концертмейстерское искусство сопровождало всю первую половину жизни музыканта, начиная от службы при дворе великой княгини Елены Павловны⁹⁴ и заканчивая оперным дирижированием, связанным, в первую очередь, с исполнением своих оперных сочинений. И здесь кроется вторая причина его неприятия ремесла аккомпаниатора. В опубликованных письмах молодого Рубинштейна к матери содержится неоднократное упоминание о недостаточно ответственном подходе певцов к своим обязанностям. В одном из них (от 6 мая 1853 года) он сетует: «Одна из моих опер исполнялась 30 апреля⁹⁵. Исполнители пропускали такты, рано вступали, забывали роли. Я готов был прервать исполнение»⁹⁶. Нельзя также не сказать о том, что неукротимый характер дарования музыканта с трудом примирялся с необходимостью подчинения своей творческой воли желаниям солиста. Это рождало сложности, как для творческого общения с певцами в рамках концертной практики, обусловленной не только желаниями солистов, но и монарших особ, так и в театре, где молодой музыкант, к тому же автор исполняемых сочинений, не мог в полной мере почувствовать себя «хозяином положения». Таким образом, несмотря на важнейшее значение для всей творческой жизни и на вовлеченность в обсуждаемую сферу исполнительства, талант выдающегося организатора не смог проявиться в концертмейстерской сфере в необходимой мере. Тем не менее, он оказался важной ступенью на пути овладения профессиональным мастерством. Прежде всего, общение с большим количеством певцов, среди которых были выдающиеся, такие как П. Виардо (1821–1910), О. А. Петров (1806–1878), Г. Ниссен-Саломан (1819–1979) не могло не оказать влияния на характер его прикосновения к фортепиано. Известно, что для любого инструменталиста человеческий голос является неким звуковым камертоном. В этом смысле совершенно не случайно, что на сегодняшний день во

⁹⁴ См. об этом подробно: Юдин А. Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. С. 56, 57.

⁹⁵ Возможно, речь идет об опере «Фома-дурачок».

⁹⁶ Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. Т. 2. М.: Музыка, 1984. С. 45.

всех профессиональных программах обучения пианистов в качестве обязательной существует дисциплина «концертмейстерский класс». Это связано не только с тем, что данная сфера является самой «массовой» среди выпускников фортепианных факультетов, но и с тем, что в ходе ее освоения музыкант накапливает необходимый опыт общения с вокалистами, наиболее часто выступающими в роли иллюстраторов. Под воздействием того, что в орбите слухового внимания студента присутствует человеческий голос, формируются важнейшие навыки звукоизвлечения. В известной мере этот процесс даже происходит на бессознательном уровне, инстинктивного желания подражания, имеющего глубокие психологические корни и играющего большую роль в обучении. О подобном феномене можно говорить применительно к творческой судьбе А. Рубинштейна. И хотя почти все его высказывания на этот счет носят негативный характер⁹⁷, нельзя не признать важнейшее значение концертмейстерской работы для формирования основных музыкантских принципов и практических навыков выдающегося музыканта.

С появлением Модеста Петровича Мусоргского начинается новая глава отечественной концертмейстерской истории. Разумеется, любая историческая периодизация всегда носит условный характер. Необходимость «точной» смены этапов развития в той или иной анализируемой сфере диктуется потребностью наглядности, без которой любой рассматриваемый процесс теряет свои четкие очертания. Кроме того, никогда нельзя забывать, что подобное членение представляет собой «взгляд из нашего времени», являющийся условным в применении к живому процессу. Но в данном случае такое условное деление представляется оправданным.

Говоря о новой главе (периоде) концертмейстерской истории необходимо подразумевать иной этап в ее профессионализации. Независимо от тех конкретных причин (о них будет сказано отдельно), которые привели великого

⁹⁷ *Рубинштейн А. Г.* Автобиографические рассказы // Рубинштейн А. Литературное наследие. Т. 1. М.: Музыка, 1983. С. 80.

музыканта к необходимости выходить на концертную эстраду в качестве аккомпаниатора, его деятельность на этом поприще была обусловлена следующими факторами. Во-первых, изменившимися концертными реалиями второй половины столетия в сравнении в первой (постепенный переход из салонов на большую сцену). Во-вторых, уровень профессионального мастерства Мусоргского был столь велик, что в сочетании с активной концертно-гастрольной практикой привело к тому, что фигура аккомпаниатора стала привлекать к себе внимание.

Но уникальность концертмейстерской практики композитора не только в этом. Прежде всего, обращает на себя внимание внушительный список солистов, с которыми работал М. Мусоргский. Среди них почти не встречаются певцы-любители. В основном это солисты Большого и Мариинского театров (А. И. Абаринова (1842–1901), Ю. Ф. Платонова (1841–1892), А. А. Бичурина (1853–1888), Б. Б. Корсов (1845–1920), М. Д. Каменская (1852–1925), П. А. Лодий (1855–1920), И. А. Мельников (1832–1906), М. М. Корякин (1850–1897) и многие другие), профессора консерваторий (А. И. Барцал (1847–1927), В. И. Рааб (1848–1917), Е. А. Лавровская (1845–1919) и другие)⁹⁸. Подобная востребованность могла бы сделать честь любому современному пианисту. Тем не менее нельзя забывать о том, что концертмейстерская практика вышла на первый план в самые последние годы жизни композитора. К этому же периоду относятся и его гастрольные поездки с Д. М. Леоновой, работа на вокальных курсах, о чем уже было сказано ранее.

Интересно отметить, что, как и в случае с Рубинштейном, внешние обстоятельства послужили причиной обращения композитора к концертмейстерской исполнительской сфере. Оставляя в стороне вопрос о материальной необходимости, важно указать, прежде всего, на желание донести суть и смысл

⁹⁸ Полный же список тех, с кем работал М. Мусоргский в качестве концертмейстера, опубликован автором настоящего исследования в монографии: *Юдин А. Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства*. СПб.: Невская нота, 2008. С. 64, 65.

своего творчества (в данном случае вокального) до слушателей. Сложный, необычный музыкальный язык Мусоргского был часто непонятен его современникам. Камерно-вокальный жанр как нельзя лучше подходил для этих целей, так как содержал «слово». Работая с вокалистами над собственной (и не только собственной) музыкой, он мог воспитывать «проводников» своего творчества, а будучи сам блестящим пианистом, непосредственно участвовать в исполнительском процессе.

Также необходимо отметить композиторский вклад М. П. Мусоргского в концертмейстерскую историю. Именно в его сочинениях фортепианная партия приобретает особое значение, далеко выходящее за рамки сопровождения. Разумеется, это не означает недооценки всего предыдущего развития партии аккомпанемента в романсах композиторов предшествующего периода. В зависимости от конкретного произведения фортепианная партия могла играть совершенно различные роли: начиная от простой гармонической поддержки и заканчивая развернутыми в техническом и драматическом отношении музыкальными построениями, в значительной степени участвующими в создании художественного образа. Но именно в творчестве М. Мусоргского происходят качественные изменения в ее характере. Применительно к камерно-вокальному творчеству композитора сложно применить с полным основанием термин «аккомпанемент». В данном случае нужно говорить о двух равноценных партиях: певца-солиста и пианиста. Перед концертмейстером впервые встали ранее не свойственные ему функции, связанные с тембровым и драматургическим развитием музыкального сочинения. Все это увеличило продолжительность подготовительной, предконцертной работы, в противном случае – возникали недостаточно продуманные, а то и вовсе нелепые трактовки произведений. Истории известны случаи, когда публика смеялась над трагическими сочинениями композитора⁹⁹. Естественным образом, все увеличивающаяся сложность, возрастание значения фортепианной партии приводили

⁹⁹ Юдин А. Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. С. 71.

к расширению понимания профессиональных задач, стоящих перед пианистами и, как следствие, углублению всех составляющих концертмейстерского комплекса.

Несмотря на то, что концертмейстерская практика Мусоргского сыграла столь большое значение в истории исполнительского искусства, отношение к этой стороне его творческой жизни не всегда находило понимание у современников, особенно в профессиональной среде. Этот вопрос довольно сложный и связан в целом с неоднозначным восприятием гения композитора его музыкальным окружением. Тем не менее, для большинства, составлявшего близкий круг, были очевидны его незаурядная одаренность и творческие возможности. Очевидно, что негативные высказывания о его концертной и педагогической практике с певцами, принадлежащие таким музыкантам, как Н. А. Римский-Корсаков («сочинял для упражнения леоновских учениц какие-то трио и квартеты с ужасным голосоведением»¹⁰⁰) и В. В. Стасов (о сотрудничестве с Леоновой – «холопская роль лакеишки и прихвостника при нашей цыганской Патти»¹⁰¹) были вызваны нежеланием того, чтобы он растрачивал свои силы на что-то кроме создания музыки. Нельзя забывать о том, что в это время была еще распространена точка зрения, в соответствии с которой хорошо аккомпанировать может и средний пианист. Кроме того, обсуждаемый период развития исполнительской истории в России характеризуется еще не устоявшимися формами концертной жизни. Достаточно сказать о том, что певицы Дарья Михайловна Леонова и Елизавета Андреевна Лавровская были первыми вокалистами, кто сделал практику публичных выступлений своей основной профессией. Еще менее понятным был статус аккомпаниатора, кроме прочего всегда по природе зависимого от малейших изменений, как в концертно-гастрольной практике, так и в эмоциональном состоянии вокалиста. В

¹⁰⁰ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. С. 170–171.

¹⁰¹ *Орлова А. А.* Труды и дни М.П. Мусоргского: Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963. С. 539.

ходе напряженной концертной жизни возникает множество нюансов, способных повлиять на изменения, как правило, легко возбудимого характера солиста и, зачастую, в этом случае пианист испытывает на себе все последствия его негативного настроения. Скорее всего, друзья композитора хотели избавить неустойчивую психику композитора от подобных испытаний.

Аккомпаниаторская практика Мусоргского является самым полным выражением еще одной идеи, характерной в целом для композиторского аккомпанемента. Речь идет об особом внимании к тексту, к верно пропетому (произнесенному) слову. Эта традиция, берущая свое начало в творчестве М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского (особенно показательна в этом отношении опера «Каменный гость», почти целиком построенная на речитативах), пройдет красной нитью сквозь весь период существования концертмейстерской истории. В XX столетии она получит свое развитие уже не только в рамках композиторской работы с солистами (яркий пример – Г. В. Свиридов), но станет одной из важнейших составляющих концертмейстерского комплекса, полностью сформировавшегося к этому периоду. Работа над словом навсегда станет обязанностью пианистов, занятых в вокальном классе и в музыкальном театре. В этом смысле они являются наследниками идей великих музыкантов XIX столетия.

В то же время необходимо подчеркнуть, что все большая профессионализация концертмейстерского искусства, сделавшая возможным выбор данной исполнительской сферы в качестве основной, а порой и единственной, повлекла за собой необходимость принципиально иного, более гибкого отношения к солистам. Вокалисты, работавшие с творцами отечественного музыкального искусства в позапрошлом столетии и позже, для успешного сотрудничества должны были понять и принять их основные художественные принципы. В противном случае их сотрудничество было невозможно. По существу, от певца требовались два, почти взаимоисключающих условия: быть творчески одаренным солистом и, одновременно с этим, уметь подчинять свои му-

зыкальные намерения аккомпаниатору. Разумеется, пианисты, рассматривающие свою концертмейстерскую работу в качестве основной, и лишь «представляющие интересы» композиторов, в гораздо большей степени отталкиваются от характера дарования солиста.

Отмеченное выше внимание к слову, играющее важную роль на всем протяжении истории совместной работы пианистов с вокалистами, достигло своего наивысшего проявления в творчестве Н. К. Метнера. Воспоминания певиц, работавших с композитором (О. А. Слободская, Т. А. Макушина), свидетельствуют о том, что пианист – автор исполняемых произведений¹⁰² указывал на необходимость полного погружения в суть и смысл романсов, над которыми он с ними работал. Интересно отметить, что в качестве солистов, исполняющих вокальную партию, он не всегда выбирал профессиональных певцов. Очевидно, уровень владения голосом был для него менее важен, чем способность проникать в образно-смысловую сферу его произведений. Известно, что часто первой исполнительницей его романсов-песен была жена, Анна Михайловна Метнер, скрипачка по образованию. Другой непрофессиональной певицей была пианистка, ученица Николая Карловича, Эдна Айлз. Ее он заставлял искать буквальное соответствие слов русского языка в ее родном английском для того, чтобы она могла проникнуть в смысл текста. При этом он считал недостаточным поиск только лишь наиболее близких иноязычных аналогов (о т. н. художественном переводе не могло быть и речи!), но, просил, ориентируясь на точный перевод, полученный от жены композитора (с указанием слогов и соответствующих им звуков), «передать смысл поэтическим языком»¹⁰³.

При этом важно отметить, что, несмотря на подобное «анатомирование» вербального текста, ведущей для Н. Метнера была всегда музыкальная логика. В своей работе «Музыки и мода» он отмечал, что поэзия может стать лишь поводом для зарождения романса. При этом ее развитие должно происходить

¹⁰² Известно, что Н. К. Метнер исполнял почти исключительно свои сочинения.

¹⁰³ Айлз Э. Н. К. Метнер – друг и учитель // Н. К. Метнер: воспоминания, статьи, материалы. М.: Советский композитор, 1981. С. 169.

именно по «музыкальному руслу»¹⁰⁴. Обратный же случай представляется ему бессмыслицей, а подобного автора он рассматривает наподобие школьника, который пишет свою музыку под диктат поэтического текста¹⁰⁵.

Отношение Н. Метнера к взаимодействию партий вокала и фортепиано в большой степени напоминает камерно-ансамблевую музыку, в которой каждый из исполнителей выполняет различные функции (солиста, аккомпаниатора) по мере развития логики музыкального материала. Об этом свидетельствует насыщенный развернутый характер сопровождения и подчеркнута инструментальная по своей природе партия вокала. Приходится признать это одной из важнейших особенностей его композиторского и исполнительского мышления. Это убеждение нашло свое отражение в размышлениях композитора о «ведущей» и «ведомой» роли голоса и фортепиано в вокальных произведениях Шуберта и Шумана, наиболее близких ему по духу композиторов, чьи сочинения, также, как и самого Метнера, правильнее было бы назвать песнями, а не романсами. По утверждению автора в некоторых из них партия сопровождения заключена в вокальной строчке, а не в фортепиано. В качестве примера он приводит «Двойник» Ф. Шуберта, а также «Я не сержусь» Р. Шумана. Композитор пишет, что в этих сочинениях «как зерно темы мы воспринимаем скорее гармонию так называемого аккомпанемента, нежели декламационную линию голоса»¹⁰⁶. Нельзя не отметить, что само по себе это утверждение является спорным. Аккордовые последовательности в песне Шуберта представляются музыкальной основой, на фоне которой развивается мелодическая линия, пусть и носящая декламационный характер. В сочинении же Шумана фортепианная партия представляет собой гармоническую ритмическую пульсацию, передающую внутреннее состояние героя и помогающую ему выразить смысл, содержащийся в выразительной сольной мелодической линии. Очевидно, субъективные особенности восприятия музыкальной ткани

¹⁰⁴ Метнер Н. К. Муза и мода. М.: Перо, 2019. С. 132.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Там же. С. 58.

позволили сделать Н. Метнеру вывод о перемещении смыслового тематического материала в партию сопровождения.

Великий пианист и композитор – Сергей Васильевич Рахманинов обладал многомерным музыкальным талантом, способным проявить себя в разных вариантах как исполнительской, так и композиторской деятельности. Все творческое наследие Сергея Васильевича говорит о том, что ему не свойственно было оставаться в рамках одного и того же жанра и ограничивать себя одним инструментом, пусть даже тем, которым он владел в безусловной степени. То же можно отнести и к исполнительской сфере. Несмотря на грандиозность и масштаб его сольной карьеры, концертмейстерская деятельность никогда не оставалась в ее тени. Количество солистов, с которыми ему доводилось работать настолько велико, что заставляет говорить о том, что эта творческая область может рассматриваться почти наравне со всеми остальными. Его многогранный дар начал властно себя проявлять с самого раннего детства, в том числе и в своей концертмейстерской ипостаси. Известен и очень показательный в этом отношении случай, произошедший в родовом поместье Онег, когда маленький Рахманинов обратился с просьбой к своей гувернантке, мадам Дефер, спеть ему «Жалобу девушки» Ф. Шуберта, слышанную им от матери. Сам мальчик сел за рояль и проаккомпанировал по слуху это произведение¹⁰⁷. Интересно отметить, что уже тогда будущему композитору было недостаточно услышать одну мелодическую линию, которой довольствуется большинство детей в этом возрасте, он ощутил внутреннюю потребность услышать партию фортепиано, сопровождающую вокальную строчку. Властное желание гармонии (в широком понимании), ощущение соразмерности музыкальных элементов, овладевшее им тогда, позволили до некоторой степени переступить границы возможного и заставить звучать произведение целиком.

¹⁰⁷ *Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. С. 13, 14.*

Еще одним свидетельством, относящимся к тому же периоду детства Рахманинова, является воспоминание самого композитора о том, как он впервые услышал музыку П. И. Чайковского. Его сестра Елена¹⁰⁸, будучи старше Сергея на 5 лет, часто исполняла в его присутствии, под собственное фортепианное сопровождение романс «Нет, только тот, кто знал». Произведение настолько нравилось мальчику, что он не мог побороть в себе желания сыграть партию аккомпанемента. Но детская неопытность и восторженность подвела, и будущий композитор, по его собственному признанию, «играл в свое удовольствие». При этом он добавляет: «вокальная партия меня мало интересовала: пусть следует за мной»¹⁰⁹. Разумеется, такое исполнение никак не могло удовлетворить солистку, и все заканчивалось ссорой сестры и брата.

Несмотря на то, что этот эпизод носит скорее анекдотический характер, интересно выявить бессознательные механизмы, лежащие в основе подобного поведения. Ведь именно такие зарисовки помогают исследователям (как музыковедам, так и музыкальным психологам) проанализировать первые проявления гениального таланта. Будучи от природы, уникально одаренным солистом, не понимая и не зная еще различных исполнительских функций, с которыми приходится сталкиваться музыканту в практической деятельности, юный Рахманинов приложил максимум усилий для того, чтобы услышанная им музыка зазвучала как можно объемнее, желая подчинить весь звучащий материал своей воле. Понимание же того, что при исполнении вокальной музыки от пианиста требуется, прежде всего, погружение в эмоциональный мир и чувства солиста, требует иного уровня психологической зрелости.

Одним из самых сильных творческих впечатлений, полученных молодым Рахманиновым, был услышанный им аккомпанемент А. Рубинштейна. Певица Елизавета Андреевна Лавровская в сопровождении автора исполнила

¹⁰⁸ К сожалению, ее жизнь оборвалась в возрасте 17 лет.

¹⁰⁹ *Рахманинов С. В.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: АСТ, 2023. С. 23.

два романса «Ночь» и «Отворите мне темницу». В своих устных воспоминаниях Рахманинов подмечает интересную особенность концертмейстерско-композиторского облика Антона Григорьевича. Трактую партию фортепиано в своих собственных сочинениях, он «отступал от текста», а «местами импровизировал». Такая свобода носила принципиальный характер, поскольку перед пианистом стояли ноты, в которые он не смотрел¹¹⁰. Сам Рахманинов не дает оценку этому явлению, отмечая не уровень владения Рубинштейном концертмейстерским искусством, а «ослепительную красоту звука» мастера. Но необходимо отметить, что подобная практика, пусть даже в авторском исполнении, довольно неоднозначное явление. Ведь даже в эстрадном жанре, где пианист является соавтором композитора, создавая свой авторский аккомпанемент, подобная «импровизация» практически не используется. Это связано с тем, что такие эксперименты могут помешать солисту, привыкшему к определенному фактурному и гармоническому языку сопровождения, выразить свои музыкантские намерения. Тем не менее, здесь мы сталкиваемся с одним из психологических парадоксов композиторского исполнения: автор, продолжающий создавать свое произведение заново в момент исполнения.

Вся последующая, обширная концертмейстерская практика Рахманинова¹¹¹ свидетельствует о том, что музыкант владел творческой эмпатией, умением проникнуть в мысли и образную сферу другого человека. Сравнений в исполнительской истории в этом отношении совсем немного. Более распространенной ситуацией является та, при которой одаренность проявляет себя лишь в одной из исполнительских сфер, сольной или ансамблевой. И чем более яркая степень дарования, тем менее она предполагает «смену амплуа», ибо в основе каждой из них, как уже было сказано, лежат совершенно различные психологические механизмы. Исполнительской универсальностью на подоб-

¹¹⁰ Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: АСТ, 2023. С. 39.

¹¹¹ Среди солистов, с которым он работал, были такие выдающиеся имена, как Л. Собинов (1872–1934), А. Нежданова (1873–1950).

ном уровне обладали только некоторые из музыкантов уже XX столетия, о которых речь пойдет в следующих главах. Это, прежде всего, С. Т. Рихтер и М. Л. Ростропович. Но и в данном ряду имя Рахманинова стоит особняком, ибо в этом случае с необходимостью подразумевается равное внутри себя триединство: композитор, пианист, аккомпаниатор.

Необходимо отметить, что Рахманинов не всегда с радостью соглашался на роль концертмейстера, что вполне объяснимо, когда речь идет о периоде его всемирной известности и, как следствие, возможности выбирать тот вид деятельности, который представляет наибольший интерес. Но свидетельство подобной избирательности относится к молодым годам композитора. Когда, в 1895 году известный импресарио Генрих Лангевиц (1835–1905) предложил ему гастрольный тур в качестве аккомпаниатора с прославленной скрипачкой Терезиной Туа (1867–1956), Рахманинов согласился, но затем неожиданно прервал гастроль. Одной из основных причин отказа от дальнейших концертов послужили бытовые неудобства и отсутствие гонорара в оговоренные сроки, но, со слов самого композитора, сыграла свою роль необходимость исполнения изо дня в день банального скрипичного репертуара¹¹². Вполне очевидно, что выбор тут определялся вкусами и желаниями публики.

Затронутая проблема, применительно к повседневной концертмейстерской практике, отнюдь не проста. Каждый пианист, работающий в вокальном или инструментальном классе, сталкивается с необходимостью многократных повторов одного и того же музыкального материала. Особенно в оперном или режиссерском классе, когда во время постановки оперных отрывков актеры вновь и вновь отрабатывают те или иные нюансы замысла руководителя спектакля или «впевают» свои партии-роли. В этих условиях довольно сложно сохранить состояние творческой взволнованности и полной погруженности в исполнительский процесс. Те же сложности возникают и в концертной практике, связанной с сериями выступлений, часто подразумевающими ежедневный

¹¹² Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: АСТ, 2023. С. 72.

сценический опыт. Очевидно, что в данном случае мы сталкиваемся с тем, что принято называть «издержками профессии». Не секрет, что каждая сфера деятельности, помимо определенной природной склонности, требует принятия определенных обязанностей. К последним относится готовность к ежедневной рутинной работе. В тоже время нельзя забывать, что концертмейстер в некоторых случаях может поставить определенные границы, не позволяющие использовать его труд для механических повторений одного и того же музыкального фрагмента. Вопрос этот, повторим, сложный и зависит от многих нюансов взаимоотношений пианиста с солистом и (или) педагогом.

Занимаясь на протяжении всей своей жизни разными видами творческой деятельности, С. Рахманинов имел возможность выбора¹¹³ партнеров-музыкантов. Безусловно, особое место среди них занимает фигура Ф. И. Шаляпина (1873–1938). Несмотря на сложный характер певца и особую требовательность к пианистам, двух музыкантов связывала не только творческая, но и личная дружба. Сам композитор говорил о том, что воспоминания о совместной работе с артистом остались «самыми сильными художественными переживаниями в его жизни»¹¹⁴. Их знакомство относится к периоду работы в частной опере Мамонтова, в сезоне 1897–1898 годов, где Рахманинов провел более 30 спектаклей в качестве дирижера, включающих в себя 8 различных опер. И затем продолжилась, в 1904–1906 годы, в Московском Большом театре, где под управлением С. Рахманинова исполнялся классический русский репертуар. Занятия у фортепиано длились по 2–3 часа¹¹⁵. В результате певец не только знал досконально всю свою партию, но и полностью оперу. Обсуждению подвергались даже особенности оркестровки¹¹⁶. Подобная тщатель-

¹¹³ Конечно, на всем протяжении жизни в неодинаковой степени.

¹¹⁴ *Рахманинов С. В.* Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: АСТ, 2023. С. 82.

¹¹⁵ В этой связи необходимо отметить невероятную вокальную выдержку певца. Обычно подобные занятия в театре не длятся больше часа без перерыва.

¹¹⁶ Там же. С. 103.

ность концертмейстерской работы выдает в С. Рахманинове композитора, осознающего важность мельчайших деталей музыкального материала, воспринимающего масштабное сочинение в своем единстве. Исходя из этого, он понимал, что для подлинного воплощения той или иной партии-роли необходимо в подробностях знать всю звуковую партитуру сочинения. Судя по всему, такая тщательность была не свойственна концертмейстерам в те времена. Впервые с этим Рахманинов столкнулся в опере Мамонтова, где ему предстояло дирижировать оперой М. Глинки «Жизнь за царя». Молодой музыкант был уверен, что каждый участник спектакля знает всю оперу целиком. Каково же было его удивление, когда вокалисты оказались неспособны без четкого указания из оркестровой ямы даже вовремя вступить со своей партией¹¹⁷. С подобной же ситуацией он столкнулся во время представления собственной оперы «Алеко». Газета «Киевлянин» сообщала об этом так: «В начале дуэта г. Борисенко¹¹⁸ (молодой цыган) с госпожой Эйген¹¹⁹ (Земфира) автору пришлось подпевать на представлении партии обоих исполнителей, который стали петь что-то такое из другой оперы и другой тональности. Благодаря присутствию духа г. Рахманинова такой эпизод не остановил представления и даже факт небывалого вокального участия капельмейстера не произвел слишком неблагоприятных последствий для общего успеха композитора»¹²⁰. Вполне возможно, что артисты (а также концертмейстеры, с которыми они работали) не посчитали необходимым провести более серьезную подготовительную работу при разучивании сочинения совсем молодого музыканта. С другой стороны, возможно в описываемое время такая ситуация была привычной для творческого коллектива. В приведенной цитате обращает на себя внимание ис-

¹¹⁷ Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: АСТ, 2023. С. 82.

¹¹⁸ Борисенко Александр Григорьевич (1868–1941) – лирико-драматический тенор, артист оперы, вокальный педагог.

¹¹⁹ Эйгин (по мужу – Садовская) Вера Григорьевна (1870–?) – артистка Русской оперы (Киев).

¹²⁰ Чечотт В. Алеко. Опера в 1 действии С. Рахманинова // Киевлянин. 1893. № 289.

пользование автором заметки термина «капельмейстер» по отношению к музыкальному руководителю спектакля, что отсылает нас на столетие назад и подразумевает более объемное смысловое значение, чем привычное нам «дирижер», включая в себя весь комплекс не только сценической, но и предсценической работы с певцами. И хотя в данном случае Рахманинов выступал только в роли руководителя оркестра, думается, что для театральной концертмейстерской практики композитора в целом подобное определение будет наиболее точно отражать характер его деятельности.

Также обширной была и концертная практика музыканта. Особую известность получило выступление в Ялте, в сентябре 1898 года, на котором присутствовал А. Чехов. Писатель подошел к пианисту в этот день со словами: «Я все время смотрел на Вас, молодой человек, у Вас замечательное лицо – Вы будете большим человеком»¹²¹. Разумеется, встреча двух выдающихся мастеров, отмеченная столь провидческим замечанием одного из них, представляет интерес для любого исследователя. Но, рассказывая об этом эпизоде Рахманинов неожиданно добавляет: «Я старался вовсю, но поскольку мне принадлежала скромная *роль аккомпаниатора* (курсив мой. – А. Ю.), при всем желании не смог себя показать»¹²². Что имел в виду композитор, говоря о «скромной роли аккомпаниатора»? Представляется, что никакого уничижительного смысла по отношению к концертмейстерской профессии здесь нет. Судя по всему, в этих словах содержится сожаление по поводу того, что во время столь памятной встречи Рахманинов не смог продемонстрировать весь блеск своего артистического и пианистического дарования, как в случае с сольным исполнением. Речь идет об известном феномене, связанном с законами восприятия публикой происходящего на сцене. Практика показывает, что аккомпаниатору, особенно в академическом жанре, сложно обратить на себя внимание слушателей. Непрофессиональная публика, часто не зная и не понимая всего значения партии сопровождения, все свое внимание направляет только

¹²¹ *Чечотт В. Алеко. Опера в 1 действии С. Рахманинова // Киевлянин. 1893. № 289. С. 121.*

¹²² Там же.

на солиста, а пианист находится на периферии ее восприятия. Также аккомпаниатор ограничен в тех или иных проявлениях своего внешнего артистизма, так как подобное поведение часто находится в несоответствии с характером исполняемых сочинений и, кроме всего прочего, может вызвать ревность партнера по сцене. Именно эту ситуацию Рахманинов обозначил словами «скромное положение аккомпаниатора». Тем не менее, не подлежит сомнению, что творческая интуиция писателя помогла оценить мастерство молодого пианиста, подтверждением чему могут служить произнесенные слова.

Концертмейстерская практика русских композиторов XIX века – глубоко своеобразное явление в отечественной исполнительской истории. Не подлежит сомнению, что именно они, находясь в центре музыкальной жизни России, по существу были творцами не только великих сочинений, составляющих «золотой фонд» русского искусства, но и сыграли решающую роль в процессе эволюции и развития аккомпанемента. Вклад этот был по своей природе двояким. С одной стороны, создавая новые шедевры в камерно-вокальном жанре, в котором все большая роль отводилась партии сопровождения, все более усложняющейся в техническом и драматургическом отношении, они создавали предпосылки для появления фигуры профессионального концертмейстера. С другой стороны, те из них, кто были практикующими пианистами, поднимали уровень мастерства в работе с солистами на небывалую высоту. Конечно, роль каждого в развитии аккомпанемента неравнозначна на протяжении всего обозначенного периода, но изучение именно этой стороны их творческой жизни позволяет создать объективное представление об эволюции данного вида исполнительской деятельности. Различны были и причины, по которым они обращались к концертмейстерскому искусству во всех его ипостасях: начиная от склонности к совместной музыкантской работе, желания донести до слушателя суть и смысл своих произведений (или сочинений других выдающихся творцов) до вынужденной материальной необходимости. Но, как известно, любая история имеет свои законы,

свои цели и направленность. И в исполнительском творчестве великих русских композиторов – классиков позапрошлого столетия проявились в сконцентрированном виде все основные тенденции концертмейстерской истории своего времени.

§ 2.3. Развитие органного аккомпанемента в рамках жанра духовного концерта

Со второй половины XIX столетия, в истории отечественного концертмейстерского искусства помимо фортепиано важное место в русской концертной практике приобретает орган. Разумеется, истоки этого явления следует искать в западной культуре, где орган традиционно использовался в церкви в непосредственной связи с богослужебной практикой. Интересно отметить, что в католических странах (например, во Франции) фигурировал, прежде всего, солирующий орган. В качестве аккомпанирующего он появился в тех странах, где были сильны реформаторские тенденции (Англия, Германия, частично Нидерланды). В первую очередь подобная практика связана с лютеранскими церквями. На российскую почву это явление было перенесено благодаря большому количеству немецких общин, прежде всего, в столичных городах, в частности, в Петербурге. Первыми исполнителями на духовных концертах, проходивших в реформаторских церквях, стали иностранцы, так как на тот момент отечественной органной школы еще не существовало. Кроме того, данный культурный феномен (так в отношении исполнителей, так и публики) ограничивался определенным кругом этнических представителей национальностей лютеранского вероисповедания, по тем или иным причинам приехавших или уже родившихся в России.

Несмотря на то, что в строгом смысле слова аккомпанирующий орган появился в концертной жизни России лишь в названный период, в театральной практике он существовал с давних времен. Начиная с 1670-х годов, когда му-

зыка стала неотъемлемой частью каждого представления. Уже тогда, по мнению известного исследователя Леонида Ройзмана «орган в театральном оркестре в какой-то мере восполнял отсутствие сильной духовой группы»¹²³. Но нельзя забывать о том, что речь идет о драматических спектаклях, для которых не было характерно одновременное звучание голосов (в том числе хора) и оркестра. Они чередовались друг с другом. Следовательно, в этом случае, можно говорить о концертмейстерском искусстве в самом широком смысле этого слова (сопровождение театрального действия). По мнению того же ученого лишь «в интермедиях песенки народного характера исполнялись, вероятно, под инструментальный аккомпанемент»¹²⁴. Об использовании органа непосредственно для сопровождения вокала в Петровское время в своих воспоминаниях нам сообщает известный итальянский певец, работавший, в частности в России, Филиппо Балатари (1682–1756). Оказавшись в Петербурге в возрасте четырнадцати лет, он исполнял на приеме у царя произведения своего репертуара под аккомпанемент органа¹²⁵. Думается, что появление в покоях монарха *портативного органа*¹²⁶ было одним из проявлений прозападных тенденций преобразователя России, а выбор именно такого аккомпанирующего инструмента для приехавшей знаменитости стал символом близости нашего отечества к Европе.

Между тем, для широкой российской публики орган оставался (в разных своих ипостасях) не слишком известен до появления на концертных площадках города, так как православная ветвь христианства не допускает звучания музыкальных инструментов в стенах храма. Впрочем, отдельные примеры использования портативного органа при исполнении русского духовного репертуара были, но, разумеется, вне церковного пространства. В повседневной практике он мог заменять фортепиано, особенно при исполнении хоровых концертов. Существовала практика, при которой к существующей партитуре

¹²³ Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1979. С. 84.

¹²⁴ Там же. С. 86.

¹²⁵ Балатари Ф. Записки итальянского певца // Неделя. 1966. № 14.

¹²⁶ Или органа-позитива. На основе сохранившихся источников невозможно сказать точнее.

а *carrella* добавлялась партия аккомпанемента. Таким образом, можно было исполнять эту музыку в светской обстановке¹²⁷. Кроме того, инструментальная поддержка помогала «держать строй», не позволяя исполнителям потерять звуковысотные ориентиры. Были также отдельные попытки исполнить вокально-концертный репертуар в сопровождении органа. В 1856 году газета «Ведомости московской государственной полиции» сообщали что 26 марта, в Московском Малом театре состоится концерт, в котором будет «исполнена в первый раз «Молитва» М. Глинки с аккомпанементом органа»¹²⁸. Большую часть подобного репертуара, в особенности русского, составляли произведения, в котором оригинальное фортепианное сопровождение заменялось органным¹²⁹.

Необходимо подчеркнуть, что первые иностранные музыканты, чья деятельность, как на родине, так и в России проходила в рамках церкви, были, прежде всего, аккомпаниаторами. Важнейшими умениями органиста считались – прелюдирование импровизационного характера и сопровождение исполнения псалмов. В дальнейшем, когда в Петербургской (1862) и Московской (1865) консерваториях появились органные классы, именно этот сложившийся стереотип пытались преодолеть их основатели, поставив своей задачей воспитывать солистов и педагогов. Подчеркнем, с течением времени профессиональный уровень музыкантов, принимавших участие в духовных концертах, далеко шагнул за рамки тех вспомогательных функций во время богослужений, из которых он изначально вырос. Этому, разумеется, способствовали два фактора: высокие творческие возможности исполнителей и появление в России новых инструментов. Также каждый из органистов владел навыками импровизации, (включая игру партии аккомпанемента по записанному *basso continuo*), что отличало их от многих коллег-пианистов не только того времени,

¹²⁷ Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1979. С. 153.

¹²⁸ Ведомости московской государственной полиции. 1856. № 70 (26 марта).

¹²⁹ В дальнейшем, в России произойдет всплеск интереса отечественных композиторов к этому инструменту (например, в творчестве С. Танеева, А. Глазунова).

но и от большинства наших современников. Велико было и жанровое разнообразие представленных программ. Ж. В. Князева в своей монографии, посвященной органной музыке в концертной жизни Петербурга, описывая типичный музыкальный вечер в 1860–70-х годах, отмечает, что орган выступал там как в качестве солирующего инструмента, так и в качестве аккомпанирующего¹³⁰. При этом выступление во второй из перечисленных функций было обязательным, ибо предполагало разнообразие слуховых впечатлений для публики, гарантируя отсутствие «монотонности» звучания. История оставила для нас имена музыкантов, чей органной аккомпанемент неизменно звучал в церквях Петербурга того времени. Важно добавить, что именно здесь необходимо искать истоки того дальнейшего расцвета отечественной органной школы уже XX столетия, ярким представителем которой является Исайя Александрович Браудо (1896–1970).

Амплитуда возможностей каждого музыканта была непосредственно связана с конкретным храмом. В каждом из них существовало различное отношение к содержанию духовных концертов. Очевидно, что связано это было с той или иной степенью религиозной консервативности их устроителей. Как известно, в целом, западная ветвь христианской веры предполагает довольно большую свободу в этом отношении, оставляя вопрос об уместности тех или иных инструментов в церкви на усмотрение организаторов концертных мероприятий. В принципе, в храм мог быть допущен даже полноценный оркестр. Но, в то же время, были приходы, в которых старались ограничиться лишь традиционным звучанием человеческого голоса и органа, полагая, что таким образом концерты окажутся свободными от ненужного светского начала. К их числу относится лютеранская церковь Св. Екатерины, связанная в конце XIX – начале XX столетия с именем Р. Р. Гессельбарта. Будучи главным органистом храма, он, тем не менее, чаще выступал в качестве руководителя хора,

¹³⁰ При этом исследователь отмечает, что «каждая программа включала музыку самых разных эпох и школ». (Князева Ж. В. *Органная музыка в концертной жизни Петербурга 1862–1917*. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2012. С. 20).

поручая партию аккомпанемента Ф. Ф. Грибену. О профессиональном уровне этого музыканта можно судить по программам концертов. Среди постоянного репертуара – кантаты и оратории И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Листа, М. Рegera. При этом слушателям выдавались ноты, и они могли непосредственно участвовать в исполнении¹³¹. В итоге все превращалось в некое духовно-мистическое действо, парадоксальным образом приближая его к истинно русским философским представлениям, связанными с идеями «соборного всеединства» (А. Хомяков, В. Соловьев, В. Розанов). В этом случае орган выступал уже в роли «вселенского» аккомпанемента всей общине. Помимо прочего, Ф. Ф. Грибен был известен как один из лучших импровизаторов того времени. С большой долей вероятности можно предположить, что, аккомпанируя, он проявлял это качество (разумеется, там, где это было уместно) и тогда все находящиеся в храме могли оказаться причастными мистическому действу, во время которого рождаются стройные звуки, сопровождающие их пение.

Одной из самых известных лютеранских церквей в России был петербургский собор Св. Петра и Павла. Именно здесь, в 1841 году, прошел первый публичный органнй концерт в России. Примечательно, что и в нем музыкант Джон Зандель (1815–1882) выступил в роли аккомпаниатора. Солистом на этом вечере был певец Вильгельм Ферзинг (1811–1879), работавший в это время в Немецкой опере Санкт-Петербурга¹³². В сопровождении органа он исполнил несколько номеров из ораторий Генделя и Мендельсона¹³³. В дальнейшем в этой церкви, с 1870 года и вплоть до своей кончины работал Людвиг Гомилиус (1845–1908). Имя этого музыканта стоит особняком в истории органного исполнительства. Будучи одним из первых выпускников Санкт-Пе-

¹³¹ *Князева Ж. В.* Органная музыка в концертной жизни Петербурга 1862–1917. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2012. С. 41.

¹³² В. Ферзинг был очень известным в то время певцом. Уже покинув оперную сцену, он с 1855 по 1857 год, совместно с пианистом Эдуардом Эпштейном (1827–1889), учеником И. Мошелеса, совершил масштабное турне по югу России, исполняя песни и романсы.

¹³³ *Ройзман Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1979. С. 244.

тербургской консерватории (по классу фортепиано А. Рубинштейна, виолончели – К. Давыдова, органа – Г. Штиля), он, этнический немец, родившийся уже в России, был не только прославленным профессором, известным в профессиональных кругах, но и одним из самых любимых у публики концертных исполнителей. Несмотря на то, что его творческая судьба была связана не только с церковью (он был представителем нового типа органиста – виртуоза и солиста), в данном случае также надо видеть продолжение линии эволюции и развития, берущее свое начало в богослужебной практике. Только здесь приходится говорить уже об ином уровне владения инструментом и общей подготовки музыканта, что не последнюю очередь связано с искусством аккомпанемента. Л. Гомилиусу приходилось выступать в этой роли не только в храме, для церковно-концертных нужд, но и в светских залах. К числу последних можно отнести участие в музыкально иллюстрированной лекции певицы А. Мартель, посвященной французской песне, в Малом зале Петербургской консерватории. Второе же мероприятие из названного цикла прошло уже после его смерти и за инструментом был другой музыкант. Интересно отметить, что русская пресса моментально отреагировала на это событие следующими словами: «На этот раз органнй аккомпанемент попал в руки менее опытного господина Иовановича, заменившего недавно скончавшегося профессора Гомилиуса»¹³⁴. Таким образом, исполнительская деятельность музыканта задавала новые, высокие ориентиры концертмейстерской профессии, способствуя общему процессу ее выведения на иной уровень исполнительского мастерства. Нельзя забывать, что именно к этому историческому периоду (рубежу XIX–XX столетий) относятся глубинные изменения в психологии, как профессионалов, так и любителей искусства в отношении к аккомпанементу. Свой вклад в этот широкий и многосоставный процесс внесли также органисты, создатели жанра «духовный концерт».

¹³⁴ Русская музыкальная газета. 1909. № 3. Стб. 74.

Среди них был также Жак Самюэль (Яков Яковлевич) Гандшин (1886–1955), ставший преемником Л. Гомилиуса. В частности, именно он стал во главе органного класса консерватории, а также был исследователем, область интересов которого была связана со средневековой музыкой. Разнообразна и его концертная практика, включавшая в себя и выступления в качестве концертмейстера. В уже упоминавшемся исследовании Ж. Князевой, посвятившей многие годы изучению творческого пути Ж. Гандшина, можно найти упоминания о концертах в зале Повивального института, программа которых носила смешанный характер. В частности, в них принимали участие виолончелисты, скрипачи, альтисты, певцы. Судя по звучавшим произведениям (романсы и оперные арии П. Чайковского, А. Аренского, А. Гречанинова) напрашивается вывод о пианистах, исполняющих партию сопровождения, но в данном вопросе сложно что-то утверждать однозначно¹³⁵.

Выступал он также с певицей Мариинского театра Марией Владимировной Коваленко. В одном из концертов баховского цикла, организованных А. Зилоти, она исполнила под аккомпанемент Ж. Гандшина арию из кантаты И. С. Баха № 105, а также «три вокальные пьесы»¹³⁶ (sic!) Монтеверди, Каччини и Джордано»¹³⁷. К сожалению, составить более-менее полное представление о концертмейстерской практике музыканта довольно сложно, так как по не вполне исчезнувшей традиции (впрочем, такая ситуация будет сохраняться еще долго, а в некотором смысле остается актуальной и по сей день) отношение критики к партии сопровождения остается почти безразличным. В этом отношении отечественная музыкальная пресса оказалась самой консервативной. Например, сообщая о вечере старинной музыки, устроенной певицей М. В. Яновой (? – 1942), автор заметки, рассказывая о разнообразной программе (вокальные произведения И. Баха, Г. Генделя, Ф. Куперена, Ж. Рамо

¹³⁵ Князева Ж. В. Органная музыка в концертной жизни Петербурга 1862–1917. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2012. С. 73, 74.

¹³⁶ Интересно отметить слово «пьесы», используемое для жанрового обозначения вокальных произведений.

¹³⁷ Русская музыкальная газета. 1917. № 10. Стб. 246.

и К. Монтеверди), перечисляя участников вечера, даже не указывает, кому была поручена партия аккомпанемента. Ведь среди музыкантов были и ученик Ж. Гандшина органист Адольф Абель (1889–1967) и пианист Николай Рихтер (1879–1944). Таким образом, неизвестной осталась не только фамилия концертмейстера, также неуточненным остается сам инструмент, в сопровождении которого звучало то или иное произведение. Если предположить наличие в зале рояля¹³⁸, то возможным является еще один вариант: исполнительницей партии аккомпанемента могла быть сама певица.

Имя Марии Владимировны Яновой должно стать знаковым не только для истории вокального исполнительства, но и концертмейстерского искусства. Ее творческая судьба в историческом плане находится как бы между двумя периодами развития искусства аккомпанемента. Очевидно, не получив профессионального фортепианного образования, она часто на своих концертах выполняла партию сопровождения самостоятельно, продолжая тем самым традицию, идущую от салонных концертов начала столетия и невольно возвращаясь к синкретическому единству музыкального творчества (композитор – солист – аккомпаниатор). С другой стороны, она предвосхитила явление, которое будет носить ограниченный характер, оставаясь уникальным в истории исполнительства, но все же существующим и в XX веке. Речь идет о вокалистах, получивших основательное фортепианное образование и активно использующих данные умения в своей преподавательской и концертной практике. Тем не менее, если обратиться к источникам, то становится очевидно, что для собственного аккомпанемента певица выбирала произведения с минимальными техническими сложностями, порой используя свои инструментальные навыки исполнительства, как некоторый сценический прием, привлекающий внимание публики. Например, газета «Тульские губернские ведомости», сообщая о концерте в зале Благородного собрания города Калуга, отмечала:

¹³⁸ В конце концов, будучи, в сравнении с органом более мобильным инструментом, фортепиано (например, его кабинетная разновидность) могло существовать в зале, по крайней мере, некоторое время.

«(Певицу – *А. Ю.*) заставляли бисировать неисчислимым число раз до того, что аккомпанирующая госпожа Унковская устала (? – *А. Ю.*) и под конец певица, одушевленная восторгом публики, стала аккомпанировать себе сама, и пение ее вышло еще более блестящим и трогательным»¹³⁹. «Санкт-Петербургские ведомости», в заметке, посвященной концерту госпожи Яновой в Таганроге, отмечают, что после исполнения своей программы артистка «аккомпанировала (экспромтом) вполне хорошо известному артисту Лярову»¹⁴⁰. А некоторые документы этого времени способны вызвать недоумение у исследователя. Например, строго говоря, необъяснимым является сообщение о произошедшем на концерте пианиста К. И. Даннемана (1846–1919), напечатанное в «Петербургском листке»: «Госпожа Янова исполнила под аккомпанемент Вержбиловича¹⁴¹ на виолончели Элегию Массне и романс Чайковского и несколько сольных номеров»¹⁴². Совершенно неясным остается вопрос о том, кто же исполнял партию фортепиано, сопровождая пение Яновой: она сама или Даннеман? Очевидно, что эти произведения не могли звучать в сопровождении одной виолончели. В этой связи упоминание о нескольких сольных номерах, исполненных, в дополнение к уже прозвучавшим, представляется вовсе курьезным¹⁴³.

Возвращаясь к разговору о концертмейстерской практике Ж. Гандшина, необходимо упомянуть имя еще одной певицы, с которой состоялся его дебют на русской концертной эстраде. 21 октября 1907 в московской лютеранской церкви св. Петра и Павла он выступает со знаменитой Марией Алексеевной Олениной д'Альгейм (1869–1970). В воспоминаниях супруги органиста Елены Агриколы (1878–1963) содержится упоминание об этом событии. По ее сло-

¹³⁹ Тульские Губернские Ведомости. 1901. № 254.

¹⁴⁰ Санкт-Петербургские ведомости 1899. № 93. (Ляров (наст. фам. Гиляров) Александр Андреевич (1839–1914) – певец (бас)).

¹⁴¹ Вержбилович Александр Валерианович (1849 (1850?)–1911) – виолончелист, педагог, профессор Петербургской консерватории

¹⁴² Петербургский листок. 1900. № 106.

¹⁴³ Впрочем, возможно, что сольные номера звучали вовсе без сопровождения.

вам, «в этом концерте он (Ж. Гандшин – А. Ю.) аккомпанирует ей в произведениях Баха и Бетховена», при этом Елена Морицевна добавляет, что исполнением партии органа «уже тогда восхищаются как особо чутким и исполненным вкуса»¹⁴⁴. Таким образом, первый раз музыкант предстал перед российской публикой именно в качестве аккомпаниатора. Не подлежит сомнению, что со стороны певицы подобное сотрудничество было актом благородства, желанием помочь начинающему музыканту. Знакомство же их состоялось благодаря тому, что семьи Агриколы и Олениных много лет тесно общались, а сама супруга Ж. Гандшина не просто поддерживала общение, но поистине боготворила артистку. В течение 50 лет продолжалась их переписка, до сих пор восторженные послания от Елены Морицевны хранятся в Музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки, в архиве Олениной – д'Альгейм¹⁴⁵.

Личность и значение творческого пути этого мастера в целом в истории концертмейстерского искусства очень велико. Прожив долгую жизнь (более 100 лет!), д'Альгейм являлась связующим звеном между разными поколениями музыкантов. В молодости, благодаря знакомству с композиторами-кучкистами она впитала основные принципы их музыкантской и исполнительской эстетики, сохранив и пропагандируя всю жизнь. Она пела под аккомпанемент М.А. Балакирева, своего брата пианиста и композитора А. А. Оленина, затем сотрудничала со следующим поколением музыкантов: А. Б. Гольденвейзером, А. Корто, П. А. Ламмом, Н. К. Метнером. Ее пением восхищались П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, А. К. Лядов, В. В. Стасов, Н. В. Щербачев. Особое внимание певица уделяла слову, смыслу исполняемых произведений. Именно она, одна из первых, ввела в концертную практику правило, согласно которому все сочинения должны исполняться на языке оригинала. Ныне эта исполнительская установка, в принципе представляющаяся

¹⁴⁴ Князева Ж. В. Жак Гандшин в воспоминаниях Елены Агриколы // Старинная музыка. 2011. № 3–4. С. 46.

¹⁴⁵ Kniazeva, Janna. Jacques Handschin in Russland: Die neu aufgefundenen Texte. Red. M. Kirnbauer und U. Mosch. Basel: Schwabe Verlag, 2011. (Resonanzen: Basler Publikationen zur älteren und neueren Musik. Bd. 1). S. 49–50.

спорной¹⁴⁶, является само собой разумеющимся явлением в исполнительской практике, что, в свою очередь, диктует необходимость дополнительной языковой подготовки не только солиста, но и концертмейстера.

В целом, говоря об органном аккомпанементе, необходимо отметить, что, несмотря на уникальность звукового сочетания этого инструмента с голосом, его использование диктует определенные репертуарные рамки, за гранью которых оно представляется проблематичным. Кроме этого, сложнейшая техническая оснащённость органа не позволяет применять его в качестве «обиходного» аккомпанирующего инструмента, наряду с фортепиано. Также ограничивает выбор исполняемых в этом случае сочинений тот факт, что орган устанавливается, как правило, либо в крупных академических залах, либо в церквях, где многие музыкальные произведения даже классического репертуара могут звучать неуместно. Тем не менее, в определенных жанровых границах (прежде всего, музыки эпохи Барокко) именно орган способен передать все разнообразие тембровой палитры, заключенной в партии сопровождения. В первую очередь это касается духовных сочинений, написанных для больших хоровых составов, солистов и оркестра (пассионы, мессы, оратории, кантаты). Даже при исполнении отдельных номеров из этих опусов органное звучание воспринимается как более аутентичное, чем фортепианное, и способно создать у слушателя необходимый эмоциональный отклик, созвучный отдаленной эпохе и описываемым событиям.

¹⁴⁶ В противоположность ей можно сказать о том, что для полного понимания смысла текста необходимо донести его на родном для слушателя языке. С другой стороны, понятно желание певцов исполнять вокальный репертуар, ставя перед собой «аутентичные» звуковые задачи, находящиеся в полном соответствии с тем, что представлял себе композитор.

§ 2.4. Концертмейстерское искусство Феликса Михайловича Блуменфельда

Имя Феликса Михайловича Блуменфельда (1863–1931) известно всем музыкантам, не только профессионалам, но и любителям. Уникальный пианист, фортепианный педагог, из школы которого вышли выдающиеся исполнители, такие как В. С. Горовиц (1903–1989), М. И. Гринберг (1908–1978), С. Барер (1896–1951), А. М. Дубянский (1900–1920) и многие другие. Будучи блистательным, одним из лучших дирижеров Мариинского театра, композитором и общественным музыкальным деятелем, он всегда привлекал к себе внимание всех, кто интересовался историей музыки. Особенно это относится к тому её разделу, который связан с историей фортепианного исполнительства. В первую очередь, именно в этом качестве Ф. Блуменфельду удалось получить признание среди современников и потомков.

Семья, в которой воспитывался Феликс Михайлович, была музыкальной. Один из его братьев, Сигизмунд Блуменфельд (1852–1920) – певец, композитор, пианист-аккомпаниатор, а сестра Ольга (1856–1937), которая также хорошо играла на рояле и пела, стала матерью крупнейшего пианиста и педагога XX столетия Г. Г. Нейгауза (1888–1964). О Ф. М. Блуменфельде – пианисте, педагоге, композиторе немало написано. Тем не менее, остается одна область музыкальной деятельности, в которой талант Феликса Михайловича проявился в не меньшей, а быть может, и в большей степени, чем во всех остальных. Речь идет о мастерстве фортепианного аккомпанемента, искусстве, в котором, по воспоминаниям современников, Ф. Блуменфельд достиг выдающихся результатов. Вот лишь некоторые из многочисленных восторженных откликов критика В. Стасова: «..он аккомпанировал картинно, поэтично, страстно, изящно, глубоко – и таких аккомпаниаторов я видел во всю свою жизнь только трех: Антон Рубинштейн, Мусоргский и вот теперь – Феликс!!!

Все прочие не стоят их мизинца на левой ноге»¹⁴⁷. Почти такую же мысль он высказывает и в другом своем письме: «Феликс в большом почете у всей нашей музыкальной компании и аккомпанирует как никто в целом Петербурге (после Мусоргского)»¹⁴⁸. Интересно также его послание к дочери (С. В. Фортунато: 1850-1929), в котором Стасов сообщает, что предстоящим летом они¹⁴⁹ вряд ли смогут увидеть и услышать Блуменфельда, так как певица Абаза (ум. 1915) «ангажировала» его себе до октября месяца в качестве аккомпаниатора и учителя музыки приемной дочери. Упомянутая критиком Юлия Федоровна Абаза-Штубе была одной из певиц при дворе Великой княгини Елены Павловны в тот период, когда там работал аккомпаниатором молодой тогда ещё Антон Рубинштейн. По её собственным воспоминаниям, опубликованным в журнале «Русская старина», А. Рубинштейн в те времена приходил к ней «почти ежедневно от 2-х до 4-х»¹⁵⁰. Кроме того, она принимала деятельное участие и оказывала посильную помощь в общественной деятельности прославленного в будущем музыканта и стояла у истоков основания Петербургской консерватории. Таким образом, все говорит о том, что Юлия Федоровна, будучи ученицей Рубинштейна, прекрасно знала, каким должен быть высокопрофессиональный концертмейстер. Поэтому выбор в качестве «домашнего» аккомпаниатора Ф. Блуменфельда не мог быть случайным.

Эти и многие другие свидетельства, безусловно, говорят о том, что концертмейстерская история будет неполной без портрета Ф. Блуменфельда. Но прежде, чем ее проанализировать, следует обратиться к детству и юности музыканта. Это поможет понять подробности его профессионального пути как пианиста.

¹⁴⁷ Репин И.Е., Стасов В. В. Переписка. Т. 3. М.-Л.: Государственное издательство «Искусство», 1950. С. 142, 143 (В. В. Стасов – Н. Б. Нордман. 09.09.1906).

¹⁴⁸ Стасов В. В. Письма к родным. Т. 2. М.: Государственное музыкальное издательство, 1958. С. 126.

¹⁴⁹ То есть вся семья Фортунато.

¹⁵⁰ Абаза-Штубе Ю. Ф. Воспоминания // Русская старина. 1909. № 11. С. 332.

Все началось с уроков игры на фортепиано у Густава Вильгельмовича Нейгауза, которые продолжались в течение трёх лет. Основатель великой фортепианной династии сразу заметил яркую одаренность мальчика, отмечая, что уже в раннем детстве ребенок был «пожирателем нот»: «он часами не отрывался от рояля, читая с листа все, что ему попадалось под руки, вечно музицируя, увлекаясь и увлекая других»¹⁵¹. В этом свидетельстве нельзя не обратить внимание на то, что уже с детских лет пианист отдает бóльшую часть своих занятий чтению с листа. Как известно, без этого навыка не может обойтись ни один концертмейстер-профессионал. Данное умение в большой степени определяется природными склонностями музыканта и очень рано проявляет себе именно в том, что Г. Нейгауз назвал, с некоторой долей иронии «пожирательством нот». Подобным образом не только утоляется музыкальная любознательность, но и повышается уровень чтения с листа, так как развитие этого навыка происходит только с опытом. Целесообразно также обратить внимание: рассказывая о первых музыкальных штудиях маленького пианиста, его учитель отмечает, что «увлекаясь, он увлекал других». Такое наблюдение можно рассматривать как еще один скрытый симптом ансамблевой одаренности, желания сотворчества. Именно к этому времени (десятилетнему возрасту) относятся и первые, в том числе и публичные опыты Blumenfelda в качестве концертмейстера. В частности, он аккомпанирует на концерте своей сестре Ольге.

Кроме Г. Нейгауза, среди учителей, оказавших на молодого исполнителя большое влияние, необходимо назвать Федора Федоровича Штейна (1819–1893), профессора С-Петербургской консерватории, знаменитого в свое время пианиста, в класс к которому Blumenfeld поступил осенью 1881 года. Штейн считался одним из лучших исполнителей музыки Баха, Генделя, Моцарта и Бетховена, и, вместе с тем, талантливым пианистом-импровизатором. Пред-

¹⁵¹ Цит. по: *Растопчина Н. М.* Ф. М. Blumenfeld. Л.: Музыка, 1975. С. 6.

ставляется, его уроки во многом повлияли на исполнительскую манеру музыканта. Не исключено также, что учитель поделился со своим учеником какими-то из «секретов» фортепианной импровизации – навыка безусловно важного для аккомпаниатора, а, вообще говоря, и для любого музыканта.

В это же время Blumenfeld продолжает развиваться и как концертмейстер. В 1879 году, незадолго до поступления в консерваторию, в жизни Blumenfelda происходит важное событие: В. В. Стасов вводит его в свой музыкальный круг и знакомит, среди прочих, с семьей выдающейся певицы Александры Николаевны Молас (в девичестве Пургольд, 1844–1929). Эта певица известна в истории русской музыки как пропагандист произведений «кучкистов». В частности, именно она была первой исполнительницей многих вокальных произведений М. П. Мусоргского, которые не имели в то время большого успеха и считались непонятными для публики. Во время первой встречи с Blumenfeldом Александра Николаевна провела своеобразный «экзамен», в ходе которого совсем не случайно предложила проаккомпанировать ей «Детскую» Мусоргского. Пианист блестяще справился с этим заданием¹⁵². С тех пор Молас стала выступать с ним в доме В. В. Стасова, на «средах» у Н. А. Римского-Корсакова, на музыкальных вечерах у А. П. Бородина. Хотя в описываемый период Мусоргский находился все ещё в зените своей аккомпаниаторской славы (продолжавшейся в течение шести последних лет его жизни), по состоянию здоровья он не всегда мог присутствовать на музыкальных собраниях. Отчасти этим объясняется то, что Молас все чаще стала выступать с молодым пианистом, известность которого росла.

Постепенно ширился круг тех певцов, с которыми работал Феликс Михайлович. Среди них певица, профессор Московской консерватории, жена композитора М. М. Ипполитова-Иванова (1859–1935) Варвара Михайловна Зарудная (1857–1939), солист Мариинского театра – Михаил Михайлович Корякин (1850–1897), Михаил Васильевич Луначарский (1862–1929, старший

¹⁵² *Растопчина Н. М.* Ф. М. Blumenfeld. Л.: Музыка, 1975. С. 10.

брат будущего первого наркома просвещения РСФСР Анатолия Васильевича Луначарского) и многие другие. Аккомпанировал он и легендарной Д. М. Леоновой, выступавшей ещё с Михаилом Ивановичем Глинкой, и в это время продолжавшей работать с М. П. Мусоргским. Правда, тогда Модест Петрович уже выступал не в роли аккомпаниатора, а в качестве музыкального руководителя ею организованных вокальных курсов. Множатся и восторженные отзывы музыкантов о Blumenfelde-концертмейстере. Уже не только В. В. Стасов, но и Ц. А. Кюи в своей статье «Русский романс» говорит о нем как о первом среди «современных петербургских прекрасных аккомпаниаторов». Друг М. А. Балакирева, композитор и пианист А. А. Оленин называет фортепианное сопровождение Blumenfelde «бесподобным». А ведь он сам много аккомпанировал своей сестре М. А. Олениной-Д'Альгейм и прекрасно понимал детали концертмейстерского дела. А известный музыковед А. В. Оссовский (1871–1957) говорит о Ф. Blumenfelde как о «великолепном оркестре»¹⁵³. Не случайно А.Н. Молас вместе с Феликсом Михайловичем становятся первыми исполнителями романсов А. П. Бородина.

Особо следует отметить содружество пианиста с Федором Ивановичем Шаляпиным. В исследовательской литературе неоднократно уже отмечалось, что прославленный бас обладал очень непростым и неуживчивым характером. Известный дирижер, профессор Ленинградской консерватории Даниил Ильич Похитонов (1878–1957), которому также пришлось в один из периодов своей жизни сотрудничать с прославленным басом, отмечает в своей книге воспоминаний: «Трудна была роль аккомпаниатора на его [то есть Ф. И. Шаляпина – А. Ю.] концертах. Нелегко было угождать его капризам и настроению, менявшемуся как наша северная погода. А уж, если бывал он не в голосе – просто беда: начинались замены вещей, накануне прорепетированных, неудовольствия и громко выражаемые упреки. Зная натуру Шаляпина, многие прекрас-

¹⁵³ Цит. по: *Растопчина Н. М.* Ф. М. Blumenfelde. Л.: Музыка, 1975. С. 42.

ные мастера аккомпанемента *избегали выступлений с ним, не желая быть опозоренными перед публикой* [курсив мой – А. Ю.]. Из трех концертов, в которых мне довелось выступать с ним, два прошли вполне благополучно, на третьем Шаляпин выступал не в полном порядке своих вокальных средств, и на мою голову незаслуженно полетели упреки. После концерта я выслушал не одно выражение сочувствия от слушателей»¹⁵⁴. Именно эта особенность характера великого баса вынуждала его постоянно менять пианистов, среди которых были поистине великие музыканты (молодой С. В. Рахманинов, Дж. Мур и многие другие). Но творческий союз с Blumenfeldом стоит, пожалуй, в этом ряду особняком. Не вызывает сомнений, что Феликсу Михайловичу пришлось столкнуться с теми же непростыми проявлениями сложного нрава певца, но тем не менее этот союз был одним из самых долговечных для Шаляпина. В его основе – преклонение пианиста перед великим талантом солиста, которого современники часто называли не просто певцом, а «поющим актером», очевидно желая подчеркнуть незабываемость его сценических образов. Этот прекрасный дуэт можно было услышать на знаменитых «средах» у Н. А. Римского-Корсакова, на домашних вечерах у В. В. Стасова, и он всегда вызывал неизменный восторг взыскательной публики¹⁵⁵. Одним из самых запоминающихся эпизодов их совместной работы стал спектакль Мариинского театра «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, в котором пианист исполнял соло рояля за сценой. Блестящее владение фортепиано неизменно вызывало восторг как профессиональных музыкантов (артисты рукоплескали пианисту во время репетиций), так и всех, кто присутствовал в зале. Гениальная актер-

¹⁵⁴ Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы. Л.: Всероссийское театральное общество, 1949. С. 256.

¹⁵⁵ См.: Репин И. Е., Стасов В. В. Переписка. Т. 3 (часть 2). М.-Л.: Государственное издательство «Искусство», 1962. С. 328.

ская игра Шаляпина, исполняющего роль Сальери, в сочетании с исполнительским блеском Blumenfelda за роялем производили сильнейшее впечатление на публику¹⁵⁶.

Чем же можно объяснить такой успех Blumenfelda-аккомпаниатора? Думается, главной причиной является особый склад дарования музыканта, который с известной долей условности можно назвать «фортепианно-вокальным». Обычно он проявляется у пианистов уже на самой ранней стадии обучения, выражаясь в особом «поющем» прикосновении к роялю. Затем, по мере взросления пианиста и его знакомства с мастерством аккомпанемента, возникает интерес и некая, возможно даже неосознаваемая, связь с вокальным исполнительством. Она выражается чаще всего в таком явлении – известном, впрочем, каждому музыканту – как «внутреннее пение». Но в данном случае речь идет о ещё более ярком его проявлении, когда подлинный аккомпаниатор в момент исполнения словно неслышно «поет» вместе с солистом. Эту метафору можно понимать даже буквально, поскольку в данном процессе большую роль играет физиологическая составляющая, вплоть до активной работы голосовых связок, особенностей дыхания и т.д. Таким образом, пианист постепенно приобретает своеобразную «вокальную технику», которая, с одной стороны, делает его связь с певцами ещё более неразрывной, а с другой – помогает понять особенности профессионального функционирования человеческого голоса.

Представляется целесообразным пояснить эту мысль одним примером, взятом из уже упоминавшихся воспоминаний пианиста и дирижера Даниила Ильича Похитонова. Рассказывая о том времени, когда он был студентом-пианистом Петербургской консерватории, автор подробно описывает свои взаимоотношения с певцами и первые опыты в качестве концертмейстера. Не

¹⁵⁶ *Похитонов Д. И.* Из прошлого русской оперы. Л.: Всероссийское театральное общество, 1949. С. 216. В 1895 году Феликс Михайлович приходит работать в Мариинский театр благодаря приглашению Эдуарда Францевича Направника (1839–1916), предложившего ему должность концертмейстера. В дальнейшем Blumenfeld становится дирижером театра, но, прежде чем это случится, он проходит основательную школу пианиста-репетитора.

лишне будет напомнить, что в те времена в учебной программе консерватории не было отдельного предмета «концертмейстерское мастерство», поэтому каждый студент получал «квалификацию» аккомпаниатора самостоятельно, в основном аккомпанируя студентам-вокалистам, которые также нуждались в них по причине отсутствия какого-либо штата концертмейстеров. Одной из таких певиц-студенток была А. С. Бухштейн (студентка очень известного в то время профессора Каролины Ферни-Джиральдони¹⁵⁷ [1839–1926]). Занимаясь с ней подготовкой партии Лизы из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», пианист демонстрировал фальцетом отдельные фразы. Совершенно неожиданно певица призналась, что в процессе этих занятий она научилась «обращению с верхами». В ответ на изумленный возглас Д. Похитонова («но я ведь не занимался с Вами постановкой голоса!») она ответила, что, услышав те или иные фразы, спетые фальцетом, ухватила манеру исполнения и «перевела её на головные ноты сопрано»¹⁵⁸.

Ещё один подобный эпизод связан с именем солиста (баса-баритона) Мариинского театра Николая Филимоновича Маркевича (1865–1912). Певец никак не мог выяснить, где пианист учился петь («Где Вы научились правильно «крыть» ми-бемоль?»). Узнав же, что Похитонов не получал даже начальных навыков вокала, певец произнес: «Странные вещи бывают на свете! Певцы годами бьются над этой нотой, а здесь пианист даже и не задумывается над тем, как и куда направить полукрытое ми-бемоль..»¹⁵⁹.

Без сомнения, подобная «фортепианно-вокальная» одаренность была одной из важнейших составляющих музыкального таланта Ф. Blumenфельда. Проявлялось это и в композиторском творчестве. В частности, В. В. Стасов

¹⁵⁷ Личность этой певицы и скрипачки весьма примечательна. Будучи итальянкой по происхождению, она в рамках концертного сезона 1859–1860 годов оказалась в России, где проходили ее выступления в качестве скрипача-солиста. На концертах в Петербурге ей аккомпанировал А. Рубинштейн, а в Москве – Н. Рубинштейн. С 1895 по 1921 год К. Ферни-Джиральдони – профессор вокала Петербургской консерватории.

¹⁵⁸ Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы. Л.: Всероссийское театральное общество, 1949. С. 36, 37.

¹⁵⁹ Там же. С. 38.

часто хвалил его романсы, отмечая при этом, что «фортепианные вещи выходят у него несравненно слабее»¹⁶⁰. На первый взгляд такое положение дел кажется странным. Ведь Blumenfeld являлся, прежде всего, прекрасным пианистом и логично было бы предположить, что и его успехи в сочинительстве в первую очередь должны быть связаны с произведениями для фортепиано. Но, очевидно, здесь сыграла свою роль та особенность его музыкального дарования, о которой шла речь: нерасторжимая связь пианиста с вокальной музыкой, с певцами. Впрочем, приходится признать, что как вокальное, так и фортепианное творчество Blumenfeldа не получило популярности у исполнителей.

Несмотря на то, что «концертмейстерская» одаренность такого уровня явление довольно редкое, необходимо отметить, что чаще всего по профессиональному уровню аккомпанемента можно сделать вывод о степени общемузыкальной одаренности пианиста. Споры нет, существуют музыканты, самой природой созданные для того, чтобы их мастерство ярче всего проявилось в концертмейстерском искусстве. Нельзя также забывать о том, что любой хороший аккомпаниатор, в первую очередь, – хороший пианист. Однако далеко не каждый талантливый пианист-солист может быть превосходным концертмейстером. Но в то же самое время уровень мастерства именно в этой сфере часто может служить индикатором внутренней музыкальной одаренности исполнителя. По словам Р. Шумана: «По аккомпанементу очень хорошо можно судить о том, насколько пробуждено и развито музыкальное чувство»¹⁶¹.

В связи с этим интересно сравнить двух таких выдающихся исполнителей как А. Рубинштейн и Ф. Blumenfeld. Оба блистательные пианисты и не менее яркие аккомпаниаторы. Тем не менее при более глубоком изучении вопроса становится ясно, что по своей природе Антон Григорьевич был, прежде

¹⁶⁰ *Стасов В. В.* Письма к родным. Т. 2. М.: Государственное музыкальное издательство, 1958. С. 127 (Письмо к С. В. Фортунато).

¹⁶¹ Цит. по: *Попова Н. В.* О музыкальном исполнительстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. М., 1958. Вып. 2. С. 484.

всего, солистом, чья виртуозность и неукротимый темперамент всегда приводили в восторг слушателей. Ф. Blumenфельд же в совершенстве владея роялем, все же ярче всего проявил себя (и как пианист, и как дирижер) именно в качестве аккомпаниатора. В частности, родственник певицы Александры Николаевны Молас, морской офицер А. П. Молас (1859–1942), в своих воспоминаниях рассказывает о том, что А. Н. Молас всегда выделяла среди своих аккомпаниаторов М. Мусоргского и Ф. Blumenфельда, подчеркивая при этом, что А. Рубинштейн аккомпанирует хуже¹⁶². Такое мнение очевидно, было обусловлено уже упоминавшимся обстоятельством: дарование музыканта было слишком ярким для того, чтобы существовать в подчиненной, зависимой по самой своей природе роли концертмейстера.

Подводя некоторый итог рассмотренным аспектам аккомпаниаторской практики Ф. Blumenфельда, следует еще раз отметить ее уникальность. Нельзя не признать, что речь идет о выдающемся явлении в истории отечественной музыки. Не вызывает сомнений, что его деятельность на этом поприще стала предтечей появления в 30-х годах XX века отдельной профессии «концертмейстер» и её великих представителей. На протяжении своей жизни пианисту удалось сотрудничать с самыми разными музыкантами, среди которых были выдающиеся артисты. Поистине, невероятной кажется его увлеченность концертмейстерским делом. Нередки были случаи, когда в сопровождении Феликса Михайловича можно было услышать целые оперы. При этом слушателей неизменно поражало не только его аккомпаниаторское мастерство, оркестровое звучание рояля, но и превосходное знание музыкального материала¹⁶³. Все это позволяет говорить о том, что аккомпаниаторская деятельность

¹⁶² Молас А. П. Мои воспоминания о Могучей кучке. ЦГАЛИ, Ф. 805, Оп.1, Ед. хр. 2, Л. 4.

¹⁶³ В частности, музыковед А. Оссовский рассказывает, как ему приходилось слышать оперы Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», С. В. Рахманинова «Скупой рыцарь», а также оперу А.С. Даргомыжского «Каменный гость» в исполнении Ф. И. Шаляпина, который пел один за всех персонажей «под восхитительное по художественности фортепианное сопровождение Ф. М. Blumenфельда» (Оссовский А. В. Воспоминания. Исследования. Л.: Музыка, 1968. С. 43, 104).

Ф. М. Blumenфельда составляет отдельную, важнейшую главу концертмейстерской истории и является значительным шагом на пути к ее дальнейшей эволюции и трансформации.

§ 2.5. Возникновение эстрадно-романсового жанра и его воплощение в концертмейстерской работе

Эстрадно-романсовый аккомпанемент представляет собой совершенно особый вид фортепианного и ансамблевого сопровождения. Исторически он связан с такими жанрами, как городской и цыганский романс, получившими свое развитие в России XIX столетия, пережившими расцвет на протяжении следующего века и остающиеся любимыми и востребованными по сей день. Параллельно складывалась во многом стилистически столь своеобразная и непохожая на академическую традиция аккомпанемента, что можно говорить об особом направлении эволюции концертмейстерского дела. Работа внутри этого жанра требует от артиста знакомства с данной исполнительской практикой, слуховой погруженности в материал, а также владения специфическими импровизационными навыками вкупе со свободным владением инструментом. В результате этого рождаются авторские аккомпанементы, чаще всего, не предполагающие нотной записи, продолжающие существовать лишь в «руках» и памяти музыканта. Необходимо отметить, что, несмотря на признание у публики, отношение к этому виду исполнительской деятельности со стороны приверженцев строго и исключительно классического наследия было неоднозначно и варьировалось от равнодушия до неприятия. Одним из самых тяжелых периодов в «жизни» жанра связан с советским временем, особенно с 1930-50-ми годами, когда парадоксальным образом возникали лучшие его образы. В тот период государство заняло непримиримую позицию по отношению к подобной музыке. В 1930 году журнал «Цирк и эстрада» безапелляционно утверждал: «Путем многочисленных диспутов и выступлений в печати установлено, что цыганская песня является, даже в лучших своих образцах, анархичной, несозвучной нашей эпохе»¹⁶⁴. К сожалению, подобные высказывания можно было услышать от подлинных профессионалов. Как представляется, более

¹⁶⁴ *Без подписи.* От редакции // Цирк и эстрада. 1930. № 3. С. 10.

объективным, в этом отношении можно считать мнение одного из самых известных в истории пианистов-аккомпаниаторов Важи Николаевича Чачавы (1933–2011), которой в одном из своих интервью, отвечая на вопрос о фортепианном сопровождении в неакадемических жанрах ответил: «Я там буду просто беспомощным – это мне незнакомо, непонятно и чуждо совершенно. Когда я смотрю на эстрадных концертмейстеров, то не представляю, как они это делают: играть по слуху, импровизировать. Только, может быть, теоретически понимаю»¹⁶⁵. Таким образом, можно констатировать, что описываемый вид музыкального сопровождения (как в фортепианном, так и ансамблевом варианте) представляет собой отдельное направление внутри концертмейстерского искусства и поныне доступное лишь немногим профессионалам¹⁶⁶.

Истоки рождения искусства эстрадного-романсового аккомпанемента связаны со второй половиной позапрошлого столетия, где в центре внимания должна быть фигура Алексея Владимировича Таскина (1871–1942). Обычно, когда речь идет о столь далеком от нас периоде исполнительской истории, необходимо констатировать неминуемую нехватку звучащего музыкального материала, но в данном случае ситуация иная. Популярность и востребованность жанра позволила современному исследователю иметь в своем распоряжении не только печатные и рукописные источники, но и аудиозаписи, помогающие восстановить в своем слуховом сознании многие из особенностей исполнительского «почерка» музыканта. Но вначале обратимся к документам. Отдел рукописей Российской Национальной Библиотеки обладает архивом пианиста, содержащим ряд писем, поздравительных открыток, а также фотографий, дающих возможность, в целом, составить представление о масштабе

¹⁶⁵ Чачава В. Н. Солистов много, концертмейстеров – единицы // Вечерняя Казань. 1991. 25 марта.

¹⁶⁶ Безусловно, эстрадный фортепианный аккомпанемент существует и в западной исполнительском искусстве, но разница в репертуаре и, как следствие, мелодическом и гармоническом языке партии сопровождения заставляет говорить о феномене отечественной неакадемической концертмейстерской традиции, как о глубоко своеобразном явлении.

личности А. В. Таскина. На этом пути содержится много трудностей, связанных, прежде всего, с особенностями почерка самого музыканта и его адресатов. К сожалению, с некоторыми документами так и не удалось ознакомиться по причине неразборчивости написанного текста, вызванной возможной топорливостью автора, а также старинной орфографией.

Прежде всего, при знакомстве с материалами архива обращает на себя внимание большой перечень адресатов пианиста из самых разных областей искусства. Помимо деловой переписки со своим постоянным партнером Анастасией Дмитриевной Вяльцевой (благодаря работе с которой и сохранилось столь большое количество аудиозаписей), собрание включает в себя послания дирижера Мариинского театра Э. Ф. Направника, руководителя первого в истории оркестра русских народных инструментов В. В. Андреева (1861–1918), известной драматической актрисы О. В. Гзовской (1883–1962), оперных певцов Г. А. Морского (1862–1914), К. Т. Серебрякова (1852–1919), А. Я. Чернова (1858–1904), И. В. Ершова (1867–1943) и многих других. Особенный интерес представляет поздравительное письмо, написанное музыкантом, прозванным современниками «королем аккомпаниаторов» Михаилом Тимофеевичем Дуловым (1877–1948), содержащее признание заслуг своего коллеги¹⁶⁷. К этому же времени относится послание Ивана Васильевича Ершова, на которое также необходимо обратить особое внимание, так как его автор не только прославленный тенор Мариинского театра, профессор Петербургской консерватории, воспитавший целую плеяду прекрасных певцов¹⁶⁸, но и один из самых авторитетных музыкантов своего времени¹⁶⁹. Позволю себе привести цитату из этого документа, а именно, наиболее интересный его фрагмент, что следует за несколькими вступительными строками: «Всякий чуткий артист поймет, что зна-

¹⁶⁷ Отдел рукописей РНБ. Ф. 1051, Оп.1, Ед. хран. 14. Л. 1.

¹⁶⁸ В частности, одной из его учениц была народная артистка СССР С. П. Преображенская.

¹⁶⁹ Ершов занимался также и научной деятельностью. Достаточно отметить тот факт, что Иван Васильевич был удостоен ученой степени доктора искусствоведения, что не часто встречается среди вокалистов.

чит проаккомпанировать и благополучно проаккомпанировать! О – это довольно трудная задача и подчас неблагодарная... Ну да Вы сами знаете почему это так»¹⁷⁰. Совершенно очевидно, что, будучи подлинным профессионалом и наблюдая работу пианистов в родном театре, в консерваторском классе, Иван Васильевич знал и понимал всю важность и сложность подобной музыкальной специализации. Но, в данном случае, необходимо обратить внимание на то, что для И. Ершова не существовало непримиримых границ между жанрами. Ведь его собственная творческая судьба была связана исключительно с академической музыкой, как оперной, так и романсовой, в то время, как имя А. Таскина ассоциировалось для абсолютного большинства со старинными русскими и цыганскими романсами. Что же касается «неблагодарности» профессии, то, автор, безусловно, имеет в виду, к сожалению, зачастую встречающееся и поныне, не вполне корректное отношение к аккомпаниатору, как со стороны получивших признание солистов, так и со стороны публики, не всегда принимающей деятельность пианиста в расчет.

Материалы архива Российской национальной библиотеки, содержащиеся в иных фондах, дают нам возможность получить, в том числе, и внешнее представление о пианисте А. Таскине. На фотографии из собрания автографов Платона Львовича Вакселя (1844–1919) перед нами предстает молодой человек, сидящий у рояля в аккуратном, сшитом в точности по фигуре, классическом костюме, одна рука, с кольцами на мизинце и безымянном пальце, небрежно касается клавиш¹⁷¹. В целом, складывается образ успешного и обеспеченного человека, знающего себе цену и востребованного в своей профессии. По очевидно принятому тогда обычаю (примета времени) на обороте фотографии содержится автограф музыканта с начальными тактами его романса «Ароматная ночь»¹⁷².

¹⁷⁰ Отдел рукописей РНБ. Ф. 1051, Оп.1, Ед. хран. 15. Л. 1

¹⁷¹ Отдел рукописей РНБ. Ф. 124, оп. 1 (ч. 3), ед. хран. 4260. Л. 3 (об).

¹⁷² Отдел рукописей РНБ. Ф. 124, оп. 1 (ч. 3), ед. хран. 4260. Л. 3.

Отдельно необходимо сказать несколько слов об аккомпаниаторском «почерке» А. Таскина. Сразу необходимо оговориться, что это будет взгляд из сегодняшнего дня, которому предшествовала целая история развития не только эстрадно-романсового жанра, но и концертмейстерского искусства в целом. В описываемое же время все эти традиции только зарождались. Также важно напомнить о том, что только лишь ко второй половине XIX столетия искусство музыкального (фортепианного) сопровождения стало привлекать к себе отдельное внимание, как публики, так и профессионалов. Возможно, несколько быстрее этот процесс признания шел в обсуждаемом жанре, так как в нем пианист, как правило, заметнее, ибо ему отведена яркая роль в концертном представлении. Это связано с большей внешней открытостью эстрадного исполнительства, в сравнении со строго академическим. Все это необходимо учитывать, когда, в конечном итоге, нам придется назвать аккомпанемент А. Т. Таскина несколько простоватым, доходящим в своем гармоническом и фактурном наполнении порой до примитивности. Тем не менее, значение музыканта в истории концертмейстерского искусства от этого не становится меньшим. Еще раз подчеркнем, именно его фигура лежит в основании целого направления в отечественной исполнительской традиции, получившей в следующем столетии свое блестящее развитие.

Ко всему сказанному необходимо добавить, что деятельность Алексея Владимировича Таскина отнюдь не замыкалась в рамках эстрадного аккомпанемента. Среди вокалистов, с которыми он сотрудничал, встречаются имена русских и зарубежных артистов, творческая судьба которых была полностью и неразрывно связана с оперным искусством: Федор Иванович Шаляпин, Титта Руффо (1877–1953), Николай Николаевич Фигнер (1857–1918) и его супруга Медея Ивановна Фигнер (1858–1952), Франческо Таманьо (1850–1905). Таким образом, несмотря на то, что в дальнейшем произойдет размежевание двух сфер концертмейстерского искусства, деятельность Таскина является подтверждением возможности их успешного совмещения. В известной мере, дальнейшее их разделение носило в большой степени искусственный характер

и связано, в первую очередь, всем с тем же пренебрежительным отношением академических музыкантов к эстраднему исполнительству. В свою очередь, такая позиция оказывала влияние на публику, которая ассоциировала того или иного музыканта лишь с конкретным направлением в искусстве. К сожалению, инерция этого процесса оказалась настолько велика, что и поныне его отголоски сказываются в современной концертной практике.

Алексею Владимировичу Таскину удалось не только совмещать в своей работе аккомпаниатора различные стили и жанры, но и параллельно с этим выступать в качестве дирижера и автора романсов. Его перу принадлежит 170 романсов и мелодекламаций. Но он остался в истории, прежде всего, как пианист, способный своим мастерством превратить даже самый примитивный романс в маленький спектакль. Сам музыкант рассказывал: «Своей профессией я доволен, несмотря на ее трудности. А трудна она очень. У покойной Анастасии Дмитриевны (Вяльцевой – А. Ю.) часто бывало нервное настроение, которое отражалось на исполнении ею романсов. Вот в те минуты и надо было владеть собой и угадывать каждое намерение певицы»¹⁷³. Сохранившиеся аудиозаписи только подтверждают мастерство музыканта также и в этом отношении. Слава его была столь высока, что некоторые певицы, после смерти Вяльцевой, нанимали его с желанием получить популярность ушедшей певицы. Одной из них оказалась артистка оперетты Вероника Михайловна Шувалова (1885–?). К сожалению, все подобные попытки оказались неудачными. Разумеется, мастерство аккомпаниатора само по себе не способно стать основой успеха у публики.

Значительный вклад пианиста в создание индивидуальной, авторской музыкальной ткани партии фортепиано приводит зачастую к парадоксальным результатам. Например, оказываются преданными забвению авторы изначально-

¹⁷³ Таскин А. В. Из интервью // Театр и жизнь. 1914. 23 января.

ного (и часто зафиксированного в нотах) текста романса. Сопровождение становится настолько отличным от первоначального¹⁷⁴, в подавляющем большинстве случаев довольно примитивного, что его невозможно идентифицировать с тем, что издано и записано. Причиной подобного скромного и несложного аккомпанеента является то, что его создатели чаще всего были музыкантами-любителями, порой выступавшими также с певцами, но на гораздо более низком уровне, чем признанные профессионалы и корифеи жанра. Среди них необходимо назвать пианиста-аккомпаниатора московского ресторана «Яр» Якова Федоровича Пригожего (1840–1920), Михаила Карловича Штейнберга (1867–?). Первый из них был известен в 80–90-е годы позапрошлого столетия благодаря своим выступлениям с популярными в свое время певцами Н. Г. Прокофьевым-Северским (1870–1941) и С. П. Садовниковым (годы жизни неизвестны). В турне по России они ездили вместе с гармонистом Петром Невским (1849–1916). Перу Николая Владимировича Зубова (1867–не ранее 1908) принадлежат многие из ставших популярными романсов («Взгляд твои черных очей», «Не уходи» и многие другие), хотя их создатель даже не владел нотной грамотой. Выступал, в качестве аккомпаниатора автор знаменитого сочинения «Ямщик, не гони лошадей» Яков Лазаревич Фельдман (1884–1950). Несколько особняком стоит фигура Александра Николаевича Чернявского (1871–1942), выпускника Петербургской консерватории. Каждый из них сыграл определенную роль в формировании законов, по которым в дальнейшем будет развиваться эстрадно-концертмейстерское искусство, обогатил его репертуарные возможности. Но не один из них не стал, подобно Таскину, основателем нового направления в данной сфере исполнительства. Уровень мастерства Алексея Владимировича был настолько высок, что он смог, в отсутствии соответствующих традиций, аккумулировать и воплотить в своем творчестве все основные тенденции в данной области. Еще раз отме-

¹⁷⁴ Довольно часто подобные метаморфозы происходят и с мелодической линией, исполняемой солисткой.

тим, что почти все перечисленные авторы и исполнители романсов (за исключением Чернявского) были самоучками, не имевшими систематического классического музыкального образования. Также и в дальнейшей истории жанра ведущие позиции будут занимать пианисты, имеющие академическую профессиональную базу, на основе которой возможно развитие иных, дополнительных навыков, дающих новые возможности для реализации своих умений. Следует признать заблуждением распространенное мнение о том, что для эстрадного аккомпанеента достаточно владения инструментом на элементарном уровне и наличие слухового репертуарного багажа. Несмотря на то, что в определенных случаях такие исполнители имеют ограниченную востребованность, не они составляют историю жанра. Только подлинные профессионалы, предварительно прошедшие долгий и серьезный путь академического музыкального образования (включающего в себя как практическую, так и теоретическую часть), становятся основателями и продолжателями традиций.

Подчеркнем, что в области цыганской исполнительской практики¹⁷⁵ наиболее «аутентичным» инструментом, несомненно, является гитара. Но в историческом отношении этот вопрос оказывается не так прост. Дело в том, что музыканты, выступавшие на эстраде с певцами в середине позапрошлого столетия, в то время, когда концертная практика в России начала приобретать современные формы, чаще всего были самоучками. Нельзя также забывать, что регулярное профессиональное обучение на гитаре началось значительно позже фортепианного. Следствием этого была бедность и примитивность подобного сопровождения даже тогда, когда на сцене появлялись подлинные музыкальные «самородки». Кроме того, бытовало мнение о том, что слишком разнообразный аккомпанемент способен отвлечь внимание от солиста.

¹⁷⁵ В данном случае, намерено не употребляется словосочетание «цыганский романс». Дело в том, что сам термин, в смысловом отношении, несколько размыт и довольно сложен для определения. Многие из произведений, относящихся к этому творческому направлению, являются по сути старинными русскими романсами, взятыми цыганами в свой репертуар и исполненными в яркой, запоминающейся национальной манере. Впрочем, подробное обсуждение этого вопроса выходит за рамки настоящего исследования.

Один из самых известных гитаристов того времени – Коля (sic) Соколов (?–?), потомок прославленного Ильи Осиповича Соколова (1777–1848), одного из первых исполнителей на этом инструменте в России. В воспоминаниях, переданных нам его младшим коллегой Иваном Ивановичем Ром-Лебедевым (1903–1991), Коля Соколов рассказывает о своем выступлении в одном из петербургских ресторанов, сопровождавшем пение Вари Паниной. Присутствовавший при этом Петр Ильич Чайковский, будучи впечатлен услышанным, отметил, однако, что аккорды, используемые в аккомпанементе, чрезвычайно примитивны. В тот же вечер он «сел за рояль и стал подбирать более интересные гармонии. С тех пор чудесные аккорды Чайковского и звучали в игре старого гитариста»¹⁷⁶. Здесь необходимо отметить несколько принципиальных моментов. Во-первых, примечателен интерес великого русского композитора, работавшего исключительно в рамках академической, консерваторской традиции к цыганскому, шире – эстраднему репертуару¹⁷⁷. Во-вторых, учитывая, что следующие поколения музыкантов, как правило, перенимали многое из музыкальной ткани сопровождения своих предшественников «на слух», можно утверждать, что Петр Ильич внес свою лепту в манеру и обычаи гитарного сопровождения, стимулируя творческую фантазию исполнителей. Этот факт еще раз подтверждает близость композиторского и концертмейстерского творчества в эстраде.

Несомненно, в XIX столетии основой подобного музыкального сопровождения были условно-примитивные формулы. Лишь в начале XX века гитаристы стали осмеливаться на индивидуальные вступительные разделы романсов, а также инструментальное «заполнение» пауз вокальной партии. Большинство же из них не умело даже транспонировать романсы, не имея представления о том, что такое тональность. Освоив «с рук» то или иное произве-

¹⁷⁶ Ром-Лебедев И. И. От цыганского хора к театру «Ромэн»: Записки Московского цыгана. М.: Искусство, 1990. С. 152.

¹⁷⁷ Один этот факт уже говорит о том, что принятое противопоставление эстрадного и классического искусства по степени ценности является надуманным.

дение, они прочно ассоциировали его с раз и навсегда заученными движениями. Разумеется, это создавало большие сложности для вокалистов, вынужденных подстраиваться под возможности своих аккомпаниаторов.

Еще один гитарист, получивший известность в России конца XIX–начала XX столетия – Саша (sic) Макаров (?–1930). Его имя осталось в истории, в первую очередь, благодаря совместному творчеству с известным певцом Ю. С. Морфесси (1882–1949). В своих воспоминаниях он неоднократно характеризует Макарова как «мага и чародея цыганской гитары», называя инструмент в его руках «волшебным»¹⁷⁸. Из обрывков сохранившихся сведений трудно составить подробную биографию этого самобытного музыканта. Кроме того, подобной фрагментарности немало способствуют исторические обстоятельства начала XX столетия, а именно: революционные события в России, расколовшие общество и вынудившие многих покинуть родину. Среди них был и Саша Макаров, имевший к тому времени немалую популярность в России. Он, несомненно, был универсальным музыкантом, не только гитаристом-аккомпаниатором, но и солистом, а также автором романсов. По сообщению его современницы Татьяны Григоровой (1892–1981), которой приходилось неоднократно бывать на вечерах, в которых принимал участие Макаров, для аккомпанемента он привлекал не только привычную гитару, но и «используя пианино»¹⁷⁹. Трудно сказать, в какой степени он владел фортепиано, но подобная многогранность творческих проявлений свидетельствует о наследовании традициям XIX столетия, для которого характерно более «многополярное» понимание понятия «музыкант». В то время, как в академической («нотной») традиции шел процесс все большей профессионализации отдельных ее сфер, в эстраде, остававшейся к этому времени в основном любительской, велика инерция ушедшего века.

¹⁷⁸ Морфесси Ю. С. Жизнь, любовь, сцена. Париж: Старина, 1931. С. 52.

¹⁷⁹ Григорова Т. Л. Время, события, люди // Электронный ресурс: http://krotov.info/libr_min/04_g/ri/gorova.htm?ysclid=19lcwef5kp446127830. Дата обращения: 24.10.2022.

Иван Константинович Де-Лазари (1871–1931) – второй из постоянных аккомпаниаторов Юрия Морфесси. Судьба его, по сведениям из воспоминаний Татьяны Григоровой, сложилась трагически. Революционные события, а также титул «Солиста Его Величества» послужили причиной расправы над ним обезумевшей толпой, в результате чего музыкант навсегда потерял голос и пальцевую гибкость¹⁸⁰. Будучи сыном артиста, гитариста Константина Николаевича Де-Лазари (1838–1903), он продолжил дело своего отца, проявив себя во всех указанных сферах, но остался в истории, прежде всего, как мастер сопровождения русских и цыганских романсов.

Не вызывает сомнения, что фигура аккомпаниатора в эстрадном жанре представляет собой несколько иной модус бытования профессии. Достаточно сказать о том, что особенности репертуара накладывают на исполнителя дополнительные функции, не свойственные академической музыке. К их числу относится яркая, выразительно артистическая манера подачи материала. Эти особенности связаны с тем, что эстрадно-романсовый концерт представляет собой, по существу, спектакль, при этом на сцене находятся два, почти равноправных актера, каждый из которых исполняет свою «роль». Таким образом, от аккомпаниатора требуется не только владение специфическими профессиональными навыками, но и актерские способности. Поэтому далеко не случайно совмещение этих сфер в творческой жизни отца и сына Де-Лазари.

О том, какое значение приобретает аккомпаниатор в эстрадном жанре, дает представление еще один фрагмент из книги воспоминаний Юрия Морфесси. Рассказывая о предпринятой им гастрольной поездке, он упоминает, что взял с собой некоего пианиста Сергея Орского¹⁸¹, который украл у него в гостинице изрядную сумму денег. Но, даже обнаружив пропажу и ее виновника, Юрий Спиридонович продолжил выступать с ним некоторое время, мотивируя это следующими словами: «..пианист он был способный и такого

¹⁸⁰ Григорова Т. Л. Время, события, люди // Электронный ресурс: http://krotov.info/libr_min/04_g/ri/gorova.htm?ysclid=19lcwef5kp446127830. Дата обращения: 24.10.2022.

¹⁸¹ Как представляется, автор воспоминаний намеренно скрыл его полное имя.

в 2–3 дня не заменишь»¹⁸². Этот, казалось бы, чисто бытовой эпизод ярко иллюстрирует тот факт, что потеря партнера по сцене влечет за собой для солиста неминуемое изменение драматургической линии концерта-спектакля.

Таким образом, мы рассмотрели начальный период существования искусства аккомпанемента в эстрадно-романсовом жанре. Необходимо сделать несколько выводов о характере этого вида исполнительского искусства на данном этапе.

Во второй половине XIX–начале XX столетия академическая и эстрадная музыка развиваются параллельно. Большинство музыкантов-аккомпаниаторов, выбравших данную сферу исполнительства, несмотря на одаренность и яркость сценических качеств, отличаются все еще недостаточным профессионализмом. Следствием этого является известная примитивность гармонического языка, впрочем, часто соседствующая с виртуозностью. Принципиальная «безнотность» жанра и недостаточная распространенность музыкального образования послужили невольной причиной непонимания и нежелания исполнителей совершенствовать свои навыки. Тем не менее, именно в этот период были заложены основы, на которых в дальнейшем развивалось искусство эстрадного аккомпанемента уже на более высоком профессиональном уровне. Необходимо особо отметить огромный вклад в этот процесс Алексея Владимировича Таскина, чья исполнительская деятельность задала высокую планку профессионализма уже на начальном этапе формирования этого вида концертмейстерского искусства. Впереди – XX столетие, ставшее временем подлинного расцвета как романсового жанра в целом, так и мастерства аккомпанемента.

¹⁸² Морфесси Ю. С. Жизнь, любовь, сцена. Париж: Старина, 1931. С. 75.

§ 2.6. Процесс постепенной профессионализации концертмейстерского искусства, выявления его специфики

Предложенная в начале нашей работы четырехэтапная периодизация связана, прежде всего, с глубинными изменениями, происходившими в концертно-исполнительской отечественной истории на протяжении всего ее существования. Но, разумеется, такое разграничение до некоторой степени условно и, как любая, в особенности, крупная периодизация нуждается в уточнениях и дополнениях. Кроме того, внутри каждого исторического этапа можно выделить переходные периоды, когда старые традиции постепенно уходят в прошлое, а новые еще не утвердились окончательно. Особенно рельефно выделяется в этом отношении выделяется время конца XIX – начала XX веков, когда кардинальным и стремительным образом стала меняться музыкальная атмосфера в России, что коснулось всех сфер ее бытования, начиная со все большей профессионализации и заканчивая, уже отмеченными изменениями в концертной жизни (постепенная смена преимущественно салонного исполнительства большими, открытыми сценическими площадками). Все это с необходимостью сказывалось на искусстве музыкального сопровождения. Менялось отношение к этому виду исполнительской деятельности, выразившееся во все большей его профессионализации, менялся сам инструментарий, происходили глубинные изменения в сознании специалистов и слушателей. Безусловно, эти тенденции стали особенно ярко проявляться с появлением в Петербурге и Москве первых российских консерваторий. Постепенно активизировался процесс повсеместного признания профессии музыканта, что потребовало достаточно долгого времени. Еще сложнее шло утверждение в своих правах такой специальной формы исполнительской работы как искусство музыкального сопровождения.

В данном разделе основное внимание будет сфокусировано на тех изменениях, которые происходили в музыкальном театре, что с одной стороны, несколько суживает рассматриваемую проблематику, с другой же позволяет более

подробно рассмотреть основные тенденции, характерные для концертмейстерского искусства анализируемого периода в конкретной сфере его бытования.

Переходные периоды в истории, чаще всего, привлекают исследователя определенным смешением различных тенденций и направлений. Прежде всего актуальным становится вопрос о том, какой из инструментов более всего подходит для музыкального сопровождения? В современном мире у нас есть представление о строго очерченном круге музыкантов, исполняющих партию аккомпанемента в ансамбле с солистом¹⁸³. Это, прежде всего, пианист, гитарист (в первую очередь, в романсовом жанре), баянист, в некоторых случаях могут в этой функции могут выступать инструментальные ансамбли (в большинстве с разного рода переложениями) и, в музыкальном театре – дирижер. В описываемый период многие устоявшиеся формы музыкального сопровождения уходили в прошлое. Например, происходила замена скрипача-аккомпаниатора пианистом в балете. Все меньшее значение стала приобретать в качестве аккомпанирующего инструмента арфа¹⁸⁴. А ведь еще совсем недавно фортепиано, арфу и даже орган воспринимали как взаимозаменяемые инструменты, популярны были сочинения, предлагающие исполнителям выбрать один из них¹⁸⁵. В одном из своих писем Л. Бетховен писал: «Я надеюсь, придет такое время, когда арфа и фортепиано станут представлять собой два совершенно различных инструмента»¹⁸⁶. О подобной же замене сообщает в своих воспоминаниях дирижер А. М. Пазовский (1887–1953). Рассказывая о времени своего служения в качестве хормейстера, пианиста-концертмейстера и помощника дирижера в оперной антрепризе Федорова (начало XX столетия), он пишет, что, ко всему прочему, он был обязан «постоянно играть в оркестре на пианино

¹⁸³ Речь идет, прежде всего, об академической музыке. В эстрадной наблюдается большее разнообразие.

¹⁸⁴ В дальнейшем, в XX веке произошло некоторое возрождение арфы в этом качестве, прежде всего, стараниями К. Эрдели (1878–1971) и В. Дуловой (1909–2000).

¹⁸⁵ Например, концерт для арфы (органа) с оркестром В-dur Генделя.

¹⁸⁶ Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. С. 56.

(взамен отсутствовавшей арфы)»¹⁸⁷. К этому необходимо добавить, что по образованию Арий Моисеевич Пазовский был скрипачом (закончил Петербургскую консерваторию по классу Л. С. Ауэра). Отсюда необходимо сделать вывод о том, что в этот период сохранялось иное, более объемное, чем ныне смысловое наполнение понятия «музыкант». Ведь сегодня невозможно представить поручение сложнейших обязанностей, которые должен исполнять концертмейстер в оперном театре, скрипачу.

С другой стороны, не вполне определена была определена и зона ответственности пианиста. Его функция, в иных случаях, сводилась к чисто технической, подразумевая исполнение оркестровой партии на рояле для того, чтобы у вокалиста было некое внешнее и, неизбежно, приблизительное понимание общей музыкальной ткани произведения. Именно так воспринимались обязанности концертмейстера в тех случаях, когда подобную работу выполняли не пианисты, а музыканты лишь до некоторой степени владеющие фортепиано. Следует оговориться, что профессиональный уровень исполнителя мог быть и весьма высоким, но нередко недостаточное владение роялем не позволяло ему справляться с многоуровневыми задачами, стоящими перед подлинным оперным концертмейстером. Тогда же возник и совершенно иной подход к обязанностям пианиста в процессе подготовки спектакля. В этом отношении интересен пример Вокальной студии имени П. И. Чайковского, существовавшей всего несколько лет (1917–1924) по инициативе Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова и его супруги, певицы Варвары Михайловны Зарудной-Ивановой. Пианист рассматривался основателями студии – уникального содружества музыкантов как первый помощник дирижера, на плечи которого ложился весь комплекс функций, и поныне составляющий обязанности концертмейстера, но в тоже время, во многих отношениях превосходивший их. Вместе с вокалистом было необходимо подготовить партию-роль таким образом, чтобы она соответствовала требованиям основателя студии,

¹⁸⁷ Пазовский А. М. Записки дирижера. М.: Музыка, 1966. С. 48.

как в отношении понимания образа, так и в плане технического освоения музыкального текста¹⁸⁸. Кроме того, зачастую пианисту приходилось вставать за дирижерский пульт. С такими задачами могли справиться только в высшей степени подготовленные пианисты, получившие объемное образование, безукоризненно владеющие специальными концертмейстерскими навыками. Среди них были Дмитрий Николаевич Вейсс (1880–1960) – преподаватель, затем профессор Московской консерватории (1905–1924), в будущем концертмейстер Большого театра (Москва, 1928–1947) и оперной студии Московской консерватории (1950–1960), Матвей Иванович Сахаров (1894–1958) – партнер Н. А. Обуховой, И. С. Козловского, Н. Д. Шпиллер, Г. К. Держинской, П. Г. Лисициана, А. И. Орфеновой, пианист и дирижер Петр Дмитриевич Микулин. Поистине уникальным музыкантом являлась Мария Моисеевна Мирзоева (1896–1982). Певица, исполнявшая ведущие партии в спектаклях студии, одновременно с этим была незаменимым концертмейстером студии. Только ей поручалось исполнение оркестровой партии непосредственно на спектаклях, шедших «под рояль». Она выступала, как вокалистка (одним из ее партнеров был А. Т. Гречанинов) и пианистка - аккомпаниатор. В частности, 10 лет сотрудничества (1931–1941) связывают ее с Анатолием Леонидовичем Доливо (1893–1965). Кроме того, Мария Моисеевна, закончив Московскую консерваторию с золотой медалью, была прекрасной пианисткой-солисткой. Именно такую рекомендацию ей дает такой строгий критик, как М. М. Ипполитов-Иванов. В одном из писем, он горячо ратует за приглашение Мирзоевой в Тифлис, где она должна была исполнить с оркестром под его управлением концерт № 1 П. И. Чайковского¹⁸⁹.

Таким образом, в описываемое время только рождался, выкристаллизовывался тип концертмейстера-профессионала в музыкальном театре. Поскольку в дальнейшем развитие пошло по пути все большего выделения

¹⁸⁸ *Микулин П. Д.* Вокальная студия имени П. И. Чайковского // Ипполитов-Иванов. Письма. Статьи. Воспоминания. М.: Советский композитор, 1986. С. 285.

¹⁸⁹ *Ипполитов-Иванов М. М.* Письма. Статьи. Воспоминания // Ипполитов-Иванов. М.: Советский композитор, 1986. С. 198. Концерт состоялся 15 февраля 1924 года.

и обособленности отдельных видов музыкантской работы, то преобладающими тенденциями оказались те, что более соответствовали высоким требованиям мастерства. В то же время необходимо отметить еще одну линию развития, характерную для данного периода формирования специальности – совмещение исполнителями различных видов концертмейстерской деятельности. Нельзя забывать о том, что отдельной учебной дисциплины с таким названием еще не существовало даже на фортепианных отделениях российских консерваторий. Также не было факультетов, отдельно выпускающих дирижеров, в частности, руководителей оркестров в музыкальном театре: профессии, представляющий по существу одну из разновидностей концертмейстерского искусства. В связи с этим в начале XX века возникла парадоксальная ситуация: дирижерами становились выпускники самых разных специальностей, преимущественно исполнители на струнных инструментах. Это и уже упоминавшийся А. М. Пазовский, С. А. Кусевицкий (1874–1951), который по образованию был контрабасист, Э. А. Купер (1877–1960) – скрипач, впрочем, часто выступавший в роли пианиста-аккомпаниатора, К. С. Сараджев (1877–1954) бывший также выпускником Московской консерватории по классу скрипки. М. М. Ипполитов-Иванов, закончив музыкальный вуз по классу композиции, оставил значительный след в исполнительской истории, выступая вместе с вокалистами, как за фортепиано, так и за дирижерским пультом. Его концертмейстерская практика продолжает линию «композиторского аккомпанемента», берущую свое начало еще в XIX столетии и, которая, пройдя значительную эволюцию, формировала главные тенденции данного вида исполнительского искусства в позапрошлом веке¹⁹⁰. Несомненный интерес в этом отношении представляет опубликованная переписка Михаила Михайловича со своей будущей женой В. Зарудной. Будучи талантливой певицей и поклонницей творчества композитора, в своих посланиях Варвара Михайловна постоянно подчеркивает мысль о достоинствах авторского фортепианного сопровождения.

¹⁹⁰ Юдин А. Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. 124 с.

Восхищаясь мастерством своей родственницы, пианистки Елизаветы Васильевны Герсивановой (1849–1917), она, в числе прочего, отмечает: «Я так привыкла петь «Рыбку» и все ваши вещи с Вашим аккомпанементом, что даже с тетей Лизой неудобно петь, Вы меня избаловали..»¹⁹¹. Разумеется, в данном случае имеет большое значение тот факт, что за роялем сидел сам композитор, таким образом, передавая исполнительнице произведение самым непосредственным образом, «из первых рук». Интересно также отметить сравнение, приведенное автором письма: Варвара Михайловна отмечает, что, после авторского аккомпанеента, фортепианное сопровождение в исполнении другого музыканта заставляет ее чувствовать неудобство. Можно предположить, что в этом высказывании присутствует элемент женского кокетства по отношению к адресату, но, не исключено, что в данном случае свою роль сыграло различие уровня специфической концертмейстерской одаренности. Показателен здесь факт общих восторженных отзывов о мастерстве Е. Герсивановой – пианистки¹⁹².

Необходимо отметить, что именно в это время зарождается тесная связь между дирижерско-концертмейстерской работой и профессиональной деятельностью пианиста в музыкальном театре. Дело здесь не только в том, что зачастую один и тот же музыкант совмещал в себе обе указанные функции (традиция, идущая еще от конца XVIII столетия и в описываемый период времени характерная скорее для любительских или антрепризных коллективов), а в неослабевающем интересе музыкальных руководителей спектакля к деталям «внутренней» работы пианиста. Данная тенденция достигнет своего пика в 1920-е – 1930-е годы, постепенно ослабевая в дальнейшем и в современных условиях почти совершенно исчезнув из повседневной практики. Помимо

¹⁹¹ Переписка М. М. Ипполитова-Иванова и В. М. Зарудной. М.: Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова, 1999. С. 9.

¹⁹² См., например: «Никто, никакой Рубинштейн не сравнится с ней для меня: я никогда не слышала такого туше, как у нее – ничья игра не производит на меня такого впечатления» (Переписка М. М. Ипполитова-Иванова и В. М. Зарудной. М.: Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова, 1999. С. 9).

огромной загруженности дирижеров текущим репертуаром, не оставляющей достаточно времени для регулярной работы с «дуэтом» вокалиста и концертмейстера, причиной нынешней ситуации является востребованность дирижеров в различных театрах мира и, как следствие, невозможность фокусировки внимания на всех аспектах подготовительной работы в каком-либо одном «своем» коллективе. Период же начала XX века, в целом характеризуется большей прозрачностью узких профессиональных рамок и желанием сотрудничества музыкантов, связанных между собой общей задачей. Постоянное внимание руководителя оркестра к деталям труда пианиста в театре и работа в партнерстве с ним, в конечном итоге, оказывается полезной для обеих сторон. Не случайно критики отмечали уникальное, сугубо концертмейстерское мастерство дирижеров. Один из них писал о своем впечатлении от спектакля «Гибель богов» Вагнера в Большом театре, прошедшем под управлением Э. Купера: «Оркестр, в состав которого, входят до 120 музыкантов, почти никогда не заглушает певцов. То, к чему в Мюнхене, в Байрейте стремятся посредством покрытия оркестра, здесь достигнуто благодаря искусству дирижера, сумевшего выпукло выделить множество деталей инструментовки, совершенно неслышных при покрытом жестяной крышкой оркестре»¹⁹³. Не вызывает сомнения, что вся эта тонкая музыкантская работа предварительно проводилась за роялем. Общность задач, стоящих перед музыкантами в ансамбле, Эмиль Альбертович обрисовал следующими словами: «Для творческого контакта необходимо научиться не уметь играть или петь, не слушая друг друга»¹⁹⁴. Важно добавить, что концертмейстеру необходимо не только активное слуховое внимание, но и проникновение в духовный мир солиста, психологическая эмпатия.

Интереснейшие мысли о работе пианиста с певцом содержатся в упоминавшейся книге А. М. Пазовского «Записки дирижера». Выше уже шла речь о

¹⁹³ Риземан О. Гибель богов в Большом театре // Студия. 1911. № 3. С. 16, 17.

¹⁹⁴ Купер Э. А. Воспоминания. Материалы // ред. Юдин Г. Я. М.: Советский композитор, 1988. С. 158.

творческом развитии этого музыканта, прошедшего в своем пути к дирижерскому пульта через самые разные виды профессиональной деятельности в театре. Именно этим, в частности, объясняется его обостренный интерес и внутреннее понимание концертмейстерской работы. В своих размышлениях он не только говорит о важности, значимости предсценической работы вокалиста в классе, но и подчеркивает необходимость постоянного сотрудничества с музыкальным руководителем постановки. По мнению Пазовского функция пианиста не должна сводиться к разучиванию нотного текста, а представлять собой первый этап работы над партией-ролью. Таким образом, это не принципиально иной уровень общения с вокалистом, а лишь первый этап единого многосоставного процесса создания музыкально-художественного образа. Кроме того, он отмечает необходимость самостоятельной подготовки певца к уроку с пианистом, включающую в себя самостоятельное продумывание всех указанных элементов¹⁹⁵.

Имя Эдуарда Францевича Направника также неразрывно связано с историей концертмейстерского искусства. Деятельность прославленного дирижера Мариинского театра, прекрасно владевшего также фортепиано, продолжает традицию, берущую свое начало, как уже было отмечено, еще на заре существования музыкального театра в России. Эдуард Францевич отличался крайне ответственным отношением к работе с солистами. Это касалось не только подготовки спектаклей, но и концертных выступлений, в ходе которых он проявлял поистине чудеса концертмейстерского мастерства. Певец Мариинского театра Иван Александрович Мельников (1832–1906) в своих воспоминаниях, изданных в Санкт-Петербурге, в 1905 году¹⁹⁶, приводит любопытный эпизод, показывающий не только уровень мастерства Э. Направника – аккомпаниатора, но и являющийся хорошей иллюстрацией общности задач, стоящих перед пианистом и дирижером в искусстве музыкального сопровождения.

¹⁹⁵ Пазовский А. М. Записки дирижера. М.: Музыка, 1966. С. 326, 356.

¹⁹⁶ Мельников И. А. Отрывки из воспоминаний. Аделина Патти и Э. Ф. Направник. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1905. 26 с.

И. Мельников вспоминает о гастроях в Петербурге знаменитой итальянской певицы Аделины Патти (1849–1919). Аккомпанировать на вечере в Дворянском собрании должен был оркестр русской оперы под управлением Э. Направника. С самого начала дирижеру пришлось столкнуться с нежеланием певицы каких бы то ни было репетиций. Несмотря на это, ему удалось уговорить ее пройти произведение¹⁹⁷ «под рояль». В процессе исполнения, он непрерывно делал пометки на полях, а по окончании попросил разрешения взять с собой ноты для переноса своих обозначений в партитуру¹⁹⁸. Интересно отметить, что Эдуард Францевич не предпочел взять с собой уже имеющийся у него оркестровый вариант музыкального текста (для того, чтобы не проделывать двойную работу), а предпочел для первого знакомства с певицей воспользоваться фортепианными нотами. Очевидно, такой вариант был для него предпочтительнее, так как в полной мере соответствовал выбранному инструменту. Вряд ли, в данном случае, сыграла свою роль трудность и неудобство чтения партитуры, так как сам музыкальный материал был достаточно прост. В дальнейшем певица не явилась также и на оркестровую репетицию, в ходе которой ее функции «исполнял» сам руководитель оркестра. Тщательность, с которой дирижер подошел к выполнению своих обязанностей, не оказалась лишней. Во время выступления солистка пропустила около 30 тактов нотного текста, и только концертмейстерское мастерство Э. Направника, обладавшего мгновенной реакцией и детально изучившего особенности трактовки произведения в целом, спасло ее от неудачи¹⁹⁹. Солистка же не заметила своей оплошности до тех пор, пока дирижер не указал ей на нее за кулисами²⁰⁰. Необходимо добавить, что с этой психологической особенностью, характерной для вокалистов, часто приходится сталкиваться их партнерам-аккомпаниаторам. Оче-

¹⁹⁷ Речь идет о вальсе Ф. Эккерта «Echo».

¹⁹⁸ Мельников И. А. Отрывки из воспоминаний. Аделина Патти и Э. Ф. Направник. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1905. С. 5, 6.

¹⁹⁹ Там же. С. 12, 13.

²⁰⁰ Там же. С. 17.

видно, эмоциональное возбуждение, вкупе с иными задачами и физиологическими процессами, происходящими во время пения, до некоторой степени ослабляют сознательный контроль исполнителя. Не подлежит сомнению, что с подобной ситуацией сможет справиться не каждый пианист, в то время как для дирижера ее сложность увеличивается во много раз. Необходима не только моментальная реакция, но и умение в доли секунды передать свою волю оркестрантам. Не в последнюю очередь здесь сыграла свою роль уже упомянутая первая репетиция за фортепиано, позволившая Э. Направнику охватить весь музыкальный материал физически, непосредственно извлекая звуки из инструмента. Такое тщательное изучение произведения с различных сторон и дало в дальнейшем в экстремальной ситуации необходимую свободу.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что рассматриваемый период, обозначенный нами как переходный в истории концертмейстерского искусства, характеризуется все большим интересом к специфике данного вида работы музыканта. С одной стороны, продолжают и находят свое развитие тенденции XIX столетия, с другой – появляются новые особенности, объясняющиеся возникновением российской системы профессионального музыкального образования, выявляющие особенности отечественной концертмейстерской школы. Особенно ярко это проявилось в музыкальном театре, преодолевшем к этому времени зависимость от приглашенных иностранных специалистов. В дальнейшем все обозначенные тенденции послужат фундаментом для развития профессии концертмейстера в нашей стране.

ГЛАВА III. Концертмейстерское искусство XX в.²⁰¹

§ 3.1. Пути развития концертмейстерского искусства в России первой половины XX столетия. Дирижер-концертмейстер в музыкальном театре

Искусство аккомпанемента в России на протяжении двух с небольшим столетий (конец XVIII–начало XXI века) развивалось неравномерно. Это справедливо не только в отношении общей интенсивности формирования различных профессиональных компетенций внутри концертмейстерского искусства, но и применительно к общей направленности процесса. Разумеется, со временем аккомпаниатор приобретал все большее и большее значение, как в глазах специалистов, так и публики. Отсюда возникали новые требования, которым такой исполнитель должен был соответствовать. Таким образом, если в большей части предыдущего столетия концертмейстер мог оставаться «незамеченным» на эстраде, то к первой половине XX столетия он оказался «на виду». Можно даже сказать более того: именно к указанному историческому периоду относится самый большой расцвет искусства музыкального сопровождения, как в академическом, так и в эстрадном исполнительстве. Парадоксальным образом, в дальнейшем (вторая половина века) во многом происходит ослабление

²⁰¹ Материал данной главы основан, в числе прочего, на следующих публикациях автора диссертации: *Юдин А. Н.* Пути развития концертмейстерского искусства в России первой половины XX столетия // *Временник Зубовского института.* 2022. № 2 (37). С. 113–122; *Юдин А. Н.* Концертмейстерское искусство дирижера в оперном театре // *Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2021. № 4 (75). С. 182–192; *Юдин А. Н.* Концертмейстерская практика А. Т. Гречанинова в контексте изучения исполнительского наследия композитора // *Временник Зубовского института.* 2020. № 4 (31). С. 86–96; *Юдин А. Н.* Г. В. Свиридов-аккомпаниатор. Уроки концертмейстерства // *Музыкальное искусство и образование: вестник кафедры ЮНЕСКО.* 2014. № 1 (5). С. 137–150; *Юдин А. Н.* Уроки С. Рихтера-концертмейстера // *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств.* 2018. № 45, ч. 1. С. 93–100; *Юдин А. Н.* Концертмейстер-педагог: из творческой лаборатории М. В. Юдиной // *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств.* 2019. № 49. С. 73–81; *Юдин А. Н.* Уроки М. Л. Ростроповича – аккомпаниатора // *Музыкальное искусство и образование: вестник кафедры ЮНЕСКО.* 2015. № 1 (9). С. 133–142; *Юдин А. Н.* Из прошлого русской исполнительской школы. Певцы-аккомпаниаторы // *Временник Зубовского института.* 2022. № 4 (39). С. 61–70; *Юдин А. Н.* Живой голос немого кино // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования.* 2021. № 2 (60). С. 57–61.

сформировавшихся к описываемому периоду высоких профессиональных критериев мастерства. Очевидно, в этом получила свое отражение часть общего процесса, размывающего со временем четкие, незыблемые, удерживающие определенную «планку» требования к специалистам.

Столь яркий рассвет концертмейстерского искусства в начале прошлого столетия в сравнении с предыдущими и в до некоторой степени с будущими этапами исторического развития обусловлен несколькими причинами. Прежде всего, необходимо отметить, что только к описываемому времени профессия концертмейстера сформировалась в полной мере как отдельная форма исполнительской деятельности. Этому способствовало, прежде всего, появление музыкальных учебных заведений (среднего и высшего звена), закрепивших в своем штатном расписании новую должность. Кроме того, высокого уровня мастерства достигли пианисты, работавшие в оперных театрах. Таким образом, можно говорить о молодости профессии, впервые заявившей свои права на самостоятельное существование, возросшего ее престижа и, как следствие, выросшем уровне квалификации исполнителей в сравнении с предыдущим столетием. Корни дальнейшего общего снижения требований к концертмейстеру следует искать в том, что подобная специализация постепенно стала самой распространенной из всех форм исполнительской работы. Будучи востребованной на всех этапах музыкального образования, начиная от школ, учреждений дополнительного образования детей до вузов, она постепенно для многих становится рутинной деятельностью, теряя свои высокие профессиональные требования. Кроме того, подобная «массовость» стала одной из причин недостаточного уважения к концертмейстеру²⁰². Необходимо добавить, что данные рассуждения связаны с общими тенденциями развития и никак не отрицают яркие достижения выдающихся концертмейстеров прошлого и насто-

²⁰² К сожалению, необходимо добавить, что и по сей день их деятельность в «табели о рангах» государственных учреждений по статусу не приравнивается к педагогической.

ящего столетия. Однако вернемся к анализируемому периоду музыкальной истории, отмеченному блестящими достижениями самых разных исполнителей, объединенных общей профессиональной задачей.

Прежде всего, необходимо отметить, что на протяжении всего XIX века, как в концертной жизни России²⁰³, так и в театральном обиходе в качестве аккомпанирующего инструмента царил рояль. В XX столетии ситуация стала меняться. Свои права на данную исполнительскую сферу властно заявили: арфа, баян (аккордеон), гитара. В эстрадной же музыке стала популярна форма ансамблевого сопровождения, прежде всего применительно к вокалистам. Вместе с возникновением на концертных площадках нового эстрадно-романсового жанра появился и новый тип аккомпанемента, не предполагающий записанного нотного текста, а основанный на знании материала и авторском его преломлении на практике. Важнейшее значение здесь приобретают слуховые навыки и возможности исполнителя. Также в описываемый период продолжает интенсивно развиваться профессия оперного дирижера, по своей сути представляющая собой иной модус концертмейстерской работы. Нельзя также забывать и о пианисте в балете, тапере в немом кино. Все это многообразие свидетельствует о невероятном расширении данной исполнительской области, вовлекающей в свою сферу все новые и новые музыкальные инструменты и жанры. Оставляя в стороне эстрадное исполнительство, искусство сопровождения балета и немом кино²⁰⁴, остановимся на анализе тех видов концертмейстерской работы, которые связаны с академической музыкой.

Необходимо отметить, что в первая половина XX столетия в истории искусства музыкального сопровождения отмечена не только появлением новых инструментов в качестве аккомпанирующих, но и многочисленными экспериментами в области ансамблевого аккомпанемента, включающих в себя самые

²⁰³ Речь идет об «официальных», афишных концертах и «салонах» в домах знати. В иных социальных слоях общества широко использовались гусли, балалайка и другие инструменты.

²⁰⁴ Каждый из перечисленных видов концертмейстерской работы сам по себе требует отдельного, детального обсуждения.

разные сочетания тембров и жанров. Одной из самых интересных исполнительниц, оставившей заметный след в данной области, была арфистка Ксения Александровна Эрдели. Ее часто называют основоположницей советской школы исполнительства на этом инструменте. Видное место ей принадлежит и в искусстве аккомпанемента, где она явилась родоначальницей не только арфового сопровождения солистов самых разных специальностей, но и неутомимым искателем все новых и новых музыкальных жанров, в которых ее инструмент мог бы проявить себя в концертмейстерской ипостаси.

Ксения Александровна оставила после себя ценную книгу воспоминаний «Арфа в моей жизни», значительная часть которой посвящена искусству аккомпанемента. Помимо теоретических размышлений, она содержит много фактологического материала, связанного с ее концертной практикой в сотрудничестве с певцами, скрипачами, драматическими артистами, а также с танцовщиками. Здесь необходимо отметить, что для подобных экспериментов требовалось недюжинное мужество, ибо для публики «искушенного» XX столетия, такое сочетание, как, например, солирующая скрипка и аккомпанирующая ей арфа могло показаться по меньшей мере странным. Подобное соединение воспринималось совершенно естественно публикой XVIII века, слух которой был «не избалован» разнообразием музыкальных впечатлений. С этого времени в России произошел поистине «коперниканский» переворот как в отношении количества появляющихся новых музыкальных произведений, так и в общей демократизации искусства. Слушатель, как профессионал, так и любитель, воспитанный на оперной и симфонической классике, солирующую скрипку с аккомпанирующей арфой мог счесть слишком легковесным сочетанием. Тем не менее, выступления скрипача Юлия Реентовича (1914–1982) с К. Эрдели всегда имели успех у публики²⁰⁵, то же относится к ее концертам с виолончелистом Б. В. Доброхотовым (1907–1987)²⁰⁶. В качестве репертуар-

²⁰⁵ Эрдели К. А. Арфа в моей жизни. СПб.: Люмбер, 2015. С. 126.

²⁰⁶ Там же.

ного материала использовались произведения, написанные для струнных инструментов с фортепиано. То же происходило и в тех случаях, когда музыканты объединялись в своеобразное трио для аккомпанемента певцам и знаменитые романсы звучали в столь непривычном сопровождении. Возможно, одна из причин появления подобных переложений - отсутствие в концертных залах рояля, что было довольно распространенной ситуацией во время гастрольных поездок²⁰⁷. Косвенно это подтверждается и самой Эрдели. Например, перечисляя участников одной из концертных групп, направленной «для обслуживания курортов», она приводит множество фамилий музыкантов, добавляя при этом: «из инструменталистов была одна я»²⁰⁸. Думается, что в таких случаях успеху способствовал прежде всего профессиональный уровень артистов, компенсируя столь «рискованное» сочетание музыкальных инструментов.

Другой областью, в которой Ксения Александровна проявила себя как подлинный новатор была мелодекламация. Например, поэтические программы, подготовленные вместе с артистами Малого театра Ольгой Владимировной Гзовской (1883–1962) и Еленой Николаевной Гоголевой (1900–1993)²⁰⁹. В России жанр мелодекламации получил распространение в конце XIX века, и его развитие оказало заметное влияние на концертмейстерское искусство. Совершенно естественно, что в качестве аккомпанирующего инструмента в подавляющем большинстве случаев использовался рояль, как имеющий самое большое тембровое разнообразие, способность к объемному, обертоновому звучанию. Арфа в этом отношении обладает гораздо более скромными возможностями и, тем не менее, способна создавать особую атмосферу, внутри которой разворачивается поэтический спектакль. Очевидно, что аккомпанемент в данном жанре прежде всего исполняет функцию звукового обрамления, в некотором отношении даже чисто декоративного характера. В то же время

²⁰⁷ В таких ситуациях на практике чаще всего использовали баян, аккордеон или гитару.

²⁰⁸ Эрдели К. А. Арфа в моей жизни. СПб.: Люмьер, 2015. С. 125.

²⁰⁹ Там же. С. 122, 136.

такая работа требует от любого инструменталиста внимательного и чуткого отношения к таким привычно концертмейстерским задачам, как управление балансом, осуществление «диалога» с солистом и пр. Также необходимо отметить и абсолютно новые, непривычные задачи, с которыми сталкивается аккомпаниатор при работе с «непоющим» солистом. Прежде всего, в данном случае он чаще всего выступает в роли соавтора, подбирая необходимый музыкальный материал, подходящий по смыслу стихотворному. Кроме того, его необходимо распределить таким образом, чтобы звучание сопровождения не противоречило интонации чтеца. Это касается всех мельчайших агогических отклонений в динамике и темпе, которые выстраиваются индивидуально. Разумеется, так же, как и при работе с любым другим солистом, ни один аккомпаниатор не «застрахован» от разного рода вольностей, которые позволяют себе артисты под влиянием эмоционального возбуждения. Интересно отметить тот факт, что зачастую мелодекламация производит на публику более сильное впечатление, чем традиционные вокально-романсовые программы. Зная об особом эффекте звучащей речи с инструментальным сопровождением, русские композиторы неоднократно использовали такой прием в оперной музыке (вспомним хотя бы чтение Германом письма Лизы в опере П. Чайковского «Пиковая дама»). И, хотя существует несомненная разница между мелодекламацией как «краской» в опере и полноценным поэтическим спектаклем, несомненно, особое, почти «гипнотизирующее» влияние звучания человеческой речи в музыкальном обрамлении.

Выступая с певцами, чтецами, солистами-инструменталистами, танцовщицами, Ксения Александровна Эрдели по существу превратила арфу в ансамблево-аккомпанирующий инструмент, расширив его возможности. Ее желание сотворчества было столь велико, что она порой, заказывала оркестровки оперных арий, в которых партия ее инструмента была поддержана звучанием струнного квартета, так как некоторые певцы инстинктивно боялись остаться

без поддержки, выступая только с арфой²¹⁰. Таким образом, благодаря творческой практике К. Эрдели в истории аккомпанемента появилась новая, своеобразная область, представляющая собой еще одно ответвление от могучего корня концертмейстерской истории.

Параллельно развивалось и искусство дирижеров оперы. Отличительной особенностью данной формы концертмейстерской работы в описываемое время является сближение творческих сфер пианиста и руководителя оркестра. Очевидно, что подобный «симбиоз» не имел места ни в предыдущий, ни в последующий период развития музыкального театра в России²¹¹. Причины того, что подобное взаимодействие вышло на новый профессиональный уровень, кроются в возросшем уровне подготовки пианистов, а также в появлении в музыкальных вузах дирижерских факультетов и в особенностях их учебной программы. Первые выпускники консерваторий по данной специальности получали основательную концертмейстерскую практику как в рамках учебных дисциплин, так и на первых порах своей работы в опере. От них требовалось доскональное знание всего музыкального материала и постоянная готовность заменить пианиста в случае какой-либо технической накладке или в целях более точного разъяснения певцам своих требований. В свою очередь некоторые концертмейстеры могли при необходимости встать за дирижерский пульт. Среди них следует отметить С. Бриккера (1909–1967) и Е. М. Славинскую (1900–1993). К этому необходимо добавить скрупулезную, детальную работу музыкальных руководителей постановки с вокалистами. Сравнивая описываемое время с более поздними реалиями, дирижер Е. А. Акулов (1905–1996) сетует на то, что «сейчас (1970–80-е годы – А. Ю.) во многих театрах низкий уровень вокальных образов»²¹². Причину этого он видит в том, что дирижеры отдали

²¹⁰ Эрдели К. А. Арфа в моей жизни. СПб.: Люмьер, 2015. С. 132.

²¹¹ Автор оставляет в стороне театральную практику конца XVIII столетия, когда ту и другую функцию выполнял один человек.

²¹² Акулов Е. А. Могучий талант // Н. Голованов. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. М.: Советский композитор, 1982. С. 147.

всю подробную работу с солистом на откуп пианистам, превратившись в своеобразное «ОТК» для приема партий. Впрочем, далее автор несколько обесценивает предсценическую подготовку, называя ее итог «в лучшем случае «художественным полуфабрикатом»²¹³. К сожалению, в постсоветское время названная тенденция только усилилась. Появилась практика сотрудничества дирижеров с несколькими коллективами одновременно, результатом чего стала гораздо меньшая детализация в работе с каждым из них. Очевидно, что подобная практика была невозможна в описываемый период, когда музыкальный руководитель постановки полностью отвечал за художественный результат, скрупулезно отслеживая все его этапы.

Одним из самых ярких представителей данного направления был Николай Семенович Голованов (1891–1953). Выдающийся музыкант не только прорабатывал все детали исполнения с солистами во время репетиций с оркестром, но и проводил предварительную работу с пианистом, попутно отмечая в клавише все динамические, агогические и артикуляционные нюансы. Подобная тщательность была характерна для него не только во время подготовки театральных постановок, но и для концертного исполнения оперной музыки на радио. Несмотря на то, что в данном случае для публики полностью отсутствует визуальный эффект, Н. Голованов с большим вниманием относился к вопросам пространственной расстановки солистов. Это делалось для того, чтобы певцы не только видели его руку, но и могли следить за тем, как во время исполнения он произносит беззвучно каждое слово, а также берет дыхание в соответствии с предварительными указаниями, зафиксированными в клавише²¹⁴. Кроме того, учитывалось и то, что музыканты находились не в оркестровой яме, а на одном уровне с певцами, что вносило свои коррективы в вопросы музыкального баланса. Вся первоначальная работа проводилась вдвоем

²¹³ Акулов Е. А. Могучий талант // Н. Голованов. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. М.: Советский композитор, 1982. С. 147.

²¹⁴ Рождественская Н. П. «Иоланта» Чайковского // Н. Голованов Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. М.: Советский композитор, 1982. С. 225.

с пианисткой Всесоюзного радио Верой Михайловной Ард (1903–1952), которая на протяжении долгого времени была верной помощницей дирижера. Все вышесказанное не оставляет сомнений в том, что деятельность Н. Голованова, в разных аспектах своего проявления является по существу концертмейстерской. Причина здесь не столько в вовлеченности дирижера в процесс «досценической» работы пианиста и солиста, сколько в общем стиле его действий. Такие специфические детали творческого процесса, как беззвучное повторение текста вместе с певцом, единовременное дыхание с солистом говорят о близости такого труда с творческими задачами, стоящими перед пианистом, работающим в театре с солистом. Таким образом, общность двух сфер концертмейстерской деятельности очевидна. Но лишь в первой половине XX столетия они были настолько нерасторжимо связаны.

Подобный стиль работы в Большом театре был характерен и для Бориса Эммануиловича Хайкина (1904–1978). Выпускник Московской консерватории по двум классам (дирижирования и фортепиано) он всегда подчеркивал неразрывность этих двух творческих форм работы в театре²¹⁵. Как утверждал мастер, кроме общих принципов, лежащих в самом основании профессионального общения аккомпаниатора и певца-солиста, необходимо учитывать, что, за исключением оркестра, только фортепиано дает возможность услышать фактуру целиком. Свободное владение инструментом позволяет дирижеру при необходимости свободно работать с вокалистом в классе, не прибегая к помощи пианиста, присутствие которого в данном случае может сковывать и препятствовать эффекту непосредственного общения. Нельзя также забывать о положительном психологическом влиянии такого взаимодействия, которое подразумевает существенное сокращение пространственной дистанции между музыкантами, обычно находящимися далеко друг от друга на разных уровнях сценического пространства. Обыкновенно солист видит лишь абрис дирижера, затемненный сценическим светом. Творческое общение в классе предполагает

²¹⁵ Хайкин Б. Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. М.: Советский композитор, 1984. С. 17.

возможность уловить мимику, мельчайшую жестикуляцию друг друга, создавая доверительную атмосферу, которая чаще всего достигается во время контакта с пианистом-концертмейстером. Все это помогает в дальнейшем солисту избежать ненужного дополнительного стресса при переходе к сценическим репетициям. В дополнение ко всему «дирижерская» манера исполнения оркестровой ткани на рояле предполагает абсолютно точное выражение внутреннего слышания различных тембровых красок и их сочетаний, подготавливая тем самым певца к тому, что будет звучать в оркестре в дальнейшем. Кроме того, даже одна подобная встреча может дать представление о том, как конкретный музыкальный руководитель постановки трактует тот или иной фрагмент музыкальной ткани оперы.

Также, по мнению Б. Хайкина, дирижер обязан исполнять все аккомпанементы к речитативам, и, добавлю, все то, что предполагает фортепианное (а также иных клавишных) сопровождение (например, исполняемая «под рояль» ария Полины из оперы П. Чайковского «Пиковая дама»)²¹⁶. Определенным символом общности двух ипостасей концертмейстерской работы в этом отношении может служить пианино, находившееся раньше в некоторых музыкальных театрах под пультом дирижера. Помимо своей непосредственной функции на спектакле, такой инструмент мог быть очень удобным приспособлением для демонстрации солистам тех или иных исполнительских пожеланий.

Очевидно, подобная «многофункциональность», свойственная дирижерам описываемого периода, определялась не только принятыми тогда профессиональными нормами, но и тем фактом, что многие из них получили основательную фортепианную подготовку. К числу таких музыкантов относятся Б. Э. Хайкин, А. Ш. Мелик-Пашаев (1905–1964), можно также вспомнить зарубежных руководителей оркестров Отто Клемперера (1885–1973), Курта Зандерлинга (1912–2011), работавшего много лет в Советском Союзе и начавшего

²¹⁶ Хайкин Б. Э. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. М.: Советский композитор, 1984. С. 19.

свой творческий путь с работы коррепетитором (во многом аналог концертмейстера) в Берлинской опере. Разумеется, при общности подходов между двумя видами «аккомпанирования» есть существенная разница не только в очевидных вещах (разница собственно инструментария), но и не менее важные психологические различия. Нельзя забывать о том, что дирижер во время спектакля непосредственно находится вместе с певцом, помогая и «охраняя» его от различных неожиданностей, присущих любому живому исполнению. В то время как пианист, закончив свою часть работы, в лучшем случае находится в зале и уже ничем не может помочь солисту. Можно в этой связи провести параллель с режиссером постановки, также задействованным в творческом процессе только в подготовительный период. Все эти особенности так или иначе накладывают свой отпечаток на стиль взаимоотношений музыкантов. В частности, возможно малозначительной, но интересной деталью, отражающей различные типы творческого общения, является то, что в подавляющем большинстве случаев пианист со «своим» вокалистом общается «на ты», в то время как дирижер почти исключительно «на Вы». Думается, что в данном случае играют свою роль как театральные традиции, так и внешнее различие обстановки, в которой происходит работа (небольшое пространство класса и «необозримые» дали сцены и зрительного зала).

В целом, необходимо отметить, что дирижерский аккомпанемент занимает среди концертмейстерских «ипостасей» особое место. Будучи неотъемлемой частью профессии, он реализуется в нескольких планах одновременно: в индивидуальном (дирижер как «соавтор» солиста) и в коллективном (дирижер как руководитель коллектива). Кроме того, очевидно, что профессия театрального дирижера не существует сама по себе. Она является частью того непрерывного цикла, который связан с подготовкой и выступлением вокалиста в музыкальном спектакле. Как солист, так и хор, перед началом творческого общения с руководителем оркестра проходят длительный путь подготовки своей партии с пианистом. Степень участия дирижера в этом подготовитель-

ном процессе различна. К сожалению, в последнее время сохраняется тенденция к тому, чтобы минимизировать подобное «вмешательство» в закулисную работу, вплоть до оркестровых репетиций. Больше того, сегодня не принято вести кропотливую, подробную концертмейстерскую работу дирижера в оперном театре.

Иная ситуация существовала до недавнего времени. Начиная с эпохи Вебера и Вагнера, дирижер был обязан участвовать во всех этапах подготовки спектакля, и, свободно владея фортепиано, нередко принимал на себя функции пианиста-концертмейстера. Заслуженная артистка России, солистка Малого оперного театра Н. Л. Вельтер (1899–1991), в своих мемуарах рассказывая о подготовке оперы «Кармен» С. А. Самосудом, особо подчеркивает тот факт, что дирижер проводил спевки дважды в день, в течение которых неоднократно садился за инструмент, чтоб напрямую показать участникам нюансы трактовки тех или иных сцен²¹⁷. Свидетелем такого же подхода стал в конце 1950-х будущий музыковед и пианист В. А. Гуревич (р. 1947), присутствовавший в том же театре на репетициях бетховенского «Фиделио». Руководивший музыкальной частью постановки дирижер Курт Зандерлинг не только вел оркестровые репетиции, но и разучивал с певцами сольные партии как пианист-концертмейстер, будучи уверенным в том, что только подобным образом можно добиться адекватного воплощения артистами задуманной исполнительской концепции.

Конечно, многое зависело от качества подготовки музыкантов, позволявшего руководить большим симфоническим коллективом. Ряд дирижеров прекрасно владели фортепиано и могли при необходимости заменить пианиста. Также по обстоятельствам музыкальный руководитель постановки мог «перевосплотаться» в любого из отсутствующих на репетиции персонажей. Прекрасно понимая специфику работы музыкального руководителя в театре,

²¹⁷ Вельтер Н. Б. Об оперном театре и о себе: Страницы воспоминаний. Л.: Советский композитор, 1984. С. 51.

все сложности, сопутствующие концертмейстерской деятельности такого масштаба, преподаватели самых разных консерваторских дисциплин пытались передать своим студентам основы искусства аккомпанемента в ходе практической работы.

Ярким примером реализации указанной установки является начальный период истории Санкт-Петербургской консерватории, отмеченный обучением в ней студентов-дирижеров. Все желающие получить образование в этой сфере были подготовленными музыкантами, получившими фундаментальное общее и специальное образование. Первые выпускники факультета прошли основательную исполнительскую практику. Основатель дирижерской школы Петербурга И. А. Мусин (1903/04–1999), например, освоил профессию пианиста, Е. А. Мравинский (1903–1988) приобрел опыт балетного аккомпаниатора в Ленинградском хореографическом училище, С. М. Пружан²¹⁸ пробовал себя в той же роли в Мариинском театре.

В 1920-е годы, когда, в период кардинальных реформ музыкального образования, формировались основы факультета симфонического дирижирования, поначалу не существовало жестких программных требований и твердо закрепленного учебного плана. В большой степени сохранялся дух «содружества музыкантов». В штате консерватории отсутствовали пианисты-концертмейстеры. Их замещали студенты-пианисты. Кроме того, многим будущим дирижерам, прежде чем оказаться в роли музыкального руководителя спектакля, пришлось пройти основательную практику в качестве пианистов, подготавливающих певцов к исполнению той или иной партии. И, став за дирижерский пульт, они естественным образом продолжали привычную для них концертмейстерскую работу.

Важно отметить: эрудиция и общий интеллектуальный багаж почти каждого из них был столь велик, что зачастую музыкального руководителя можно было с полным правом назвать не только соавтором спектакля, но и

²¹⁸ О нем речь пойдет далее.

соавтором режиссера. Такое проникновение на «чужую территорию» неминуемо в любой подлинной концертмейстерской работе, так как она всегда подразумевает под собой целый комплекс функций, важнейшей из которых является помощь солисту в проникновении в смысловую составляющую образа или исполняемого произведения. Принципиальная разница между пианистом, работающим в штате театра, и дирижером (разумеется, если не учитывать отличие самого «инструментария») состоит только в том, что руководитель оркестра непосредственно участвует в реализации своих музыкантских намерений во время спектакля.

Подобной беспощадной требовательностью к певцам в вопросах понимания логики поступков персонажей, проникновения в словесный текст, вплоть до технических вопросов его произношения отличался Сергей Витальевич Ельцин (1897–1970). Интересно отметить, что, окончив Петербургскую консерваторию по классу фортепиано (у профессора Л. Николаева), он в течение 10 лет работал пианистом-концертмейстером в Мариинском театре. Таким образом, он прошел основательную предварительную подготовку, в ходе которой, без сомнения, овладел спецификой театральной работы и профессиональными особенностями общения с вокалистами. Как сообщает в своих воспоминаниях его ученик Б. И. Ратнер (1904–1981) во время репетиций «на их головы как из рога изобилия сыпался град вопросов»²¹⁹. Безусловно, столь широкая эрудиция не только в профессиональной сфере производила огромное впечатление на певцов. Авторитет С. В. Ельцина был непререкаем для всех участников спектакля.

Приведенных примеров вполне достаточно для того, чтобы сделать вывод о том, что в своей основе работа дирижера в музыкальном театре представляет собой концертмейстерскую деятельность, представленную в несколько ином модусе своего бытования. Несомненно, все те задачи, которые

²¹⁹ Ратнер Б. И. О С. В. Ельцине // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л.: Музыка, 1988. Т. 2 С. 128.

традиционно стоят перед пианистом в процессе подготовки с вокалистом партии-роли, с началом оркестровых репетиций переходят к музыкальному руководителю спектакля. Но, разумеется, подобная работа имеет ряд специфических особенностей, ибо происходит в условиях, принципиально отличающихся от тех, что были до этого в классе.

Прежде всего, это касается количества репетиций, которых у дирижера, как правило, намного меньше, чем у пианиста. Кроме того, работая над постановкой в целом, он не всегда может уделить внимание кому-то из солистов индивидуально. Можно еще отметить особенности психологического характера, связанные с тем, что дирижер *par excellence* обладает авторитетом или властью, певцы в той или иной степени испытывают зависимость от него, а пианисты-концертмейстеры не всегда и не везде пользуются таким положением и влиянием, что накладывает свой отпечаток и на характер взаимоотношений между музыкантами, и на степень готовности солиста следовать указаниям концертмейстера. В тоже время возможности «корректировки» музыкантских намерений вокалиста у дирижера ограничены, так как, выйдя на сценическую площадку, певец невольно сталкивается с большим количеством новых задач (главным образом связанных с выполнением различных мизансцен) и внимание исполнителя рассеивается.

Указанная концертмейстерская подготовка будущих дирижеров не только естественным образом ложилась в основу их работы с оперными или балетными коллективами. Данные навыки сыграли свою существенную роль в работе с симфоническими программами. Не подлежит никакому сомнению, что любое музыкальное сочинение представляет собой своего рода драматургическое произведение со своими «героями-образами», разными характерами, их столкновением и развитием. Следовательно, концертмейстерская подготовка имела и имеет большое значение, в том числе и для тех дирижеров, которые не связаны в своей профессиональной деятельности по преимуществу с театром.

Каков же был путь студента-дирижера в Петербургской консерватории в первой половине XX века? Обратимся в этой связи к воспоминаниям Александра Васильевича Гаука (1893–1963) – музыканта, работавшего как с театральными, так и симфоническими коллективами. По его словам, занятия по специальности «были строго увязаны с практическими работами, начиная от аккомпанемента в классах духовых и струнных инструментов, а также и пения. (...) Также мы посещали и хоровой класс. (...) Вспоминаю, что в 1912 году, во время подготовки к 50-летию консерватории, я должен был аккомпанировать на спевках и самостоятельно готовить хор ангелов из «Орлеанской девы» Чайковского»²²⁰. И далее: «в течение 2-х лет я посещал занятия оперного ансамбля и оперного класса (...) За 4 года обучения мне удалось пройти оперы «Фауст», «Севильский цирюльник», «Черевички», «Царская невеста», «Русалка», «Евгений Онегин»»²²¹. Не подлежит сомнению, все эти масштабные произведения студент А. Гаук изучил подробнейшим образом и как пианист и как дирижер, участвуя непосредственно в процессе театральных постановок в оперной студии консерватории. Можно только подивиться столь интенсивной концертмейстерской подготовке, позавидовать которой могут многие современные пианисты.

Для того, чтобы проиллюстрировать несомненную близость профессии дирижера музыкального театра и пианиста-концертмейстера, хотелось бы обратиться к некоторым из деталей биографии двух ярких музыкантов XX столетия: Самуила Моисеевича Пружана (1901–1986)²²² и Исаака Хононовича (Константиновича) Рубаненко (1907–1976). Уникальность жизненного пути каждого из них состоит в том, что указанные виды деятельности смешались в их творческих судьбах до полного слияния. Это переплетение профессиональных сфер столь велико, что исследователю нелегко определить их точную при-

²²⁰ Гаук А. В. Путевка в жизнь // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л.: Музыка, 1987. Т. 1. С. 108.

²²¹ Там же.

²²² В некоторых источниках указывается неточная дата рождения С. Пружана – 1907 год.

надлежность к тому или иному концертмейстерскому «цеху». Разумеется, такая творческая амбивалентность связана не только с особенностями биографий, но и с историческими условиями, «окружавшими» музыкантов, годы жизни которых пришлись на переломные моменты истории.

Профессиональная жизнь Самуила Моисеевича Пружана начинается в 1915 году и почти с самых своих истоков отличается разнонаправленностью. Согласно сведениям, сохранившимся в Санкт-Петербургском архиве ЦГАЛИ, с 1916 он является студентом консерватории по классу фортепиано профессора Л.В. Николаева (1878–1942), с 1921 – по отделу теории композиции В. П. Калафати (1869–1942)²²³. Проучившись в течение восьми лет и не закончив ни одного из названных курсов, он (в 1924 году) оказывается отчисленным из учебного заведения «в общем порядке, за сокращением числа учащихся»²²⁴. Сейчас трудно гадать о причинах подобного увольнения студента Пружана. Можно лишь предполагать, что виной тому финансовые проблемы, так как обучение было платным, а на иждивении у него находились на тот момент жена и маленький ребенок. Нельзя также сбрасывать со счетов и возможные профессиональные сложности. В одном из отзывов профессора Л. Николаева читаем почти приговор юному пианисту: «Вследствие болезни пальца мало активен»²²⁵. В любом случае данные обстоятельства, часть из которых очевидно внешнего характера, послужили причиной того, что юный музыкант в попытках найти свое место в искусстве обращался к самым разным видам профессиональной деятельности, что нашло отражение и во всей его дальнейшей творческой судьбе.

Отчисление из консерватории явно было несправедливым, нанеся большой удар по его самолюбию, и уже летом 1925 года С. Пружан пишет заявление с просьбой о восстановлении²²⁶. Примечательно, что, упоминая в этом документе о предшествующем периоде своего обучения, он сообщает, между

²²³ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-298. Оп. 2. Д. 2635. 33 л. Л. 1–8.

²²⁴ Там же. Л. 8.

²²⁵ Там же Л. 7.

²²⁶ Там же. Л. 13.

прочим, о своем пребывании в дирижерском классе Э. Купера. Неизвестно, когда и по какой причине произошло их знакомство. Возможно, оно было связано с личной инициативой студента, учитывая, что в те времена существовало более свободное, чем ныне, отношение к учебным планам. С этого момента можно вести отсчет творческого пути Самуила Моисеевича в качестве дирижера. Восстановившись в консерватории, он был уже зрелым музыкантом и, приступив к занятиям, четко представлял свои будущие приоритеты. И вновь, несмотря на предпочтение, отданное дирижированию, он активно работает как пианист, аккомпанируя певцам оперные отрывки, а, зачастую заменяя преподавателей. Получив задание поставить в качестве дирижера в оперной студии оперу Даргомыжского «Каменный гость», он самостоятельно учит партии с вокалистами, читая за роялем нотный текст непосредственно с партитуры²²⁷. Трудно представить себе более наглядный пример соединения двух ипостасей профессии концертмейстера! Ведь в привычном варианте пианист никогда не использует для своей работы партитуру. Перед ним на пюпитре всегда клавиш. Это во многих случаях гораздо удобнее, так как фортепианное переложение дает «сконцентрированный» вид оркестрового сопровождения и избавляет пианиста от необходимости скользить взглядом по отдельно выписанным партиям. Кроме того, далеко не все концертмейстеры способны бегло и свободно ориентироваться в партитуре²²⁸. Совсем иная ситуация возникает тогда, когда за роялем дирижер-концертмейстер, способный не только четко считывать нотный текст с партитуры, но и тут же воплотить оркестровое звучание в звуках рояля. К этому необходимо добавить, что «Каменный гость» - уникальный пример «разговорной» оперы, большая часть которой представляет собой речитативы. В данных условиях на концертмейстера ложится дополнительная нагрузка, так как по понятным причинам учить с вокалистами подобный музыкальный материал гораздо сложнее, нежели более традиционный.

²²⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-298. Оп. 2. Д. 2635. 33 л. Л. 26.

²²⁸ Надо также отметить, что подобная работа связана с необходимостью частого и быстрого перелистывания страниц, что создает дополнительные трудности, так как руки пианиста всегда заняты.

Вся творческая жизнь С. Пружана – подтверждение близости дирижерской и концертмейстерской профессий. Работая в музыкальных театрах Петербурга (прежде всего, в Мариинском, но некоторое время и в Михайловском), а также в Ленинградской консерватории, он успешно сочетал эти два вида деятельности. Интересна формулировка в его трудовой книжке от 1920 года: «...принят на работу репетитором и музыкальным ассистентом в оперную труппу»²²⁹. Очевидно, под репетиторством подразумевалась работа пианиста-концертмейстера по подготовке партий с вокалистами. Сложнее сказать, какой круг обязанностей находился в ведении музыкального ассистента, но, зная основательную дирижерскую подготовку Самуила Моисеевича, можно предположить, что эта должность предполагала активную помощь музыкальному руководителю постановки. Таким образом, в данном случае необходимо говорить о концертмейстерской профессии в ее максимально расширенном понимании.

Столь же многоплановой была преподавательская деятельность С. Пружана. Начав свою педагогическую работу в консерватории в 1934 году, будучи к тому времени зрелым, сложившимся музыкантом, он занимается оперным классом, дирижирует в оперной студии, а также руководит курсом концертмейстерского мастерства у пианистов.

Творческая судьба И. Рубаненко – еще один пример подобного «симбиоза». В архивных материалах сохранились документы, относящиеся ко второй половине жизни Рубаненко. Все они по своему содержанию непосредственно связаны с деталями профессиональной карьеры Исаака Константиновича. Впрочем, недостаток источников, относящихся к годам учебы, до некоторой степени компенсируется несколькими собственноручно написанными автобиографиями. Интересно отметить, что, хотя судьба музыканта будет в значительной степени связана с Ленинградской консерваторией в каче-

²²⁹ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-260. Оп.3. Д. 2815. Л. 1.

стве преподавателя концертмейстерского класса, сам он не являлся выпускником этого учебного заведения. В 1930 он окончил музыкальный техникум им. М. И. Глинки, затем некоторое время занимался в дирижерском классе музыкально-педагогического института, который, впрочем, судя по всему, не закончил²³⁰. Интересна формулировка, с которой И. Рубаненко был выдан документ об окончании техникума. Помимо названия отделения (фортепиано) там отмечается, что он является выпускником «по аккомпаниаторскому и ансамблевому уклону»²³¹. Подобная формулировка в принципе означает не что иное, как присвоенную исполнителю квалификацию. Но не менее вероятен вариант, при котором в процессе обучения студентов, выбиравших ансамблево-концертмейстерское направление в качестве основного, делался упор именно на предметы исполнительского цикла, которые связаны с сотворчеством.

Пройдя затем череду разных учреждений, хаотическая смена которых отражала нестабильную ситуацию 20 и 30-х годов прошлого столетия²³², И. Рубаненко, наконец, окончательно останавливается на трех основных сферах деятельности: концертмейстерской, преподавательской и дирижерской. Начав обучать искусству аккомпанемента в том же 1934 году, что и С. Пружан, он недолго работает в училище им. М. Мусоргского, перейдя в 1946 году после перерыва, связанного с войной и эвакуацией, в том же качестве в Ленинградскую консерваторию²³³. Некоторое время он также является музыкальным руководителем класса оперной подготовки данного вуза.

Одновременно развивается его работа в Мариинском театре, где его творческая амбивалентность проявляется в полной мере и во многом становится причиной ряда неприятностей. Увлекающемуся, занятому многими делами, Исааку Константиновичу всегда не хватало времени. Архивные документы красноречиво свидетельствуют о систематических опозданиях на уроки

²³⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337. Оп.2-2. Д. 486. Л. 4.

²³¹ Там же. Л. 13.

²³² Среди них встречаются самые неожиданные организации: например, музыкальный руководитель «Живой газеты», руководитель хора в детском доме (там же, л. 3 (об)).

²³³ Там же. Л. 3 (об).

с вокалистами, а одна из характеристик заслуживает того, чтобы ее привести полностью: «И. Рубаненко недостаточно добросовестный, тяготеет работой с солистами, всячески сокращает время, отводимое на уроки. Увлекается концертмейстерской деятельностью в ущерб основной работе»²³⁴. Совершенно очевидно, что оставшийся неизвестным автор приведенного документа, по существу, противоречит самому себе, по всей вероятности, ошибочным образом противопоставляя «закулисную» работу пианиста-репетитора, работающего с певцами, аккомпаниатору на эстраде. Но, независимо от причин, послуживших появлению на свет подобной гневной характеристики (среди коих возможны и обстоятельства нетворческого плана), по всей вероятности, именно не укладывавшаяся в привычные рамки режимного расписания советских времен разнонаправленность музыкальной деятельности Рубаненко была своеобразным раздражителем для руководства театра.

Тем не менее профессиональный уровень музыканта ни у кого не вызывал сомнения. Красноречивый пример – уникальная с точки зрения современной концертмейстерской работы ситуация, возникшая с оперой Дж. Верди «Бал-маскарад». 17 апреля 1958 года ввиду болезни дирижера Э. П. Грикурова (1907–1982) запланированная на этот день постановка оказалась под угрозой срыва. И только благодаря тому, что за пульт встал концертмейстер Рубаненко, удалось избежать отмены спектакля. В архиве Исаака Константиновича содержится несколько документов из переписки руководства, свидетельствующих о том, что подобное событие было чем-то из ряда вон выходящим²³⁵. Известно, что в 20-годы прошлого столетия пианисты-концертмейстеры неоднократно становились за дирижерский пульт, но к середине века профессиональные границы в театре стали гораздо менее проницаемыми. В дальнейшем история исполнительского искусства пошла по пути все большей специализации, и сейчас трудно себе представить дирижера и пианиста, способных поменяться «роялями», заменяя друг друга.

²³⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337. Оп.2-2. Д. 486. Л. 26.

²³⁵ Там же. Л. 17. 18.

Причина этого, думается, состоит в следующем.

С течением времени менялись принципы обучения музыкантов. Если в первые годы своего существования консерватория воспитывала специалистов широкого профиля, то в дальнейшем постепенно шел процесс профессионального «отчуждения» даже среди родственных сфер исполнительства. Несомненно, он был продиктован желанием достичь максимальных вершин мастерства внутри своей творческой области, но, с другой стороны, неминуемо вел к сужению широты диапазона возможностей музыканта. Дробление профессии на отдельные сегменты продолжается и ныне. Результат – почти полное исчезновение специалистов широкого профиля, способных одновременно успешно реализовать себя в самых разных творческих сферах.

В заключение вновь подчеркнем: внутреннее родство некоторых профессиональных областей неоспоримо. Пианист-концертмейстер и театральный дирижер навсегда соединены общими задачами, общими музыкальным материалом, общими принципами работы. Понимание творческой близости этих двух сфер творческой деятельности важно не только в теоретическом, но и в практическом аспекте.

§ 3.2. Особенности концертмейстерской профессии в хоровом искусстве

История и практика хорового аккомпанемента в России стоит особняком среди иных форм концертмейстерской работы. Такая ситуация объясняется несколькими причинами, среди которых необходимо выделить две важнейшие. Прежде всего, следует помнить о том, что сфера практического бытования отечественного хорового искусства, по большей части, связана с духовной музыкой. В православной же ветви христианства, исповедуемой в нашей стране, исторически существует запрет на пение в церкви с инструментальным сопровождением. Очевидно, что в подготовительной работе (вне храма) хористами и регентами используется фортепиано, но совсем в иной роли: в этом

случае оно выступает в качестве «помощника» во время работы над чистотой интонации, звуковой настройкой и т. д. Кроме того, инструмент необходим в повседневной дирижерской практике, как дающий возможность услышать хоровую партитуру целиком. В результате руководитель коллектива знакомится с новой музыкой, выбирает подходящий репертуар, выделяет для себя предполагаемые исполнительские трудности. Но все эти функции остаются прикладными, в исполнительской практике, в том числе и на концертной эстраде, такая музыка не предполагает аккомпанемента в собственном смысле слова. Об истинном концертмейстерском искусстве, в данном случае, можно говорить только тогда, когда звучат хоровые фрагменты из опер или иные вокально-ансамблевые сочинения, написанные с партией сопровождения.

Вторая же важнейшая особенность хорового аккомпанемента, о которой сейчас пойдет речь, связана, в числе прочего, с бытованием этого понятия в учебном процессе. Концертмейстер здесь выполняет зачастую функцию иллюстратора, исполняющего хоровую партитуру «под руку» учащегося. И в этом случае мы сталкиваемся с некоторой путаницей терминологического характера, связанной с отсутствием в официальной «табели о рангах» должности, соответствующей сути такой профессиональной деятельности. Подобная же ситуация возникает при обучении пианистов искусству аккомпанемента. Несмотря на то, что, как правило, существует целый штат солистов (чаще всего вокалистов), играющих роль иллюстраторов, их, парадоксальным образом, в документах именуют концертмейстерами, что не только не отражает смысл их деятельности, но искажает его до такой степени, что он становится противоположным по значению. Применительно же к хоровому исполнительству это верно лишь отчасти, так как при изложении материала хоровой партитуры все-таки присутствует солист, в роли которого выступает «рука дирижера». На наш взгляд, учитывая это обстоятельство, в данном случае, можно с долей условности говорить об элементах искусства музыкального сопровождения. Собственно же концертмейстером хора является либо оркестр (в опер-

ных, ораториально-кантатных сочинениях), либо фортепиано или инструментальный ансамбль. Но и здесь специфика его столь велика (вопросы дыхания, звукового баланса, исполнения своей партии «под руку» руководителя и многие другие), что приходится сделать вывод о том, что истинным профессионалом в данной области может стать лишь тот, кто получил основательную подготовку в двух сферах: дирижерско-хоровой и фортепианной.

В историческом отношении истоки обсуждаемой профессиональной деятельности следует искать в XIX столетии, как некое ответвление от вокального сопровождения. Эти два направления развивались параллельно, ибо их становление и развитие было во многом связано с деятельностью выдающихся русских музыкантов, прежде всего, М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского, в концертмейстерской практике которых нашли свое выражение доминирующие в этой области тенденции. Кроме того, нельзя забывать, что у всех видов отечественной вокальной музыки единый источник – народная песня. Особенно это становится актуальным применительно к хоровому исполнительству, так как первые аккомпанементы в этой области представляли собой не что иное, как обогащение песенного материала различными средствами подголосочной полифонии. Яркой иллюстрацией подобного утверждения может служить появившееся в 1831 году издание: «Сборник 12-ти национальных русских песен, аранжированных на фортепиано с пением и хорами, изданное учителем пения И. А. Рупини» (1831)²³⁶. Его автор Рупин (Рупини) Иван Алексеевич (1792–1850) был певцом, хормейстером, педагогом. Такой же характер имели и первые оркестровые аккомпанементы. В некоторых дворянских усадьбах имелись собственные оркестры, и именно в этой среде получило свое развитие, по меткому выражению Б. В. Асафьева «искусство орнаментирования напевов в вариантах и вариационной форме, столь пышно развившееся впоследствии в русской симфонической и оперной музыке»²³⁷. Именно в этой

²³⁶ Рупин (Рупини) И. А. Народные русские песни, аранжированные для голоса и хоров с аккомпаниментом фортепиано. СПб. У Бернарда, 1831. 25 с.

²³⁷ Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 4. М.: Издательство Академии наук СССР, 1955. С. 41.

полифонической (шире – гетерофонной) природе источник русского хорового творчества как самостоятельного «a cappella», так и написанного с партией сопровождения.

Итак, первую половину позапрошлого столетия, в целом, следует отнести к периоду бытования вокально-хоровой музыки без аккомпанемента. Это подтверждается не только духовными сочинениями (в этой области никаких изменений не могло произойти), но и, в целом, позицией по отношению к хоровому исполнительству в то время. Постепенно все большее место на практике занимает именно звучание голосов «a cappella». Тому есть несколько причин, важнейшие из которых связаны, в первую очередь, с музыкальными предпочтениями русской публики. Тем не менее, нельзя не признать, что с профессиональной точки зрения, важнейшей задачей, стоящей перед любым хористом, является координация голоса и слуха, а также контроль соотношения звуковысотного и динамического звучания своей партии с другими. Все этому, с точки зрения музыкантов того времени, могло помешать звучание партии сопровождения. Кроме того, сам по себе хоровой коллектив, в силу многоуровневости своего существования, представлялся в большой степени самодостаточным. Примечательно, что знаменитые вокальные «Упражнения» М. И. Глинки, написанные, прежде всего, для певчих капеллы, с которыми он активно работал, полностью лишены аккомпанемента. А. С. Даргомыжский даже на музыкальных вечерах, которые проходили у него дома, ввел хоровое пение без сопровождения, получая удовольствие от его звучания²³⁸. Возможно, особую радость композитор получал от чистого интонирования вокального коллектива, что в те времена было большой редкостью, даже в оперном театре. Не в последнюю очередь, это было связано как с недостаточной подготовкой музыкантов, так и с оркестровым аккомпанементом, скорее мешающим, чем помогающим выстроить необходимые созвучия. Посетив одно из представлений оперы Даргомыжского «Русалка», П. И. Чайковский писал:

²³⁸ Даргомыжский А. С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников. 2-е изд. Петроград: Государственная Академическая Филармония, 1922. С. 33.

«В ансамблях царствовала полнейшая безурядица, оркестр играл вяло и слабо, хоры, как всегда (Н. В. – !), фальшивили нещадно»²³⁹. Кроме того, известно, какое большое значение придавали русские композиторы ясно произнесенному слову. Присутствие «вялого и слабого» оркестра могло только внести еще большую неразборчивость в пропеваемый текст.

Необходимо еще упомянуть о еще одной уникальной особенности, на первый взгляд, роднящей хор с оркестром. Он может сам выступать в качестве аккомпаниатора в концертах для голоса, в обработках народных песен. Но в отличие от симфонического коллектива, может, в иных случаях, и сам быть солистом, исполняя произведения с сопровождением. В этом отношении его можно сравнить лишь с фортепиано, с той лишь разницей, что, в данном случае, речь идет о «коллективном» инструменте.

Несмотря на это, необходимо еще раз подчеркнуть, что в русской хоровой истории, даже в более поздний период (вторая половина XIX–XX столетие) всегда были велики традиции пения без аккомпанемента. Но, так как инструмент (преимущественно фортепиано) все-таки использовался для репетиционного процесса, многие из привычно концертмейстерских функций исполняли хормейстеры или регенты. История сохранила сведения о выдающемся руководителе Синодального хора Николае Михайловиче Данилине (1878–1945). Получив первоначальное дирижерское образование в Синодальном училище, он затем оканчивает с золотой медалью Московское филармоническое училище по двум специальностям: фортепиано и теория музыки. Таким образом, широко использовав свои возможности инструменталиста, обладая исключительным навыком чтения с листа, он часто демонстрировал на рояле многие из хоровых и оркестровых партитур, раскрывая в звучании фортепиано суть и смысл музыкальных сочинений²⁴⁰. Его педагог и предшественник по руководству Синодальным хором Василий Сергеевич Орлов (1857–1907)

²³⁹ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М.: Музгиз, 1953. С. 148.

²⁴⁰ Ильин В. П. Очерки истории русской хоровой культуры (вторая половина XVIII – начало XX века). СПб.: Композитор, 2007. С. 318.

также активно использовал инструмент для того, чтобы «внимательно следить за малейшими отклонениями в интонации и ритме»²⁴¹. Приведенные примеры еще раз подтверждают мысль о том, что две профессии: хормейстер и концертмейстер, работающий с вокальными коллективами, имеют общую основу. К сожалению, в настоящее время обучение по этим специальностям проходит независимо друг от друга, но нелишне вспомнить о том, что в описываемое время студенты-пианисты Петербургской консерватории были обязаны (по распоряжению А. Рубинштейна) посещать хоровые классы и классы вокала²⁴².

Возвращаясь к вопросу об аккомпанементе в собственном смысле слова, необходимо отметить одну важнейшую особенность его бытования внутри хорового искусства. Тот факт, что в качестве солиста в данном случае выступает не один человек, а коллектив музыкантов, приводит зачастую к тому, что пианист (или органист²⁴³) невольно выполняет не привычную свою роль (гармонической опоры, дирижерской организации звучащего материала и т. д.), а выступает, по сути, в качестве равноценного партнера. Тут более уместно говорить о партии фортепиано (органа), вплетенного в общую музыкальную ткань. Кроме того, в некоторых случаях звучание инструмента вместе с хором может восприниматься как нечто чужеродное, искусственное, не соответствующее по своей природе многократно умноженному естественному человеческому голосу. В этом отношении более органичным представляется звучание такого инструмента как орган, духовая природа которого в меньшей степени подчеркивает создающийся контраст.

Думается, что именно описываемым обстоятельством, а также уже отмеченными служебными функциями пианиста объясняется, порой недостаточное внимание к работе аккомпаниатора. По мнению П. П. Левандо (1932–

²⁴¹ Ильин В. П. Очерки истории русской хоровой культуры (вторая половина XVIII – начало XX века). СПб.: Композитор, 2007. С. 312.

²⁴² Там же. С. 243.

²⁴³ Это также может быть другой музыкант-инструменталист.

1993) «в хоровой практике широко бытует понятие о второстепенной роли аккомпаниатора»²⁴⁴. В тоже время данный вид концертмейстерской работы в некоторых отношениях сложнее иных и требует не только погруженности в музыкальный материал, но и понимания всех специфических особенностей функционирования как педагогического, так и исполнительского процесса. Точно также, как работа в вокальном, инструментальных классах требует понимания и знания особенностей функционирования инструмента солиста, так и в данном случае необходима основательная предварительная подготовка, с той лишь разницей что в хоровом классе пианист в любое время должен быть готов выступить, как в партии солиста-иллюстратора, так и аккомпаниатора.

Важнейшим качеством, необходимыми для хорового концертмейстера в учебном классе, является свободное чтение хоровой партитуры, навык настолько же специфический, насколько и редко встречающийся среди пианистов²⁴⁵. Кроме того, перед исполнителем стоит не только задача «оркестровой» подачи звукового материала, но и еще одна трудность, связанная с преодолением инструментальной природы фортепиано. Важно помнить не только о тембровой специфике голосов, но и таких особенностях звуковедения, как цезуры, дыхание, то есть пианист сталкивается с полным комплексом вокально-музыкальных задач. В определенной степени ему надо сконцентрироваться на не свойственных инструменталисту трудностях. Все эти особенности постигаются непосредственно во время работы, на практике.

Но виды работ концертмейстера с хором не исчерпываются воспитанием профессиональных музыкантов в училищах и вузах. Большое значение имеют их профессиональные качества в работе с самодеятельными коллективами. Истоки их появления связаны с революционными событиями XX века, когда почти под полный запрет попала деятельность церковных хоров и освободив-

²⁴⁴ Левандо П. П. На десятой версте А. Давиденко // Работа дирижера над хоровой партитурой. М.: Советская Россия, 1985. С. 31.

²⁴⁵ Несмотря на то, что в среднем обучение игре на рояле длится около 20 лет, подобная дисциплина отсутствует в учебном плане.

шуюся нишу заняли появляющиеся рабочие коллективы. При работе с любителями (как с детьми, так и взрослыми) к обычным концертмейстерским функциям добавляется еще ряд задач, прежде всего связанных с просветительскими и контролирующими функциями. В этом случае, точно так же, как и в профессиональных учебных заведениях большое значение имеет то, насколько крепка (и в творческом, и в личном плане) связь между преподавателем и концертмейстером. В хоровом классе (кружке) пианист, по существу, выполняет функции второго педагога, помогая, а, иногда, и направляя процесс. Можно сказать, что творческое содружество педагога и концертмейстера оказывается определяющим в данной творческой сфере.

Таким образом, уникальность хорового аккомпанемента заключается в его органической связи с иными формами музыкально-исполнительской деятельности и парадоксальным образом, занимает некое промежуточное место в ряду иных форм концертмейстерской работы. С одной стороны, очевидна его связь с оркестровым сопровождением, так как хор должен звучать на рояле полнозвучно, с тембровым и динамическим разнообразием. С другой стороны, только в хоровом классе необходима способность читать партитуры, зачастую – с листа. Также органичной представляется его связь с профессией вокального концертмейстера, так как в обоих случаях предполагается связь с человеческим голосом, со всей певческой исполнительской спецификой. В тоже время, хоровое звукоизвлечение и звуковедение принципиально отличается от сольного вокала. Кроме того, необходимо учитывать количество солистов, как следствие, вносящее коррективы в вопросы акустического баланса. Не вызывает сомнения также близость с работой пианиста с солистами в музыкальном театре, так как многие из хоровых аккомпаниаторов заняты именно в этой сфере, будучи напрямую связаны с процессом производства спектаклей. И, наконец, органическое единство с хормейстерским делом, предполагающее, как минимум, основательное с ним знакомство. Пересечение и близость

этих двух форм деятельности настолько велика, что при необходимости хормейстер может заменить концертмейстера. Возможен и обратный вариант, но только в том случае, если пианист достаточно опытный.

Итак, о каком бы виде работы с хором не шла речь (вспомогательно-учебном или исполнительски-концертном), невозможно не признать его уникальное положение в ряду иных форм работы инструменталиста. Эту творческую сферу можно выделить в особую разновидность концертмейстерской деятельности. В этой связи особенно актуальными становятся вопросы специальной подготовки пианистов, планирующих связать свою творческую жизнь с данным направлением. В ныне существующих программах по предмету «концертмейстерский класс» не предусмотрено знакомство даже с основами хорового исполнительства. Музыканты приобретают соответствующие навыки непосредственно в ходе практической работы. Но, тем не менее, весь комплекс приобретенных в процессе обучения знаний и умений, а также природная склонность к хоровому искусству – залог успешности на этом пути.

§ 3.3. Специфика творческой деятельности композиторов-концертмейстеров

Прежде всего, необходимо еще раз отметить, что традиция отечественного композиторского аккомпанемента получила в XX веке большое развитие. Уходя своими корнями в предыдущее столетие, где она составляла основу концертмейстерской истории, данная практика в последующем становится одной из линий ее эволюции, вливаясь в общий поток многовекторного бытования обсуждаемой исполнительской сферы. Учитывая обилие имен выдающихся композиторов и исполнителей XX столетия, творческая жизнь которых была связана с искусством аккомпанемента, автор по необходимости ставит, в процессе изложения, определенные аналитические рамки. В данном случае были выбраны два разноплановых и самобытных творца русской музыки: А. Гречанинов и Г. Свиридов.

Александр Тихонович Гречанинов

Александр Тихонович Гречанинов (1864–1956) принадлежит к тому поколению русских композиторов, на долю которых выпало жить в непростое историческое время, когда происходила основательная ломка всех существующих устоев общества, привычного уклада жизни дореволюционной России. В этих условиях каждому, в том числе и деятелям культуры, приходилось делать сложный выбор своего дальнейшего жизненного и, как следствие, творческого пути. Революция 1917 года как бы разделила их жизнь надвое. Подобно С. В. Рахманинову, Н. К. Метнеру и некоторым другим видным музыкантам Гречанинов покинул свою страну, и вся дальнейшая его судьба прошла вдали от родины. Подобное событие – не просто штрих биографии, а важнейшая веха, повлиявшая на всю дальнейшую судьбу композитора в самых разных ее аспектах.

Изучая концертмейстерскую практику Александра Тихоновича, невольно изумляешься переплетению причин и следствий, так или иначе оказывающих влияние на развитие такой, казалось бы, узкой области творчества. Очевидно, например, что аккомпанемент, как и любой другой вид ансамблевого исполнительства, невозможен без партнеров (солистов). Попадая в иную среду, пианист оказывается без привычных, не функционировавших годами профессиональных связей и вынужден искать новых музыкантов, готовых к сотрудничеству. Ситуацию усложняло также постоянное ухудшение здоровья, а также личностные особенности музыканта, посвятившего большую часть своей жизни концертмейстерскому искусству. Достаточно назвать несколько имен солистов, с которыми он работал, чтобы могло сложиться достаточно впечатление о масштабе и важности этой сферы деятельности для Гречанинова. Среди них чуть ли не все известные камерные певицы того времени: П. Ж. Доберт (1879–1968), А. М. Ян-Рубан (1874–1955), Н. П. Кошиц (1892–1965), Т. А. Макушина (1895–?), А. С. Эль-Тур (1886–1954), М. М. Мирзоева и многие другие. Интересно отметить, что солисты, с которыми работал композитор – исключительно женщины. Можно предполагать, что указанная особенность имела определенные психологические причины. Нельзя забывать о том, что в данном случае Александр Тихонович выступал одновременно в двух ролях: как аккомпаниатор и как композитор. Такая ситуация часто предполагает некоторую долю авторитаризма со стороны пианиста, чувствующего себя творцом всего звучащего музыкального материала. В этих условиях со стороны солиста требуется известная доля психологической гибкости и готовности к творческому подчинению. Очевидно, чаще подобные черты встречались среди женщин, что и послужило причиной преобладания певиц среди тех, с кем работал композитор.

Также необходимо упомянуть об одной специфической черте данного параграфа, которая неразрывно связана и логически вытекает из биографии музыканта. Дело в том, что активная концертная концертмейстерская практика

Гречанинова начинается лишь с 1910 года, то есть в возрасте 46 лет, и продолжается почти до конца его жизни. Поэтому, неудивительно, что речь в основном пойдет о второй половине жизни Гречанинова, большая часть которой приходится на эмиграцию.

Творческое наследие Александра Тихоновича – прежде всего, хоровые произведения и романсы (впрочем, чаще всего композитор в своих письмах называет их песнями). По собственному признанию автора, пение всегда сопровождало сам процесс создания его сочинений²⁴⁶. Подобно другому русскому композитору – Г. В. Свиридову, работавшему почти исключительно в области вокальной музыки, совершенно естественным для Гречанинова было желание непосредственного творческого общения с певцами. Единственным возможным видом подобного сотворчества была аккомпаниаторская практика. Но, несмотря на присущее музыканту органическое стремление к такому виду деятельности, на пути к нему стояли препятствия субъективного свойства. Об одном из них следует сказать особо.

Дело в том, что как композитор Гречанинов (и дальнейшая история это подтверждает) не относится к самому первому ряду авторов. Очевидно, чувствуя неоднозначное отношение современников к своим сочинениям, Александр Тихонович ревностно относился ко всем критическим замечаниям в свой адрес. Критика того времени зачастую писала о «салонщине», «деланности», «претенциозности» его произведений²⁴⁷. Таким образом его партнерами могли стать только те вокалисты, которые были по его собственному меткому выражению «друзьями его музыки». Если к этому прибавить нежелание композитора исполнять музыку иных авторов, то не трудно предположить возникающие, в связи с этим сложности. В частности, именно этим обстоятельством, прежде всего, можно объяснить его отношение, и, как следствие, невоз-

²⁴⁶ Гречанинов А. Т. О моей духовной музыке // Новое русское слово. 1952. 30 марта. С. 2.

²⁴⁷ См., например: *Без подписи* Вечер песни Ян-Рубан и Гречанинова // Зрелища. Вып. 19. 1916. С. 26, 27.

возможность сотворчества с выдающейся певицей XIX и XX столетий М. А. Олениной д Альгейм (1869–1970). Живя еще в России, Гречанинов был поклонником таланта этой поистине легендарной исполнительницы. Но понимание того, что она остается равнодушной к его музыке, заставляет его со временем поменять свое отношение к ней, а дальнейшая эмиграция только усилила это неприятие. В своих многочисленных письмах к брату прославленного ученого П. А. Ламма, певцу-любителю Владимиру Александровичу Ламму (?–1950) он неоднократно писал о необходимости прекращения вокальной карьеры Марии Алексеевны в связи с возрастом. Удивительно, но высказывая столь категоричные суждения, композитор основывался не на своем слушательском опыте (в это время он уже был эмигрантом), а на сведениях, полученных им от неких знакомых из России²⁴⁸. Безусловно, часть этого неприятия была связана с особенностями характера Гречанинова и его отношением к брату Марии Алексеевны, композитору и пианисту Александру Алексеевичу Оленину (1861–1944) («он благодаря своей лени и пьянству не сделался мастером своего дела»²⁴⁹), но в основе всего лежало непонимание и нежелание певицы исполнять его музыку.

К ряду же объективных причин, препятствующих до некоторой степени его концертмейстерской практике, можно назвать уже упоминавшийся важнейший факт его биографии – эмиграцию. В 1969 году в Москве вышла книга «Из пережитого в чужих краях. Воспоминания и думы бывшего эмигранта», написанная врачом Борисом Николаевичем Александровским (1893–после 1947). Ее автор рассказывает, что в 30-х годах материальное положение композитора было тяжелым, и в поисках заработка Гречанинов неоднократно помещал в периодических изданиях того времени объявления, предлагающие желающим

²⁴⁸ Гречанинов А. Т. Воспоминания, Публикации, Переписка. В 2-х томах. Т. 2. М.: Музыка, 2017. С. 18. (письмо А. Т. Гречанинова В. А. Ламму от 30.05.1926).

²⁴⁹ Там же. С. 43 (письмо А. Т. Гречанинова В. А. Ламму от 22.04.1927).

уроки фортепианной игры, сольфеджио, а также аккомпанемент и прохождение оперных партий с певцами²⁵⁰. Таким образом, концертмейстерская практика могла быть для него в иные периоды вынужденной формой музыкантской работы, в ходе которой приходилось довольствоваться теми исполнителями, которые предлагали ему заработок.

Разумеется, то же относится и к выбору репертуара, который по понятным причинам был обусловлен желаниями «заказчиков». Все это не могло не удручать композитора. Кроме всего прочего, с возрастом прибавлялись проблемы со здоровьем. Опаснее всего были ухудшающиеся зрение и слух. В одном из писем к известному советскому музыковеду Д. Р. Рогаль-Левицкому (1898–1962), написанному из Детройта в 1939 году, он пишет: «Меня постигло несчастье с глазом, единственным зрячим²⁵¹. Пишу я «наизусть», а ноты или книгу читать совсем не могу (...) В предстоящих вокальных концертах²⁵² должен буду аккомпанировать наизусть тоже»²⁵³. И, если в дальнейшем, в результате сделанной операции, зрение частично возвратилось, то проблемы со слухом только прогрессировали. Уже в июле 1933 года он пишет жене о том, что он ничего не слышал в момент, когда солирующая скрипка, в ансамбле с которой он выступал, звучала под сурдину. Трудно представить себе более беспомощное состояние пианиста. Все эти факторы влияли на ухудшение и без того непростого характера Гречанинова.

Вновь и вновь, возвращаясь к вопросу об эмиграции, невозможно не отметить, даже в рамках строго очерченной темы нашего исследования, психологические изменения, которые произошли с композитором, вынужденным жить вдали от родины. Легче всего это проследить на примере переписки с уже

²⁵⁰ Александровский Б. Н. Из пережитого в чужих краях. Воспоминания и думы бывшего эмигранта. М.: Мысль, 1969. С. 290. Впрочем, можно предположить определенную политическую ангажированность этого свидетельства, так как его автор вернулся в СССР в 1947 году.

²⁵¹ Один глаз Гречанинов потерял еще в отрочестве.

²⁵² Речь идет об авторских концертах с русской певицей-эмигранткой Марией Куренко (1890–1980).

²⁵³ Гречанинов А. Т. Воспоминания, Публикации, Переписка. В 2-х томах. Т. 2. М.: Музыка, 2017. С. 220.

упоминавшимся его постоянным корреспондентом В. А. Ламмом. После отъезда из России тон его писем становится жестче, чувствуется непримиримость во многих вопросах, в том числе это касается и певцов, с которыми он работал. Многие были обусловлены абсолютным непониманием реально происходящего в оставленном отечестве. Характерный штрих, характеризующий общие настроения того периода, когда Гречанинов еще жил в России, содержит, например, письмо 1906 года. В нем он, решив помочь материально младшему брату В. А. Ламма, в будущем знаменитому музыковеду, пианисту и педагогу П. А. Ламму, предлагает последнему поехать на лето в качестве аккомпаниатора в семью врача Л. А. Тарасевича (1868–1927). Его супругой была певица Анна Васильевна Стенбок (1872–1921), последовательница и соратница М. Олениной-д'Альгейм²⁵⁴, что для Гречанинова тогда было важнейшим обстоятельством²⁵⁵ (как много хулы на нее содержится в письмах, относящихся к периоду эмиграции!). Можно предположить, что именно это предложение послужило началу блистательной карьере Павла Александровича как концертмейстера²⁵⁶.

Все это невероятно контрастирует с тоном его более поздних писем, написанных после 1925 года. В свете исследуемой темы они, большей своей частью, содержат подробности материального характера, либо довольно жесткие высказывания о тех или иных певцах. Даже сообщения о предстоящих концертах с Н. П. Кошиц («лучшая русская камерная певица!»²⁵⁷) пестрят денежными подробностями: «Сегодня некая m-me Rosenthal (жена известного торговца жемчугом) устраивает в своем салоне мне встречу (...) 25-го в ее же салоне будет мой закрытый концерт с участием Кошиц. Билеты по 50 франков.

²⁵⁴ В частности, А. Стенбок вместе с М.А. Олениной-д'Альгейм основала в Москве «Дом песни».

²⁵⁵ Гречанинова В. И. Музыкальная жизнь А. Т. Гречанинова // Гречанинов А. Воспоминания, Публикации, Переписка. В 2-х томах. Т. 1. М.: Музыка, 2017. С. 87. (письмо А. Гречанинова жене от 16.07.1933).

²⁵⁶ См. об этом: Юдин А. Н. Ступень к мастерству. Аккомпаниаторская практика Г. Нейгауза и П. Ламма // Временник зубовского института. 2020. № 1 (28). С. 66–75.

²⁵⁷ Гречанинов А. Т. Воспоминания, Публикации, Переписка. В 2-х томах. Т. 2. М.: Музыка, 2017. С. 18 (письмо А. Т. Гречанинова В. А. Ламму от 30.05.1926).

Мест 100. Если и не все билеты будут проданы, все-таки мы с Кошиц заработаем малую толику. 26-го с Кошиц же выступаю еще в другом каком-то салоне»²⁵⁸. Очевидно, что, по крайней мере, на первых порах своей жизни вдали от родины (а на тот момент Гречанинову было уже 60 лет) выступления в качестве аккомпаниатора оказывались основной формой материальной поддержки композитора. Одновременно подобные концерты служили способом распространения его собственной музыки²⁵⁹.

Тем не менее, несмотря на свою «вынужденность», концертмейстерская практика всегда было очень важной частью его творческого существования, а также предметом некоторой гордости, отчасти хвастовства. Ведь постоянный успех у публики в этом качестве был причиной появления у него убежденности в своем высоком профессионализме. Отчасти это соответствовало действительности, но не следует забывать о том, что композитор исполнял исключительно свою музыку, что с неизбежностью сужает диапазон его как исполнителя-аккомпаниатора.

Также можно предположить, что общий уровень технической подготовки не позволял Гречанинову выступать в качестве пианиста-солиста. Известно, что некоторые организаторы концертов за границей хотели слышать его именно в этой роли. В частности, в одном из писем к В. Ламму он жалуется на упрямство американских организаторов гастролей, настаивающих на его сольном выступлении. «Какой же я пианист?»²⁶⁰ – в отчаянии восклицает Александр Тихонович. В тоже время появление на эстраде с певцами всегда достав-

²⁵⁸ Гречанинов А. Т. Воспоминания, Публикации, Переписка. В 2-х томах. Т. 2. М.: Музыка, 2017. С. 3. (письмо А.Т. Гречанинова В. А. Ламму от 17.06.1925).

²⁵⁹ Среди его солистов была также дочь Владимира Ламма Татьяна (1901–?), ученица М. Олениной, эмигрировавшая из России вместе с отцом в 1918 году и в дальнейшем много сделавшая для популяризации сочинений русских композиторов за рубежом.

²⁶⁰ Там же. Письмо А. Т. Гречанинова В. А. Ламму от 22.04.1927.

ляло ему радость и творческое удовлетворение. Впрочем, бывали и исключения. Д. Р. Рогаль-Левицкий со слов Всеволода Яковлевича Лютша²⁶¹ рассказывает о курьезной ситуации, связанной как раз с постоянным стремлением композитора блеснуть своим мастерством аккомпаниатора. В данном случае, певица, пожелавшая выступить вместе с маэстро, использовала довольно занятный «трюк», который может ввести в заблуждение партнера-пианиста (на это в свое время попался и сам Лютш).

Речь идет об одной особенности репетиционного процесса, характерной для некоторых вокалистов. Как известно человеческий голос – самый хрупкий «музыкальный инструмент» и требует к себе бережного отношения. По этой причине многие певцы предпочитают вплоть до генеральной репетиции петь в половину, а то и в четверть полного голоса. Такая ситуация вполне возможна и оправдана, особенно в тех случаях, когда для этого существуют объективные предпосылки, связанные прежде всего с состоянием здоровья исполнителя. Кроме того, подобный стиль работы совершенно естественен во время занятий, целью которых является не совершенствование вокального аппарата, а выработка общехудожественных задач, что чаще всего происходит при встрече с концертмейстером. К этому необходимо прибавить и тот немаловажный аспект, связанный с профессиональной гигиеной слуха пианиста, зачастую проводящего целый рабочий день в условиях повышенной звуковой нагрузки. Ведь в подавляющем большинстве случаев профессиональные возможности певца известны его партнеру и их постоянная демонстрация не имеет

²⁶¹ Несмотря на все усилия, никаких точных сведений о В. Я. Лютше найти не удалось. Единственным «свидетельством» является, изданная в России, в 1930 году книга его авторства «В помощь инструктору пения», к сожалению, не содержащая никаких сведений о нем самом. Неясным остается вопрос даже о его преимущественной профессиональной деятельности: вокальной или фортепианной (*Лютш В. В помощь инструктору пения. М.: Гос. изд-во, 1930. 64 с.*). Затем следы его теряются и появляются вновь лишь в Цюрихе, где он, по некоторым сведениям, работал музыкальным радиокомментатором. Впрочем, источник, сообщающий об этом, не заслуживает полного доверия в силу своего не научного характера (документальная повесть) и может быть простым домыслом автора (*Левицкая И. Живые драгоценности. Алма-Ата: Жалын, 1976. 232 с.*).

смысла²⁶². Но возможен вариант, при котором исполнители встречаются на репетиции впервые, не слыша друг друга ранее. В таком случае подготовка пианиста слышна сразу, а вокалист вплоть до последней встречи может остаться профессиональным «инкогнито».

Похожая ситуация произошла с Гречаниновым. Некая исполнительница, Полина Абрамовна Трейхлер²⁶³, пришла к композитору с рекомендательным письмом известного литературного и музыкального критика Бориса Шлецера (1881–1969). Этого оказалось достаточно для того, чтобы убедить Александра Тихоновича приехать в Цюрих только лишь на генеральную репетицию и концерт. Саму же программу должен был с ней подготовить сам Всеволод Лютш, в свое время введенный в заблуждение певицей описанным выше способом. Удивительная беспечность уже пожилого тогда маэстро дорого ему обошлась. Во время концерта исполнительница «фальшивила безбожно и сюсюкала невыносимо. В заключительной «Сирене»²⁶⁴ высокое «si» она взяла ровно полтоном ниже, так, что Гречанинов даже привскочил на стуле»²⁶⁵. Трудно сказать, что стало причиной для согласия на участие Александра Тихоновича в таком рискованном деле. Очевидно, желание выходить на сцену, пропагандировать свою музыку, а также продемонстрировать еще раз свое мастерство аккомпаниатора сыграли свою решающую роль. Впрочем, как почти всегда, пианист-автор исполняемых произведений имел успех у публики. Надо сказать, что подобная ситуация, к сожалению, встречается в концертной практике, несмотря на то, что совершенно ясна ее абсурдность. Ведь в данном случае пианист не самостоятельный исполнитель, и его успех находится в прямой зави-

²⁶² Совсем иная ситуация возникает тогда, когда певцу необходимо «впевать» свою партию.

²⁶³ К сожалению, никакой информации о ней найти не удалось, за исключением того, что она была сестрой известного в свое время политического деятеля – меньшевика Рафаила Абрамовича Абрамовича (1880–1963).

²⁶⁴ Романс А. Гречанинова на стихи К. Бальмонта.

²⁶⁵ *Рогаль-Левицкий Д. Р.* Пожелтевшие страницы (Книга давно минувших дней) // Гречанинов А. Воспоминания, Публикации, Переписка. В 2-х томах. Т. 1. М.: Музыка, 2017. С. 156, 157.

симости от успеха солиста. Впрочем, такое положение дел является как бы зеркальным отражением противоположной ситуации, встречающейся гораздо чаще: удачное выступление вокалиста не становится таковым для его аккомпаниатора (последнего просто не замечают!). Возможно, что в конкретной описываемой ситуации решающим фактором стало уважение не только к Гречанинову-аккомпаниатору, но и к Гречанинову-композитору, а также к возрасту уже пожилого тогда музыканта.

Безусловно, важным побудительным мотивом была и финансовая сторона вопроса. Думается, что желание материального благополучия сыграло не последнюю роль в вопросе его эмиграции. Композитор знал, что такое бедность. Ведь выходить на сцену в качестве аккомпаниатора в первые годы большевизма ему приходилось за «муку, крупу, а иногда немного сахара и какао»²⁶⁶. В антрактах таких лекций-конcertов для пролетарских детей артистам предлагали селедку «с ужасающим черным хлебом»²⁶⁷. И в эмиграции также важнейшим источником его существования служила концертмейстерская деятельность, за которую он уже получал гонорар в более традиционной форме, то есть в виде денежных выплат. В этих условиях о своих творческих предпочтениях Гречанинов мог высказываться в основном в письмах.

Безусловно любимыми были у него две певицы: А. М. Ян-Рубан и Н. П. Кошиц. Также исключительно высоко композитор отзывается об Ольге Николаевне Бутомо-Названовой (1888–1960), но, сведений об их творческом сотрудничестве найти не удалось. Именно эти исполнительницы обладали, по его мнению, необходимыми профессиональными качествами, среди которых важнейшими для него были не вокальные возможности, а способность мастерски выполнять художественные задачи.

²⁶⁶ Гречанинов А. Т. *Моя жизнь*. СПб.: Петербург. Пушкинское общество. Певческая капелла С.-Петербурга, 2009. С. 134.

²⁶⁷ Там же.

Совместные выступления в авторских концертах с Ян-Рубан начались еще в России, и уже тогда музыкальная критика много говорила о недостаточности вокальных данных певицы, «не закрепленных в свое время школой»²⁶⁸, находя ее пение не ярким и не выразительным. В то же время сам композитор держался иного мнения. Соглашаясь со скромностью голосовых данных исполнительницы, он постоянно подчеркивал, что Анна Михайловна, прежде всего, большой художник. При этом он, с горечью, отмечал, что данное качество может по-настоящему оценить лишь небольшая часть публики, и то только в столичных городах.

Попутно, рассказывая в письме жене о постоянных обвинениях в том, что его певицы «безголосые, малокультурные и старые» он, с долей иронии восклицает: «А где же взять совершенство?»²⁶⁹ Тем не менее, с А. Ян-Рубан и с Н. Кошиц Гречанинова связывала многолетняя творческая дружба. Очевидно, что в практическом смысле это оказалось возможным только по причине общности биографий музыкантов, их независимой друг от друга эмиграции из Советской России. И все же, несмотря ни на что, совместное творчество никогда не было простым, ибо все, кто выступал на сцене с композитором, в один голос говорили о его беспощадной требовательности.

История концертмейстерского искусства знает достаточно примеров таких ситуаций, при которых автор сочинений одновременно является пианистом-аккомпаниатором²⁷⁰. В таких случаях он видит в солистах прежде всего проводников своих музыкальных идей. Отсюда понятна некоторая авторитарность его воззрений и поступков. В связи с этим показательна надпись, сделан-

²⁶⁸ *Без подписи* Вечер песни Ян-Рубан и Гречанинова // Зрелища. Вып. 19. 1916. С. 27.

²⁶⁹ *Гречанинова В. И.* Музыкальная жизнь А. Т. Гречанинова // *Гречанинов А.* Воспоминания, Публикации, Переписка. В 2-х томах. Т. 1. М.: Музыка, 2017. С. 63 (письмо А. Т. Гречанинов жене от 22.03.1916).

²⁷⁰ См. например: *Юдин А. Н.* Беспощадная требовательность // *Юдин А. Н.* Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. С. 101–120.

ная Н. Кошиц на своей фотографии, подаренной своему другу и партнеру: «Дорогому Александру Тихоновичу Гречанинову – самому строгому. Преданная и благодарная Нина. Париж. 1926»²⁷¹.

Очевидно, подобная строгость не всегда была простой для композитора. Как уже неоднократно отмечалось, именно работа с вокалистами была для Гречанинова не только важной душевной потребностью, основой материального благополучия, но и способом привлечения слушательской аудитории к своей музыке. Той же цели служила концертмейстерская работа с будущими исполнителями его оперы «Добрыня Никитич»²⁷². Очевидно, что и в том случае его принципиальность была не меньшей. Тем не менее, недостатка у него в солистах почти никогда не было. Такая ситуация могла быть только в том случае, если вокалист понимал ценность получения авторской интерпретации «из первых рук», а композитор-концертмейстер, в свою очередь, обладал необходимым тактом, умел сдерживать свои эмоции и выстраивал свои отношения с солистом на основе взаимного уважения.

В XX столетии в истории искусства аккомпанемента, среди прочих, можно выделить две, взаимно пересекающиеся линии²⁷³. Одна из них связана с творчеством пианистов, вся жизнь которых была посвящена работе с солистами-вокалистами. В меньшей степени это связано с солистами-инструменталистами, ибо слишком редко встречаются музыканты, ограничивающие свою профессиональную деятельность исключительно работой с одним, единственным инструментом, в то время как сотрудничество с певцами способно захватить полностью все творческое пространство пианиста. Другая же ветвь, продолжая традицию, имеющую свои истоки в предшествующий период, свя-

²⁷¹ Гречанинов А. Т. Воспоминания, Публикации, Переписка. В 2-х томах. Т. 1. М.: Музыка, 2017. Иллюстрации.

²⁷² Паисов Ю. И. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. М.: Издательский дом «Композитор», 2004. С. 423.

²⁷³ Это одно из радикальных отличий данного времени от предшествующего периода.

зана с концертмейстерской практикой музыкантов, для которых аккомпанемент был лишь одной из сфер деятельности. Среди них композиторы, пианисты-солисты, искусствоведы.

Очевидно, что А. Т. Гречанинова необходимо отнести к тем творцам русской музыки, для которых подобная деятельность была не единственной, но одной из важнейших на творческом пути²⁷⁴. В то же время следует отметить два принципиальных отличия, характерных именно для этого музыканта.

Прежде всего уникальным, не имеющим аналогов в предыдущей истории, явлением следует назвать абсолютную «монологичность» авторского высказывания в данной области исполнительства. За всю свою многолетнюю концертмейстерскую практику он не исполнил ни одного произведения, принадлежащего другому композитору, пусть даже и близкому ему по духу.

Вторая же особенность состоит в том, что важнейшим условием на пути к исполнению своей музыки (а иногда и простому человеческому общению) Гречанинов видел искренний интерес и любовь к своим сочинениям. Возможно, история совершенно справедливо отвела ему достойное место в ряду талантливых творцов, в то же время оставив его на некоторой периферии столбовой дороги русской музыки. Но не подлежит сомнению, что самобытность и яркость композиторского и исполнительского таланта музыканта всегда привлекала внимание современников. Одним из подтверждений этого служит его обширная аккомпаниаторская практика.

Георгий Васильевич Свиридов

«Тот, кто по-настоящему любит и ценит камерное пение, не может не знать, что своим успехом солист – вокалист во многом обязан постоянному и верному другу и партнеру – аккомпаниатору. И чем дольше работают они вместе, тем больших художественных результатов можно ждать от этого ансамбля» (Сергей Яковлевич Лемешев)²⁷⁵.

²⁷⁴ Здесь можно вспомнить о схожей традиции концертмейстерской практики западных композиторов: Б. Бриттена, Ф. Пуленка, К. Дебюсси, К. Сен-Санса, Ф. Листа.

²⁷⁵ Интервью с С. Я. Лемешевым // Вечерняя Москва. 19.09.1969.

Г. В. Свиридов (1915–1998) ещё при жизни был причислен к композиторам – классикам. Но даже в ряду выдающихся творцов XIX и XX столетия его имя стоит особняком. Это, прежде всего, обусловлено тем, что почти все его творчество так или иначе связано с вокальной музыкой. Это романсы на стихи А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, песни на слова Р. Бернса (в переводах С. Маршака), поэмы «Страна отцов» (слова А. Исаакяна), «Отчалившая Русь» (слова С. Есенина), оратория «Декабристы» (на стихи А. Пушкина и поэтов - декабристов), а также многие другие произведения. Георгий Васильевич всю жизнь общался с певцами, справедливо считая человеческий голос самым совершенным из музыкальных инструментов. Кроме того, композитор блестяще владел фортепиано. И это не удивительно, ведь наставником его по фортепиано в 30-е годы был Исая Александрович Браудо – уникальный пианист, органист, педагог и музыковед. Браудо – личность поистине легендарная. Большая часть его научных интересов была связана с исполнением музыки И. С. Баха. До сих пор его книги являются настольными для многих пианистов и историков музыки. Таким образом, несмотря на то, что, обучаясь в дальнейшем в Ленинградской консерватории, Г. В. Свиридов занимался в первую очередь композицией, его фортепианное мастерство уже к этому времени имело прочное основание. Становится совершенно очевидным, что именно данное обстоятельство во многом способствовало тому, что исполнительская (аккомпаниаторская) деятельность композитора составила отдельную главу концертмейстерской истории.

Певцы, работавшие со Г. В. Свиридовым, оставили в своих воспоминаниях много страниц, посвящённых общению с композитором. Безусловно, в них речь идет в основном о произведениях самого Свиридова. Это и понятно. Композитор-исполнитель всегда ставит своей целью, прежде всего популяризацию собственной музыки, что для исследователя представляет особый интерес. Ведь музыкант выступает в данном случае сразу в нескольких ипостасях: как композитор, пианист-аккомпаниатор и интерпретатор собственных сочи-

нений. Но, тем не менее, Г. В. Свиридов-аккомпаниатор никогда не ограничивался исполнением своих произведений и уделял много времени вокальной музыке своих любимых композиторов, среди которых необходимо выделить М. И. Глинку и М. П. Мусоргского.

Газеты и журналы того времени, сообщавшие о концертах, в которых Свиридов принимал участие в качестве аккомпаниатора, сопровождались такими высказываниями:

«Редко доводится слушать столь совершенное исполнение фортепианной партии»²⁷⁶;

«В его исполнении особенно ощущалась роль партии фортепиано как важнейшего компонента музыкального образа. Становилось понятно, что каждая нота, каждый интервал, каждый аккорд у него несет огромную смысловую нагрузку, то раскрывая психологию героя, то воссоздавая жанровую сценку, то «рисуя» картину русской природы»²⁷⁷;

«...Нельзя умолчать о роли Свиридова – аккомпаниатора, где властно направляющего, а где мягко и неприметно ведущего за собой вокалиста, с великим тактом поддерживая его и чутко соразмеряя звучность»²⁷⁸.

И еще: «Свиридов садится за рояль как бы в качестве простого аккомпаниатора, сопровождает исполнение не только своих произведений, но и романсов Глинки и Мусоргского, но я не случайно сказал “как бы”. Это – непростой аккомпанемент. Конечно, Свиридов не берется транскрибировать классиков. Сдержанный Ведерников и очень точный Свиридов трактуют Мусоргского –

²⁷⁶ Рубин В. Пронизано светом любви (о концерте Е. Нестеренко и Г. Свиридова) // Советская культура. 23.12.1975.

²⁷⁷ Леонидов М. Статья о концерте Е. Нестеренко, Е. Образцовой, Г. Писаренко, Е. Кибкало и Г. Свиридова // Советская культура. 02.11.1973.

²⁷⁸ Сабина М. Д. Заметка о концерте А. Ведерникова, А. Масленникова и Г. Свиридова. // Советская музыка. 1967. № 5. С. 71.

по Мусоргскому, а Глинку – по Глинке. И еще – того и другого – в соответствии с духом их и нашего времени. Свиридов смотрит на музыкальное наследие великих предшественников через призму своего творческого опыта»²⁷⁹.

Это лишь небольшая часть восторженных откликов критики того времени. Редкие из большого числа авторских концертов, которые давал композитор на протяжении своей творческой жизни, обходились без того, чтобы он сам не садился за рояль в качестве аккомпаниатора. Но, тем не менее, такое внимание критики к концертмейстеру – явление уникальное, что, конечно, прежде всего, было связано с тем, что за роялем не просто пианист, а прославленный композитор. Но надо понимать также, что это стало возможным только в тот период истории концертной жизни России, когда аккомпаниатору стали уделять внимание и рассматривать концертмейстерское мастерство как особый вид художественной деятельности.

Проблема творческих и личных взаимоотношений солиста и пианиста-аккомпаниатора сложна и многогранна. Вследствие этого перед исследователем встаёт ряд важных проблем самого разного характера, начиная от узко-профессиональных задач, стоящих перед исполнителями, и заканчивая вопросами психологической совместимости, личного общения двух музыкантов в процессе сотворчества. Изучая материалы, связанные с личностью и творчеством Г. В. Свиридова, особенностями его общения с солистами, знакомясь с его суждениями (в частности, огромный интерес в этом отношении представляют недавно изданные дневники композитора²⁸⁰), а также анализируя воспоминания современников (порой довольно тенденциозные) – становится ясно, что Георгий Васильевич был человеком непростым и во многом противоречивым. Нередко его высказывания по отношению к солистам носили весьма жесткий характер. В некоторых вопросах, касающихся музыкальной трак-

²⁷⁹ Касымов А. Композитор за роялем // Вечерняя Уфа. 10.06.1974 (О пластинке, выпущенной фирмой «Мелодия», где Свиридов аккомпанирует А. Ведерникову).

²⁸⁰ Свиридов Г. В. Музыка как судьба. М., Молодая гвардия, 2002. 540 с.

товки того или иного фрагмента музыкального произведения, он был нетерпим, не всегда умел выслушать солиста. Думается, что это связано с одним немаловажным обстоятельством.

Речь идет о том, что в повседневной практике пианисту-аккомпаниатору часто приходится сталкиваться в работе с певцами с одной очень важной проблемой. Она обусловлена тем, что общий уровень музыкального образования пианиста, как правило (при естественных исключениях), выше, чем у солиста-певца. Об этом свидетельствует комплекс знаний, который получает исполнитель на протяжении всего периода обучения. Сюда входят как общетеоретический, так и практический аспекты.

В самом деле, пианист начинает свой профессиональный путь в абсолютном большинстве случаев в раннем детстве. Параллельно с психологическим, физиологическим становлением и взрослением постепенно, под руководством педагогов, происходит музыкальное развитие будущего исполнителя. Путь вокалиста часто иной, что неудивительно, так как «рождение» настоящего певческого голоса происходит в возрасте 17, 18 лет, после всех мутационных преобразований. Зачастую певец начинает свой профессиональный путь в возрасте двадцати и более лет, буквально «с нуля». Таким образом, пианист оказывается в непростой психологической ситуации: он чаще лучше певца знает, как надо грамотно исполнять музыкальное произведение, но не умеет и не должен петь. Его обязанность – находиться в заведомо подчиненном положении, что напрямую вытекает из функции фортепиано в данном ансамбле! Из такой ситуации есть один выход: попытаться использовать репетиционный процесс для того, чтобы как можно полнее объяснить солисту свою точку зрения (впрочем, никакой диктат здесь невозможен!!) и попытаться аргументировано добиться того, чтобы исполнение было лишено очевидных грамматических ошибок и художественных недостатков.

И еще одно немаловажное замечание, касающееся непосредственно сложной проблемы взаимоотношений аккомпаниатора и солиста. Для пояснения своей мысли позволю себе привести соображения, высказанные Эдвардом Григом:

«Конечно, нельзя сказать, что Шуман в своих песнях первый отвёл столь значительную роль так называемому аккомпанементу. Уже у Шуберта, как ни у кого из его предшественников, партия фортепиано живописует все настроения. Но то, что было начато Шубертом, углубил далее Шуман, и горе тому певцу, который вздумает исполнять Шумана, не сообразуясь, всё время с фортепианной партией, до малейших её оттенков. Певец, который не понимает, что партия фортепиано требует такого же пристального внимания и изучения, как и вокальная партия, на мой взгляд, не может исполнять Шумана. Да! Я даже решусь утверждать, что тот, кто совершенно не умеет играть Шумана, не может и петь его. В трактовке фортепианной партии Шуман был первым, кто в современном духе разрешил вопрос о соотношении голоса и аккомпанемента. Впоследствии Вагнер пошел по тому же пути – и гораздо дальше – а стало быть, придавал этому вопросу большое значение. Я имею в виду передачу мелодии фортепиано – или оркестру, – в то время как певческому голосу поручается речитатив»²⁸¹.

В этом высказывании четко сформулировано отношение великого композитора к довольно сложной проблеме музыкальных взаимоотношений солиста и аккомпаниатора. С одной стороны, казалось бы, все просто: певец исполняет свою партию и главенствует в этом музыкальном тандеме, а пианист аккомпанирует, оставаясь на «вторых ролях». Но достаточно вспомнить партии фортепиано в романсах Рахманинова, Чайковского, Метнера, Шуберта, Шумана, Грига, чтобы прийти к заключению о том, что пианист не может всегда оставаться в тени вокальной партии.

²⁸¹ Григ Э. Роберт Шуман / Под ред. О. Левашевой. М.: Музыка, 1966. С. 154, 155.

Григ рассматривает солиста и аккомпаниатора как равноценных партнеров. Это подчёркивается им даже в обороте речи («к так называемому аккомпанементу»). Говоря о вокальной музыке Шумана, он предпочитает термин «партия фортепиано». Строго говоря, это правильно, ибо не всегда пианист аккомпанирует, зачастую его музыкальное «высказывание» в том или ином разделе музыкальной формы становится важнее партии солиста (не говоря уже о том, что в процессе подготовки музыкального произведения роль пианиста обычно равноценна по значимости творческой работе солиста, а зачастую имеет даже большее значение). Более того история музыки знает примеры таких сочинений, при прослушивании которых создаётся ощущение, что сперва композитор сочинил развёрнутую партию рояля, а затем, как бы поверх нее, написал вокальную строчку (например, такие явления нетрудно отметить в творчестве Н. К. Метнера, С. В. Рахманинова и др.). Таким образом, вслед за Григом можно повторить, что не только детальное изучение вокальной партии, но и точное знание всех нюансов и тонкостей фортепианного сопровождения является одним из важнейших условий исполнения певцом романса или песни.

Не вызывает сомнения, что Свиридов требовал от своих солистов досконального знания и понимания всей музыкальной ткани произведения. Особо важным это становилось тогда, когда речь шла о его собственной музыке. Нет ничего удивительного в том, что именно композиторы-аккомпаниаторы всегда уделяют большое значение данному вопросу, так как любое музыкальное сочинение пронизано единым замыслом и представляется совершенно невозможным понять лишь часть его.

В целом, изучая документы, связанные с аккомпаниаторской деятельностью Свиридова, создается двойственное впечатление. С одной стороны, требования, предъявляемые композитором к певцам и пианистам, целиком и полностью оправданы. Они естественно вытекают из общемузыкальных стремлений и представлений композитора. Это требования неукоснительного соблюдения авторских указаний, внимания к произносимому слову, правдивости

и искренности в передаче той или иной эмоции, досконального знания партии партнера (Свиридов рассматривал певца и аккомпаниатора как равноценных участников художественного исполнения). Кроме того, это также включало в себя уважительное отношение друг к другу, предполагающее обязательность и пунктуальность.

С другой же стороны, многие высказывания композитора явно свидетельствуют о том, что, выступая в роли концертмейстера, он не давал солистам свободы в интерпретации того или иного произведения. Во всех случаях сохранялось постоянное и неизменное давление на исполнителей в том или ином отношении. Зачастую это относилось даже к поведению композитора на сцене. Певица Ирина Константиновна Архипова (1925–2010) вспоминает, как на одном из концертов со Свиридовым она перепутала слова и попыталась выйти из создавшегося положения как можно менее заметно для публики. Сидевший же за роялем Георгий Васильевич не позволил ей сделать этого: он просто перестал играть и в тишине зала прошептал верные слова, добавив при этом: «...ты слова перепутала»²⁸². Страшно представить состояние солистки в ситуации, когда вместо естественно (даже «инстинктивно») ожидаемой помощи она получила от аккомпаниатора «подножку».

Безусловно, внимание к слову – важнейшая часть концертмейстерской работы. Сам Г. В. Свиридов прекрасно понимал это и писал в своих дневниках: «Я же пристрастен к слову как началу начал, сокровенной сущности жизни и мира»²⁸³. Все великие русские композиторы, занимаясь с вокалистами, всегда уделяли огромное внимание точности и правильности пропетого (произнесённого) слова. Но в данном случае композитор, выступал в иной роли - аккомпаниатора. Очевидно, что для пианиста, работающего с певцами (или с иными солистами), существуют неписанные профессиональные правила, в том числе и этические. Одно из важнейших из них состоит в том, что вся

²⁸² Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / Ред. Петров А. В. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 180, 181.

²⁸³ *Свиридов Г. В.* Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 58.

деятельность аккомпаниатора должна быть направлена на помощь солисту в реализации его музыкальных намерений и полной безусловной поддержке на сцене. Если в процессе предконцертной работы возможны споры и разногласия, то в момент сценического исполнения музыкального произведения это, как правило, совершенно исключено.

Блистательный же певец Владислав Пьявко (1941–2020), которому также приходилось неоднократно выступать с композитором, вспоминал, в частности, о том, что во время концерта в партии рояля могли возникать всякие неожиданности: «вдруг – модуляции гармонические зазвучат другие, другая тональность появится»²⁸⁴. Вполне вероятно, что при активном эмоциональном возбуждении на сцене певец принял за «модуляции» и «тональности» некоторые незначительные изменения, внесённые композитором в музыкальный материал. При этом Владислав Иванович отмечает, возможно, с некоторой иронией: «пианист он прекрасный, но непрестанно импровизирующий». Совершенно очевидно, что любому певцу было бы очень сложно в такой ситуации, что, без сомнения, наносило вред художественному уровню исполняемого произведения. Кроме того, Владислав Пьявко говорил, что Георгий Васильевич, несмотря на большие требования к вокалистам, по существу, не знал, как действует певческий голос²⁸⁵. То же самое подтверждает и Ирина Архипова, свидетельствующая о том, что Свиридов «пел хриплым, задвленным звуком, беря дыхание посреди слова, как поющие дети»²⁸⁶. При этом нельзя забывать, что эти высказывания относятся к композитору, почти полностью посвятившему свое творчество тем или иным вокальным жанрам, то есть писавшим почти исключительно для голоса. Думается, что такое мнение могло сложиться у певцов на основании анализа тех требований, которые предъявлял композитор. Скорее всего, невыполнимость некоторых из них, например, В. Пьявко, ощущал буквально на физическом уровне. Хотя в то же

²⁸⁴ Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / Ред. Петров А. В. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 180–182.

²⁸⁵ Там же. С. 181.

²⁸⁶ Книга о Свиридове. / Составитель Золотов А. А. М.: Советский композитор, 1983. С. 31.

самое время он считал, что Георгий Васильевич «интуитивно знал (...) как писать для голоса»²⁸⁷.

Здесь уместно будет поставить следующий вопрос: должен ли аккомпаниатор (в том числе и композитор) давать певцу советы, касающиеся вокальной техники? Если да, то в какой мере? С одной стороны, аккомпаниатор не является певцом или педагогом по вокалу, с другой же стороны, опытный пианист, проработавший много лет в этой сфере, не мог не приобщиться к своеобразной «вокальной школе» и, пусть чисто теоретически, но знает, чувствует и понимает принципы вокальной техники. Кроме того, зачастую встречается ситуация, когда пианист заметно старше и опытнее певца. Этот вопрос достаточно непростой. Думается, что решать его в каждом конкретном случае надо индивидуально. Представляется, что, несмотря на все многообразие составляющих профессии, всё же данные рекомендации входят в компетенцию профессиональных педагогов-вокалистов. Это не значит, что вовсе исключается возможность такого рода советов от пианистов. Речь идет о том, что подходить к данному вопросу надо осторожно и давать подобные рекомендации в самом крайнем случае, или в тех ситуациях, когда сам певец просит об этом. Однако, подчеркнем еще раз, этот вопрос не имеет однозначного и четкого ответа.

Восторженные воспоминания о Свиридове-аккомпаниаторе оставил также выдающийся оперный певец (бас) Александр Филиппович Ведерников (1927–2018). По его собственному признанию ни один его концерт не обошелся без музыки композитора. В данном случае можно говорить об удивительном родстве душ двух музыкантов. Воспоминания певца о работе со Свиридовым проникнуты теплотой и искренностью. В них, помимо ярких бытовых зарисовок, передающих атмосферу дружбы двух талантливых людей, содержатся описания интереснейших деталей совместной работы. Прежде всего, здесь речь идёт не только о музыке самого композитора, но и о работе над произведениями русских композиторов XIX столетия, среди которых всегда

²⁸⁷ Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / Ред. Петров А. В. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 181.

выделялись М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский и А. Бородин. Конечно, такой выбор отнюдь не случаен. Именно этих композиторов Г. В. Свиридов считал своими предшественниками. Думается, что ближе всего ему был Мусоргский, которого со Свиридовым объединяет многое. Прежде всего, оба они уделяли в своём творчестве огромную роль вокальной музыке (человеческому голосу). Кроме того, в своей композиторской работе и в занятиях с певцами, как Мусоргский, так и Свиридов исповедовали общие принципы. Среди них важнейшим является обострённое внимание к интонационно верному произнесению каждого слова. Можно с полным основанием говорить, что этих композиторов объединяла общая «корневая система», общие музыкальные истоки.

А. Ведерников вспоминает о том, как он исполнял под аккомпанемент Свиридова «Песни и пляски смерти» Мусоргского. Как известно, у этого гениального вокального цикла (как и вообще у песен Мусоргского) непростая исполнительская история. Не секрет, что вокальные произведения композитора не пользуются большой популярностью у концертирующих музыкантов. Объяснение этому очень простое: сложность вокальной и фортепианной партии слишком высока и требует не только технического мастерства от певца и пианиста, но и того, что называется музыкантской зрелостью. Кроме того, немаловажным обстоятельством является и то, что эта музыка предполагает подготовленного слушателя, как минимум «профессионального» любителя музыки. Гораздо проще добиться успеха у публики, исполняя романсы Чайковского, Глинки, Рахманинова. И только единицы отваживаются исполнять песни Мусоргского на эстраде. По признанию А. Ведерникова он пел этот цикл на протяжении многих лет, и каждый раз его поражало звучание рояля. Свиридов блестяще справлялся со сложной, несущей на себе огромную смысловую нагрузку партией фортепиано²⁸⁸.

²⁸⁸ Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / Ред. Петров А. В. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 115.

Тем не менее, даже в этих, почти «безоблачных» воспоминаниях содержится упоминание о том, что композитор всегда «навязывал свое понимание музыки и никому не доверял: «Делайте так, и всё!» Композитор даже «мог во время репетиции и голос повысить, и обидеть»²⁸⁹. Не обходит певец вниманием и другой факт: многие исполнители, зная непростой характер Свиридова, боялись с ним работать. Более того, по сообщению певца, он всегда уходил, когда Георгий Васильевич с кем-то занимался, поскольку «тяжело было наблюдать». Но, судя по всему, отношение композитора к А. Ведерникову было особое, предполагающее иной уровень музыкантского доверия. Скорее всего, понимая, уважая и невероятно ценя композитора и пианиста Свиридова, певец мог не обращать внимания на некоторые сложности в личном общении. В целом необходимо отметить, что его воспоминания о работе с композитором проникнуты безмерной благодарностью и уважением.

Здесь уместно будет сделать некоторое отступление. Изучая материалы, относящиеся к аккомпаниаторам великих певцов XX столетия, невозможно не обратить внимание на важнейшую черту, характеризующую отношение солистов к «своим» пианистам. Красной нитью через все источники (личная переписка, статьи, воспоминания) проходит мысль о том, что успех выступления певца не в последнюю очередь связан с пианистом, что вокалист многим в своей работе обязан аккомпаниатору. Это довольно важная и непростая проблема. Не секрет, что многие солисты несколько пренебрежительно относятся к концертмейстеру, считая их присутствие чем-то само собой разумеющимся. Возможно, корни этого следует искать в «звёздном апломбе», к сожалению, воспитываемым (по разным причинам) у некоторых певцов. К сожалению, подобному недугу были подвержены и великие. Известно, что Ф. И. Шаляпин зачастую уходил под аплодисменты со сцены, в то время как пианист ещё не успел сыграть фортепианное заключение, несущее на себе важную драматур-

²⁸⁹ Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / Ред. Петров А. В. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 113.

гическую, смысловую нагрузку! Подобное поведение, конечно, не имеет ничего общего с профессиональным отношением к исполняемому музыкальному произведению, даже не затрагивая чисто этической стороны вопроса. К чести певцов, работавших со Свиридовым, необходимо отметить, что все они понимали и ценили саму возможность музыкального общения с мастером. Кроме того, в ходе такого сотрудничества у них появлялась возможность выучить новые музыкальные произведения под руководством автора.

Ещё один выдающийся певец, работавший с композитором, Алексей Дмитриевич Масленников (1929–2016), в своих воспоминаниях пишет: «Знакомя кого-либо со своей музыкой, Свиридов всегда сам её играет и обязательно поет (...) требует от исполнителя максимального подчинения его авторскому замыслу. Работать с ним очень интересно и безумно трудно»²⁹⁰. И еще: «Он превосходный пианист. И на эстраде заставляет исполнителя подтягиваться, ведет за собой. Даже в период исполнения, не первого и даже не десятого, он может вдруг что-то переделать в нюансировке или даже в самой трактовке образов»²⁹¹.

Все это ещё и ещё раз заставляет отметить, что композитор относился к той категории аккомпаниаторов, которые требует беспрекословного подчинения. Учитывая же одаренность автора и некоторые из черт характера, не вызывает сомнения, что далеко не всегда его требования были легко выполнимы. Кроме того, они могли претерпевать изменения, зачастую даже во время сценического исполнения. В таких случаях певцу приходилось прислушиваться и «подстраиваться» под пианиста. Об этом факте свидетельствует и замечание А. Масленникова о том, что Свиридов «заставляет исполнителя (то есть солиста – Н. В.!! [А. Ю.]) подтягиваться, ведёт за собой»²⁹². Это тоже не простая проблема и её невозможно оставить без анализа.

²⁹⁰ Масленников А. Д. Воспоминания о Свиридове // Советская музыка, 1975. № 12. С. 32.

²⁹¹ Там же.

²⁹² Там же.

Для пианистов, которым хотя бы раз в жизни приходилось аккомпанировать, понятны такие выражения как «пианист ведет солиста» или «солист ведёт пианиста». Вероятно, в этих словах в той или иной форме указывается на то, что в подобном ансамбле один из его участников берёт на себя лидирующие функции. Зачастую, против ожиданий, лидером является не солист. Чем это может быть вызвано? Думается, что причин здесь несколько. Нередко, певец сам предпочитает быть ведомым. Это может быть связано с небольшим музыкантским опытом последнего в сравнении с его партнёром. Кроме того, такая ситуация возможна, когда за роялем находится признанный мастер, который берёт на себя функции «ведущего» и так или иначе (возможно даже против своей воли, подсознательно) продолжает руководить певцом и на сцене.

Все говорит о том, что Свиридов не только был безусловным лидером во время предконцертной работы с певцом, но и оставался им на эстраде. Более того, он мог менять «трактовку образов» непосредственно во время исполнения. Он ощущал себя в этот момент в полной мере творцом, автором исполняемого музыкального произведения и воспринимал певца лишь как необходимого посредника между собой и публикой. Почти всегда композиторское начало в нём превалировало над исполнительским. Нельзя также забывать и о том, что само отношение Свиридова к партии фортепиано не предполагало никакого подчинения. Он неоднократно повторял: «Нет никакого аккомпанемента, есть голос, есть рояль, очень трудные, самостоятельные партии»²⁹³. Конечно, нельзя такое высказывание воспринимать буквально. Вряд ли композитор понимал вокальную и фортепианную партии независимыми друг от друга. Здесь в первую очередь подчеркивается факт их музыкальной равноценности в ансамбле и то немаловажное обстоятельство, что каждый из исполнителей не только обязан прекрасно знать свою партию, но и партию партнера.

²⁹³ Книга о Свиридове / Сост. Золотов А. А. М.: Советский композитор, 1983. С. 34.

О преобладающем композиторском начале у Свиридова-аккомпаниатора рассказывает и звукорежиссер И. П. Вепринцев, которому посчастливилось записывать пластинки с вокальными сочинениями Свиридова в сопровождении автора. Он отмечает: во время записи создавалось впечатление, что композитор прямо во время исполнения делает новую редакцию клавира. Как тут не вспомнить рассказы певцов о тех «неожиданностях», которые устраивал Свиридов на концертах. Впрочем, работа в студии всегда предполагает возможность внести изменения в нотный текст и сделать дубль, в то время как на сцене такие «сюрпризы» несравненно более опасны. И. Вепринцев также отмечает, что при записи произведений Мусоргского и Глинки Свиридов был не менее требователен и как бы «выступал от имени этих композиторов»²⁹⁴. Кроме того, в этих воспоминаниях отмечается, что в аккомпанементе всегда были слышны «тембры оркестровых инструментов и даже целые оркестровые пласты»²⁹⁵. А это безусловная особенность именно композиторского мышления, впрочем, делающая честь любому исполнителю.

Аккомпаниаторская практика Г. В. Свиридова – еще одна яркая и своеобразная страница концертмейстерской истории. Нет никакого сомнения, что в ней нашли свое продолжение и преломление традиции, заложенные еще в XIX веке композиторами-классиками. Таким образом, можно с уверенностью говорить, что такие великие музыканты как М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский стояли не только у истоков появления на свет великой русской музыки, но и своей обширной творческой деятельностью заложили основы «исполнительской» (в частности, аккомпаниаторской) истории. Спору нет, силуэт концертмейстерской практики каждого из великих композиторов прошлого обладает своей неповторимостью. Но, тем не менее, общие принципы работы с певцами всегда остаются неизменными, и это создаёт непрерывность традиции.

²⁹⁴ Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / Редактор Петров А. В. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 645.

²⁹⁵ Там же. С. 643.

Особенности характера и личности Г. Свиридова внесли в его «аккомпаниаторский портрет» черты своеобразия, к отрицательным сторонам которых необходимо отнести отсутствие необходимой исполнительской гибкости при работе в ансамбле и чрезмерную принципиальность, зачастую подавляющую индивидуальность солиста. В то же время все это – результат того, что концертмейстерская деятельность Г. Свиридова была непосредственно связана с его композиторским творчеством, являлась продолжением его, и была сцеплена с ней едиными творческими представлениями и законами, в правильность и незыблемость которых Г. В. Свиридов свято верил.

§ 3.4. Исполнители-концертмейстеры

Александр Борисович Гольденвейзер.

«Для плохого певца дыхание является печальной необходимостью, для хорошего же служит одним из главных средств художественной выразительности. Именно такой должна быть его роль и для исполнителя-инструменталиста».

(А. Б. Гольденвейзер²⁹⁶)

Исследователю концертмейстерской истории нередко приходится сталкиваться с несправедливостью. Чаще всего это забытые имена выдающихся исполнителей, а порой элементарное непонимание и невнимание к работе пианиста в творческом тандеме с солистом. Однако история музыки иногда фиксирует и другую ситуацию: обширная аккомпаниаторская деятельность некоторых музыкантов в исторической перспективе настолько оказывается в тени иных видов их творческой работы, что лишь немногие ученые в своих исследованиях привлекают внимание к этой стороне вопроса. В группу таких пианистов входит выдающийся исполнитель, педагог, редактор нотных изданий классической фортепианной музыки и общественный деятель Александр Борисович Гольденвейзер (1875–1961). Его имя навсегда вписано «золотыми буквами» в историю фортепианного искусства. О нем говорят, как о выдающемся солисте, основателе одной из самых крупных фортепианных школ, многогранной и яркой личности²⁹⁷. В то же время его концертмейстерская деятельность до сих пор остается неисследованной. Для того, чтобы создать представление о масштабах такой работы, целесообразно привести список солистов, с которым работал Александр Борисович. Для наглядности сведения оформлены в таблицу:

²⁹⁶ В классе Гольденвейзера / Под ред. Д. Д. Благого, Е. И. Гольденвейзера. М.: Музыка, 1986. С. 35.

²⁹⁷ См. Николаев А. А. Гольденвейзер // Музыкальная энциклопедия. Главный редактор Ю. В. Келдыш. Т. I, М, 1973, кол. 1043–1044.

Фамилия, имя, отчество	Годы жизни	Основные сведения
Собинов Леонид Витальевич	1872–1934	Оперный певец (тенор), 1897-1933 – солист Большого театра.
Доберт Полина Жильбертовна	1879–1968	Концертная певица (меццо-сопрано), в 1919–22 профессор Московской консерватории
Азерская Елизавета Григорьевна	1868–1946	Оперная и камерная певица (меццо-сопрано), в 1897—1918 солистка Большого театра
Гайдай Зоя Михайловна	1902–1965	Оперная певица (сопрано), народная артистка СССР, солистка Киевского театра оперы и балета, профессор Киевской консерватории
Гукова Маргарита Георгиевна	1887–1965	Артистка оперы (лирико-драматическое сопрано) и педагог. В 1906—14 солистка Большого театра

Доброхотова Анна Ильинична	1880–1951	Оперная и камерная певица (меццо-сопрано), в 1899—1905 солистка Большого театра
Ивницкая Софья Моисеевна	1906–после 1952	Солистка Мариинского театра (1936-1946), Саратовского театра оперы и балета, Ленинградской филармонии
Киселевская Анна Петровна	???	Певица (сопрано). В 1903—09 выступала на сцене Большого театра, позднее пела в Одессе, Киеве.
Китаева Ольга Александровна Малюта Анна Иосифовна	1870-е гг.—1919 1906–1998	Певица (сопрано), в 1897 дебютировала в партии Людмилы на сцене Большого театра. Певица (сопрано), преподаватель Института им. Гнесиных и Московской консерватории
Петрова Фаина Сергеевна	1890–1975	Певица (меццо-сопрано) и педагог. Окончила Московскую консерваторию по классу фортепиано у А. Б. Гольденвейзера и

Рождественская Наталья Петровна	1900-1997	по классу пения у В. М. Зарудной, солистка Большого театра. Певица (сопрано), в 1929-60 солистка Всесоюзного радио.
Севостьянов Василий Сергеевич	1875–1929	Певец (драматический тенор), камерный певец
Скобцов Иван Михайлович	1900–1983	Оперный певец (бас-баритон) С 1930 по 1958 годы солист Большого театра
Соболевская Ольга Станиславовна	1900 – 1994	Певица, в оперном театре с 1925 по 1941 г.; автор ряда работ о деятельности К. С. Станиславского в опере.
Талахадзе Татьяна Емельяновна	1914–?	Певица (сопрано) и педагог, в 1939—1959 годах - солистка Большого театра.
Тиц Гуго Ионатанович	1910–1986	Певец (баритон), педагог, в 1940—51 солист Всесоюзного радио. С 1945 преподаватель Московской консерватории

Философова Валентина Дмитриевна Чалеева Александра Павловна	??? (1880-е гг. — ?)	Певица (меццо-сопрано) Артистка оперы (меццо-сопрано, контральто). Выступала в Москве (Большой театр), Киеве, Одессе, Петербурге (Мариинский театр), Милане
Чекин Павел Иванович	1906–после 1958	Оперный певец (тенор), в 1942—1958 годы солист Большого театра.
Чубенко Надежда Самойловна	1907–1989	Певица (сопрано) и педагог, в 1936—59 солистка Большого театра.
Шумская Елизавета Владимировна	1905–1988	Певица (лирико-колоратурное сопрано), в 1944-58 в Большом театре.
Эйхенвальд Мария Александровна	1872–1926	Певица (лирико-драматическое сопрано), камерная певица и педагог.
Ян-Рубан Анна Михайловна	1874–1955	Камерная певица (сопрано)

С 1889 года жизнь Александра Борисовича была неразрывно связана с Московской консерваторией. Именно к этому времени относится начало его

активной концертмейстерской деятельности. Несмотря на то, что учебный план того времени не предусматривал отдельные занятия по аккомпанементу, активное творческое общение молодого музыканта со своими коллегами (прежде всего, вокалистами и скрипачами) позволило ему получить своеобразную школу в этой области исполнительства. Кроме того, Гольденвейзер часто присутствовал в качестве пианиста на уроках певицы Елизаветы Андреевны Лавровской и скрипача Иван Войцеховича Гржимали (1844–1915), вошедших в историю российской музыкальной педагогики. Важно также отметить, что его преподавателем по дисциплине «камерный ансамбль» был выдающийся музыкант, а с 1889 года и директор консерватории, Василий Ильич Сафонов (1852–1918). Не вызывает сомнений, что уроки прославленного пианиста и дирижера помогли молодому музыканту обрести уверенность и в немалой степени способствовали развитию его ансамблевых навыков. Кроме этого, Василий Ильич был руководителем студенческого хора. Но как пишет сам Гольденвейзер, чаще всего на этих уроках ему приходилось аккомпанировать на рояле, так как он не обладал вокальными способностями²⁹⁸. Думается, что Сафонов поступал так по нескольким причинам. Прежде всего, он чувствовал и понимал концертмейстерскую одаренность своего студента и именно поэтому поручал ему исполнение партии фортепиано. С другой стороны, учитывая его скромные возможности в качестве хориста, Василий Ильич решил, что в данном случае роль аккомпаниатора принесет больше пользы для будущего пианиста, так как работа с хором (и вообще с певцами) позволяет, пусть лишь на теоретическом уровне, познать основные законы вокального исполнительства. Нелишне также еще раз подчеркнуть, что в те времена такая форма обучения концертмейстерскому мастерству была единственно возможной, ведь до первого появления соответствующей дисциплины в системе музыкального образования должно было пройти еще 40 лет. Известный музыковед и ученик

²⁹⁸ Гольденвейзер А. Б. Воспоминания. М.: Дека-Вс. 2009. С. 183.

А. Гольденвейзера Александр Дмитриевич Алексеев (1913–1996) в своих воспоминаниях об учителе отмечает его исключительную легкость в чтении с листа²⁹⁹. Не секрет, что этот навык даже при наличии природной склонности развивается только в процессе систематической, прежде всего, концертмейстерской работы, начало которой в данном случае было положено в консерваторские годы.

Дальнейшая аккомпаниаторская практика Гольденвейзера была связана в первую очередь с солистами-вокалистами. Александр Борисович всегда любил и ценил человеческий голос, что, тем не менее, не мешало ему быть всегда в высшей степени требовательным по отношению к певцам. Кроме того, близок был ему и жанр романса, с которым он был связан и как композитор. Среди прочих им написаны «Фантазия» на слова А. Фета, романсы на слова М. Лермонтова, А. Кольцова и другие. Одна из учениц мастера пианистка Лия Моисеевна Левинсон (1905–2000) даже полагала, что именно в отношении вокального искусства раскрывалась одна из важнейших особенностей дарования учителя, а именно – лирическое начало. По ее мнению, то качество, которое Гольденвейзер редко проявлял на людях, в полной мере раскрывалось в его работе с певцами и в выступлениях с ними. В качестве примера она упоминает исполнение им фортепианной партии романсов Чайковского и Рахманинова в концерте Елены Дмитриевны Кругликовой (1907–1982). В своих беседах с Л. Левинсон певица вспоминала об этом времени: «Это было подлинное слияние с музыкой, мы понимали друг друга без слов – Александр Борисович мало говорил на занятиях, он помогал своим исполнением, чувствовал мои намерения»³⁰⁰.

²⁹⁹ Алексеев А. Д. Жизнь музыканта // А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. Избранные статьи и письма. М.: Советский композитор, 1969. С. 10.

³⁰⁰ Левинсон Л. М. Из воспоминаний об учителе-друге // А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. Избранные статьи и письма / Под ред. Д. Благого. М.: Советский композитор, 1969. С. 377.

Концертмейстерская одаренность Гольденвейзера проявлялась и в его педагогической работе. Ярче всего это проявлялось в ситуации, когда его студенты работали над фортепианными концертами. В таких случаях партию оркестра на втором рояле почти всегда исполнял сам профессор, не доверяя этого никому и очевидно полагая это важнейшей частью своей преподавательской работы. Не секрет, что и ныне большинство педагогов по специальности стараются сами аккомпанировать своим студентам, но уникальность Александра Борисовича была не только в том, что он блестяще справлялся с ролью аккомпаниатора, но и то, что он продолжал выходить на сцену со своими учениками в более чем преклонном возрасте. Истории известен, пожалуй, один из самых ярких случаев такого рода, произошедший 9 апреля 1953 года, день 10-летия со дня смерти С. Рахманинова. Тогда его студенты исполняли все 4 концерта Рахманинова и Рапсодию на тему Паганини. Солистами на этом концерте выступили студенты класса А. Гольденвейзера М. Д. Чхеидзе (р. 1930), Д. А. Башкиров (1931–2021), Л. Н. Берман (1930–2005), Д. Д. Благой (1930–1986), Д. А. Паперно (1929–2020). Профессору, блестяще аккомпанировавшему всем, кто выходил на сцену, было в то время 78 лет!³⁰¹. Не секрет, что подобная форма работы со студентами таит в себе ряд сложностей и опасностей. Ведь необходимо в одно и то же время выступать в двух ролях: наставника и аккомпаниатора. В такой ситуации бывает непросто и обыкновенным концертмейстерам, которым в силу ряда причин (чаще всего, это превосходство в возрасте и профессиональном музыкантском опыте) не всегда удается в полной мере подчиниться воле солиста. И это естественно, поскольку за вторым роялем не просто концертмейстер, а педагог! Кроме того, далеко не все преподаватели по специальности являются прирожденными ансамблистами. Представляется, что здесь сыграла свою роль многогранность творческой одаренности мастера. Кроме всего прочего, уже на уроках Александр Борисович привлекал внимание своих студентов к партии сопровождения, постоянно

³⁰¹ Жукова О. М. Уроки Гольденвейзера // Наставник: А. Б. Гольденвейзер глазами современников / Под ред. А. Тумаринсон. М.: Серебряные нити, 2014. С. 234.

напоминал о ее важности и значении. Одна из учениц мастера Мэри Симховна Лебензон (1931–2020) вспоминает: «Будучи ученицей 5-го класса, я принесла на урок концерт Моцарта № 22. Александр Борисович попросил меня сыграть на память аккомпанемент очередного tutti, и был очень удивлен, когда я сыграла только одну мелодию. По этому поводу он привел слова А. Рубинштейна: «Это все равно, что выучить в сонате партию только одной руки»³⁰². В этом замечании отражена важнейшая мысль: невозможно исполнять музыкальное произведение, зная только сольную партию. К сожалению, и в настоящее время можно встретить таких солистов, которые не только приблизительно знают музыкальную ткань сопровождения, но и вовсе «забывают» познакомиться с ней.

Подобная требовательность и внимательность к аккомпанементу сохранялась и в критических рецензиях, принадлежащих Гольденвейзеру. Часто они принимали форму выражения непосредственных впечатлений о недавно состоявшемся концерте и публиковались в периодической прессе. Следуя неписаным правилам, основная часть таких статей всегда посвящалась солисту, о концертмейстере же речь шла в заключении. Профессиональные качества пианиста оценивались с позиций самых серьезных критериев мастерства. Например, суровой критики удостоился известный ансамблист и аккомпаниатор Тассо Янопуло (1898–1970), выступавший с такими прославленными скрипачами-солистами как Жак Тибо (1880–1953), Генрик Шеринг (1918–1988), Иври Гитлис (1922–2020). В критическом отзыве на концерты Жака Тибо, которые состоялись в рамках гастрольной поездки скрипача в СССР, в 1936 году, Александр Борисович пишет: «Пианист Тассо Янопуло, исполняющий в концертах Тибо партию фортепиано, не возвышается над уровнем доброкачественного аккомпаниатора-ремесленника»³⁰³. Из этого можно сделать только один вы-

³⁰² Лебензон М. С. Он был, прежде всего, человеком чести // Наставник: А. Б. Гольденвейзер глазами современников / Под ред. А. Тумаринсон. М.: Серебряные нити, 2014. С. 240.

³⁰³ Гольденвейзер А. Б. Концерты Жака Тибо // Известия. 5 апреля 1936.

вод: исполнение не отличалось мастерством. Чаще всего в таком случае авторы в своих статьях не упоминают о концертмейстере вовсе. Но это шло вразрез с профессиональными принципами Гольденвейзера. Говоря об «аккомпаниаторе-ремесленнике», он тем самым лишний раз подчеркивает важность и значение профессии. Еще меньше повезло другому партнеру Тибо, с которым он приезжал в Россию в 1906 году и оставшемуся в тексте неназванным: «Прекрасному исполнению г. Тибо в значительной степени мешал (курсив мой – А. Ю.) из рук вон плохой аккомпанемент»³⁰⁴. Эта характеристика, очевидно, не требует комментариев.

Вместе с тем, рецензируя подлинно профессиональные выступления, Гольденвейзер всегда отмечал вклад, который вносил в них пианист. В частности, он был одним из первых, кто заметил молодую тогда Софью Борисовну Вакман (1911–2000), в будущем легенду Ленинградской (Петербургской) консерватории. Зоркий слух мастера тут же отметил ее, аккомпанировавшую среди прочих некоторым солистам – лауреатам всесоюзного конкурса скрипачей и виолончелистов. Говоря о ней, Александр Борисович отмечает «исключительное художественное мастерство» исполнительницы³⁰⁵. В наше время, когда имя С. Вакман-пианистки и педагога известно каждому в профессиональной среде, кажется совершенно очевидной характеристика мастера. Но в данном случае речь идет о 1937 году, когда Софья Борисовна еще только начинала свой творческий путь.

Еще одно имя, отмеченное мастером – Абрам Борисович Дьяков (1904–1941). Жизненный путь этого музыканта закончился трагически: профессор Московской консерватории Дьяков, уйдя добровольцем на фронт, трагически погиб уже в октябре 1941 года. За свою короткую жизнь он успел прославиться как пианист-солист, ансамблист и аккомпаниатор. Среди его многочисленных достижений – бронзовая медаль, полученная в Брюсселе, на Международном

³⁰⁴ Гольденвейзер А. Б. Четвертый филармонический концерт // Век. 25 января 1906.

³⁰⁵ Гольденвейзер А. Б. О конкурсе и лауреатах // Известия. 24 октября 1937.

конкурсе скрипачей имени Э. Изаи, где он выступал в качестве концертмейстера. 25 мая 1937 года в Большом зале московской консерватории состоялся концерт лауреатов этого музыкального состязания, на котором присутствовал Гольденвейзер. В своем опубликованном отклике на это событие он писал: «Следует особенно отметить превосходное исполнение фортепианной партии А. Б. Дьяковым, аккомпанировавшим всем выступавшим лауреатам. Он доставил своим исполнением фортепианного сопровождения подлинное художественное наслаждение»³⁰⁶. Профессионалы знают, что работа пианиста на вокальных и инструментальных конкурсах – один из самых сложных видов музыкантской работы. Именно там проходят проверку все навыки и умения концертмейстера. Здесь пригодится и беглое чтение с листа (в сценических условиях) и мгновенная реакция и, не в последнюю очередь, психологическая выдержка. Все эти качества были с блеском продемонстрированы А. Дьяковым как в Брюсселе, так и на концерте в Москве, что и было отмечено Гольденвейзером.

Интересно отметить, что и он сам выступал в ансамбле с выдающимся скрипачом Эженом Изаи (1858–1931), имя которого носил этот конкурс. Их знакомство относится к началу XX столетия, когда Изаи приехал в Москву с концертами. В качестве партнера для него пригласили Александра Борисовича. Кроме всего прочего, не последнюю роль здесь сыграло то, что пианист блестяще читал с листа. Последнее неудивительно: ведь, прославленный скрипач приезжает на концерт, имея четкое представление не только о самом произведении, но и о том, как его нужно исполнять. Его же партнеру приходится включиться в этот процесс на самом последнем, предконцертном этапе и попытаться понять музыкальный замысел солиста в самые сжатые сроки. В данной ситуации это в равной степени относится как к аккомпанементу, так и к камерному репертуару. Сотрудничество оказалось в высшей степени удачным. Упоминание о нем содержится и в воспоминаниях самого Гольденвейзера³⁰⁷.

³⁰⁶ Гольденвейзер А. Б. Концерт лауреатов // Известия. 27 мая 1937.

³⁰⁷ Гольденвейзер А. Б. Воспоминания. М.: Дека-Вс. 2009. С. 413, 414.

Еще один свидетель времени расцвета творческой деятельности мастера – его ученик Лазарь Наумович Берман. Его рассказ поможет нам приблизиться к атмосфере того времени и почувствовать непростую обстановку, в которой была вынуждена развиваться, в числе прочего, и история концертмейстерского искусства. Речь идет о двух замечательных музыкантах, составляющих славу московской консерватории: Абраме Владимировиче Шацкесе (1900–1961) и Марии Соломоновне Неменовой-Лунц (1878–1954). В страшные времена сталинского террора было создано собрание, на котором первого обвиняли в исполнении музыки Метнера (жившего тогда за границей), а вторую в том, что в ее классе концертмейстерского мастерства исполнялись песни Брамса на немецком языке, то есть на языке оригинала, а не на русском³⁰⁸. Гольденвейзер горячо выступил в поддержку ошельмованных педагогов, что в те времена можно было приравнять к гражданскому подвигу. Не вызывает сомнений, что Александр Борисович своим поступком защищал не только своих коллег, но и музыку от посягательств на нее неучей, управлявших искусством в те времена. С сочинениями же Метнера он был связан, прежде всего, как аккомпаниатор, выходя на сцену, в двадцатые годы с Назарием Григорьевичем Райским, лучшим исполнителем романсов композитора, неоднократно в прошлом выступавшего с самим Метнером³⁰⁹. Современники говорят о том, что Гольденвейзеру удавалось как никому другому воплотить в фортепианной партии глубину и лиризм песен-романсов Метнера, в тоже самое время сохраняя их декламационную выразительность³¹⁰.

Среди солистов, с которыми выступал Александр Борисович, были музыканты поистине легендарные. К числу последних необходимо отнести Марию Алексеевну Оленину-д'Альгейм. Ее имя уже неоднократно упоминалось

³⁰⁸ Берман Л. Н. Мой учитель – Александр Гольденвейзер // Наставник: А. Б. Гольденвейзер глазами современников / Под ред. А. Тумаринсон. М.: Серебряные нити, 2014. С. 218.

³⁰⁹ О концертмейстерской практике Н. К. Метнера см.: Юдин А. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. С. 101–120).

³¹⁰ Левинсон Л. М. Из воспоминаний об учителе-друге // А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. Избранные статьи и письма / Под ред. Д. Благого. М.: Советский композитор, 1969. С. 377.

на страницах этой работы, так как ее творческая биография неразрывно связана с выдающимися музыкантами, выступавшими с ней в качестве концертмейстеров. Вокальным искусством певицы восторгались многие³¹¹. Среди них были композиторы «Могучей кучки», произведения которых она исполняла и пропагандировала, а также П. И. Чайковский, Н. К. Метнер, П. А. Ламм и многие другие. Исследователь жизни и творчества Марии Алексеевны Александр Туманов в своей книге о ней приводит слова выдающегося пианиста Альфреда Корто (1877–1962), которому также приходилось работать с певицей. В одном из личных писем есть следующие строки: «Я ощущаю “художественную травму”, когда Вы поете, а я не могу Вас слышать»³¹². Ее знакомство с Гольденвейзером состоялось в доме Льва Николаевича Толстого, в Ясной Поляне. Сам пианист неоднократно бывал приглашен к Толстым и нередко играл в присутствии самого хозяина. В тот вечер были исполнены вокальные произведения М. П. Мусоргского, Р. Шумана и Ф. Шуберта. Аккомпанемент произвел большое впечатление на певицу, которой приходилось работать с такими музыкантами как М. Балакирев, Н. Метнер, А. Оленин и другими выдающимися пианистами и композиторами. Кроме всего прочего нельзя не учитывать, что в данном случае Гольденвейзер был вынужден аккомпанировать «с листа». Даже если предположить, что исполняемые произведения были ему известны (а зная его музыкальную эрудицию в этом практически нет сомнений), тем не менее, неизвестными оставались особенности их музыкальной трактовки солисткой. В своих рукописных воспоминаниях она среди прочего отмечает: «Он был очень тонкий музыкант, блестящий виртуоз и, как позже я узнала, был профессором Московской консерватории»³¹³.

³¹¹ Юдин А. Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. СПб.: Невская нота, 2008. С. 48–50.

³¹² Туманов А. Н. Она и музыка и слово. Жизнь и творчество М. А. Олениной–д Альгейм. М.: Музыка, 1995. С. 130.

³¹³ Olenina M. Manuscript from University of Alberta Archives, Accession №89 - 200 –1. // Туманов А. Н. Она и музыка и слово. Жизнь и творчество М. А. Олениной - д Альгейм. М.: Музыка, 1995. С. 129.

Еще одно яркое имя в ряду тех певцов, с которыми работал Гольденвейзер – Иван Алексеевич Алчевский (1876–1917). Личность этого музыканта поистине уникальна. Будучи прославленным вокалистом-тенором, солистом Большого и Мариинского театров, он в то же самое время являлся незаурядным пианистом. История оставила много восторженных свидетельств тех, кому приходилось слышать его в этом качестве. К подобным сообщениям можно было бы отнестись с определенной долей недоверия, если бы они не принадлежали выдающимся исполнителям и основателям целых направлений в фортепианной педагогике. В частности, Леопольд Годовский (1870–1938), услышав Алчевского на одном из домашних вечеров воскликнул: «Я не знаю восторгаться Вами больше, как певцом или как пианистом»³¹⁴. Елена Фабиановна Гнесина (1874–1967), говорила об Иване Алексеевиче как об уникальном примере музыканта способного отлично играть на рояле, не занимаясь при этом специально фортепианным исполнительством³¹⁵. Важно отметить, что последнее замечание нельзя воспринимать слишком буквально. Вероятно, пианистка имела в виду несистематичность занятий Ивана Алексеевича игрой на фортепиано, а не их полное отсутствие, что, очевидно, в этом случае просто невозможно. Первые музыкальные занятия будущего знаменитого тенора начинались под руководством его брата Григория Алексеевича Алчевского (1866–1920), певца, композитора, пианиста и математика. Будучи человеком, страстно влюбленным в музыку, он смог передать это чувство младшему брату вместе с первыми профессиональными навыками. Очевидно, именно через него и произошло знакомство певца с Гольденвейзером, с которым Григорий Алексеевич был в дружеских отношениях³¹⁶. Необходимо отметить, что сотрудничество с вокалистом, профессионально владеющим игрой на рояле, встречается в практике довольно редко и имеет свои особенности. К их числу

³¹⁴ Королевич В. Иван Алчевский // Рампа и жизнь. 1917. № 20. С. 87.

³¹⁵ Гнесина Е. Ф. Из моих воспоминаний // Советская музыка. 1964. № 5. С. 27, 28.

³¹⁶ Ивановский П. А., Милославский К. Е. Иван Алчевский. М.: Советский композитор, 1972. С. 14.

относится необходимая гибкость в отношении партнеров друг к другу. Опасность связана в первую очередь с тем, что певец может, пользуясь своим лидерским положением, ставить перед пианистом вполне определенные звуковые задачи, лишая последнего исполнительской инициативы. В то же время, будучи непосредственным участником творческого процесса, он не всегда способен объективно оценить необходимость тех или иных фортепианных «красок», не всегда в полной мере осознает реальный баланс звучания. Все это содержит в себе потенциальные трудности для совместной работы и требует от исполнителей понимания общих задач, стоящих перед ними и уважительного отношения друг к другу³¹⁷. В то же самое время нет никаких сомнений, что сотрудничество с Иваном Алчевским принесло большое удовлетворение Александру Борисовичу, так как совместное творчество музыкантов такого масштаба не могло не стать яркой страницей в творческой биографии каждого из них.

Любовь к концертмейстерскому искусству Гольденвейзер передал и своим ученикам. Все его воспитанники постоянно развивали в себе в той или иной степени навыки, необходимые для дальнейшей профессиональной аккомпаниаторской работы. Музыкант был абсолютно лишен того снобизма, который порой встречается у педагогов специального фортепиано по отношению к ансамблевым дисциплинам. Напротив, он не уставал повторять о необходимости таких занятий для любого пианиста, независимо от того, какую роль они будут играть в его дальнейшей творческой судьбе. Более того, ему удавалось, не выходя за границы своего предмета, незаметно прививать своим ученикам важнейшие из концертмейстерских умений. Профессор Московской консерватории, ученик Гольденвейзера Василий Васильевич Нечаев (1895–1956) вспоминает о том, как его учитель дал ему задание исполнить 12 этюдов Ф. Шопена в двенадцати различных тональностях. Безусловно, подобное

³¹⁷ См. об этом подробнее в разделе «Певцы-аккомпаниаторы».

«упражнение» могло преследовать одновременно несколько целей. Это и развитие музыкального слуха, и развитие технических навыков пианиста (ведь вместе с изменением тональности меняется и «топография» клавиатуры). Но прежде всего подобные умения необходимы будущему аккомпаниатору. Сам В. В. Нечаев вспоминал, что, несмотря на сложности при выполнении таких заданий, в дальнейшем это «очень пригодилось, когда приходилось выступать в разных концертах, где надо было, скажем, «Весенние воды» Рахманинова аккомпанировать то Валерии Владимировне Барсовой³¹⁸ на тон выше, то Надежде Андреевне Обуховой³¹⁹ на тон ниже»³²⁰.

Один из самых ярких учеников Гольденвейзера, перенявших, в том числе, и его любовь к концертмейстерскому искусству – Григорий Романович Гинзбург (1904–1961). Как известно, он был не только одним из воспитанников класса прославленного мастера, но и почти что его приемным сыном: он воспитывался в доме Александра Борисовича, вследствие чего многие из художественных и интеллектуальных устремлений учителя стали его собственными. Очевидно, что в этом ряду оказалась и любовь пианиста к искусству аккомпанемента. Быть может, именно потому пример исполнительской практики музыканта может служить яркой иллюстрацией того, какое продолжение получила «концертмейстерская школа» Гольденвейзера.

Григорий Романович выступал с певцами с самой ранней молодости. Среди первых солистов, с которыми он работал был Назарий Григорьевич Райский³²¹ (1876–1958). Один из их концертов, который проходил в 1932 году в Малом зале Тбилисской консерватории, произвел такое невероятное впечатление на одну из слушательниц, пианистку (в будущем студентку Гинзбурга)

³¹⁸ Барсова Валерия Владимировна (1892–1967) – певица (сопрано), солистка ГАБТ.

³¹⁹ Обухова Надежда Андреевна (1886–1961) – певица (меццо-сопрано), солистка ГАБТ.

³²⁰ В классе Гольденвейзера /ред. Д. Д. Благой, Е. И. Гольденвейзер. М.: Музыка, 1986. С. 209.

³²¹ Имя этого певца золотыми буквами вписано в историю русской музыки. Известный тенор, он также был пропагандистом произведений своих выдающихся современников и выступал, в частности с Н. Метнером, А. Гедике (1877–1957), К. Игумновым (1873–1948), А. Гольденвейзером и многими другими пианистами.

Марию Константиновну Камоеву (1910–1987), что стал поворотным пунктом в ее творческой биографии, вызвав решение серьезно заняться профессией концертмейстера³²². Но самый яркий период деятельности Гинзбурга как аккомпаниатора относится к 50-м годам, когда он выступал с певицей Надеждой Ивановной Суховицыной (1912–2000). Известный пианист-концертмейстер и педагог Леонид Михайлович Живов (1913–1992) с восторгом описывает концертмейстерское мастерство Григория Романовича, вспоминая концерты, посвященные вокальной музыке Листа, Чайковского, Глинки, Метнера, Бетховена, Шумана, Рахманинова. В частности, он говорит о том, что пианист проявлял «необыкновенную чуткость к поэтическому слову и огромную ансамблевую культуру». Не вызывает сомнения, что эти качества Г. Гинзбург перенял от своего учителя, продолжая развивать их всю жизнь. Рассказывая о невероятном впечатлении, которое произвело на него мастерство пианиста, Живов сетует на то, что многим современным исполнителям не хватает за роялем такого художника, каким был Григорий Романович³²³.

Верный традициям учителя, Гинзбург всегда сам аккомпанировал своим студентам на втором рояле фортепианные концерты. При этом он настолько мастерски «иллюстрировал» звучание тех или иных инструментов, широко используя для этого тембровые возможности фортепиано, что его ученики, которым впоследствии приходилось исполнять эти произведения с оркестром, всегда легко ориентировались в общем звучании³²⁴. Такая форма работы позволяла пианисту выступить одновременно в двух функциях: педагога и концертмейстера. В этой связи интересно замечание Н. Суховицыной, которая, вспоминая свою совместную работу с Григорием Романовичем, подчеркивает,

³²² Камоева М. К. О музыканте и человеке. Страницы памяти. // Григорий Гинзбург. Статьи. Материалы. Воспоминания. М.: Музыка, 2015. С. 283.

³²³ Живов Л. М. О музыканте и человеке. Страницы памяти. // Григорий Гинзбург. Статьи. Материалы. Воспоминания. / М.: Музыка, 2015. С. 279.

³²⁴ Камоева М. К. О музыканте и человеке. Страницы памяти. // Григорий Гинзбург. Статьи. Материалы. Воспоминания. / М.: Музыка, 2015. С. 284.

что именно он первым обратился к ней с просьбой о сотрудничестве³²⁵. Подобное довольно редко встречается на практике. Более традиционной является ситуация, при которой певица обращается к пианисту с предложением сотворчества. Очевидно, к этому времени Гинзбург почувствовал некоторую нереализованность своих творческих желаний, что и послужило причиной для проявления инициативы. Ведь, прежде всего (и это тоже объединяет его с учителем) он был пианистом-солистом.

Таким образом, представленный материал довольно убедительно показывает, что А. Б. Гольденвейзер, сыграл заметную роль в истории концертмейстерского искусства. Об этом свидетельствует его обширная концертная практика в качестве аккомпаниатора, постоянный интерес к этому виду работы пианиста, а также настойчивое стремление передать свою увлеченность данной ипостасью исполнительского искусства ученикам. Не подлежит сомнению, что эта сторона творческого наследия выдающегося отечественного исполнителя XX столетия будет являться еще одним звеном в пока еще только создающейся области музыкознания – истории концертмейстерского искусства.

Святослав Теофилович Рихтер

В истории концертмейстерского искусства творчество великого пианиста Святослава Теофиловича Рихтера (1915–1997) стоит особняком. Причин тому несколько. Прежде всего, масштаб личности музыканта, который влияет на все сферы его художественной деятельности. Как известно, диапазон творческих возможностей мастера был поистине безграничен. Его гений проявил себя во всех сферах фортепианной исполнительства и прежде всего, в выступлениях в качестве пианиста-солиста. Несмотря на это, велика известность С. Рихтера и как ансамблиста. Эта ипостась его творческой деятельности до-

³²⁵ *Суховицына Н. И.* О музыканте и человеке. Страницы памяти // Григорий Гинзбург. Статьи. Материалы. Воспоминания. М.: Музыка, 2015. С. 302.

вольно известна и всегда привлекала внимание как публики, так и исследователей. В качестве яркого примера такого интереса можно назвать, например, монографию математика и музыковеда Вадима Могильницкого (1935–2012) «Рихтер-ансамблист»³²⁶, посвященную исключительно ансамблевому творчеству пианиста. Нельзя не отметить, что такое внимание к этой области деятельности музыканта – явление совершенно уникальное. В рамках же данного исследования необходимо подвергнуть анализу еще одну важнейшую творческую грань исполнительского дарования С. Рихтера – его концертмейстерскую практику.

Огромная часть жизни музыканта была связана с искусством аккомпанемента. Среди солистов, с которыми он сотрудничал: немецкий оперный и камерный певец Дитер Фишер-Дискау (1925–2012), немецкий певец и дирижер Петер Шрайер (1935–2019), российская певица Галина Писаренко (1934–2022) и многие другие. Кроме того, единственным в своем роде был творческий союз С. Рихтера с его женой, певицей Ниной Дорлиак (1908–1998). Также, не меньший интерес представляют собой высказывания пианиста об искусстве аккомпанемента и об аккомпаниаторах.

Необходимо также отметить, что, выступая в качестве аккомпаниатора, С. Рихтер до некоторой степени сталкивался с новой для себя ролью – ролью педагога. Несмотря на то, что он систематически никогда не занимался преподавательской деятельностью, данный аспект концертмейстерской работы позволял ему, выступая в роли наставника вокалистов, сформулировать не только конкретные требования в отношении того или иного музыкального произведения, но и высказать (как в непосредственной работе с певцами, так и на страницах своего дневника) индивидуальное понимание профессии аккомпаниатора. Разумеется, уровень и смысловая направленность таких замечаний была различной, и зависела как от личности солиста, так и от его готовности вос-

³²⁶ Могильницкий В. А. Рихтер-ансамблист. Челябинск: Издательство И. Розина, 2012. 96 с.

принимать пожелания своего партнера. Целесообразно отметить, что подобные вопросы связаны с многими, часто совершенно различными факторами взаимоотношений двух музыкантов. Прежде всего, в этом смысле здесь важен авторитет пианиста в глазах солиста, а также общие психологические особенности общения ансамблистов. В некоторых случаях пианисту приходится «подстраиваться» под певца, убежденного в правильности собственной трактовки того или иного музыкального произведения (так, вероятно, было с Д. Фишером-Дискау). Для иных же, авторитет С. Рихтера был настолько непрекаем, что солисты с готовностью подчинялись его воле, позволяя ему выступать в роли наставника (очевидно, так было с Н. Дорлиак и Г. Писаренко).

Пианист-концертмейстер, выступающий в роли педагога, оказывается в уникальной ситуации: с одной стороны, он в некотором смысле руководит репетиционным процессом, а с другой – является непосредственным участником процесса реализации своих творческих замыслов. Таким образом, в одно и то же время он и учитель, и ученик! Представляется, что именно такая «амбивалентная» педагогика и могла увлечь С. Рихтера. В то время как обычное исполнение учительских обязанностей, требующее совершенно иных методик, не подходило особенностям его творческой личности.

Первые концертмейстерские опыты С. Рихтера относятся к тому времени, когда он еще вовсе не планировал быть профессиональным пианистом. В четырнадцатилетнем возрасте он выходил на сцену в качестве аккомпаниатора певцам-любителям в одесском Дворце моряков. Несмотря на то, что вокальный уровень исполнителей был невысок, пианист получал большое удовольствие от этой работы и одновременно с этим знакомился с лучшими образцами оперной музыки. Примерно к тому же возрасту относится период его активной концертмейстерской деятельности, связанный с выступлениями в небольших залах, зачастую совершенно неприспособленных для концертов. Как известно, подобная работа предъявляет к исполнителю ряд совершенно особых требований, к числу которых относится умение аккомпанировать «с листа» незнакомые прежде музыкальные произведения. Кроме того, иногда

концерты проходили на открытом воздухе, где и без того «разбитые» инструменты постоянно подвергались опасности быть окончательно разрушенными³²⁷. Разумеется, главной целью молодого музыканта был заработок, позволявший выжить в тот непростой период³²⁸, но в тоже самое время можно с абсолютной уверенностью утверждать, что подобная деятельность не могла не стать важнейшей ступенью на пути овладения профессией. В частности, этому способствовали трудности, возникавшие в процессе подготовки и проведения выступлений, что помогало воспитать необходимую в дальнейшем «стрессоустойчивость».

Дальнейшая деятельность пианиста была связана с Одесским оперным театром и личностью его тогдашнего главного дирижера Самуила Александровича Столермана (1874–1949) – человека сложного и противоречивого, но благоволившего юному пианисту. Поступив туда вначале в качестве балетного концертмейстера, Рихтер вскоре начинает работать с хорами, и в результате его знакомство с оперной музыкой становится еще более основательным. Удивительно, но даже в этот период он остается, по крайней мере формально, человеком, не имеющим музыкального образования, фактически самоучкой, не считая нескольких уроков и музыкального влияния его отца пианиста и органиста Теофила Даниловича Рихтера (1872–1941)³²⁹. И уж во всяком случае, на тот момент его никак не интересовала сольная фортепианная литература³³⁰. Таким образом, можно с полным основанием говорить о том, что блистательный путь С. Рихтера в качестве солиста во многом был связан с его концертмейстерской практикой в юности и был в немалой степени обусловлен ею. О чем косвенно свидетельствует также и тот факт, что пианист, несмотря ни на что, не расставался с этим видом музыкантской работы всю жизнь.

³²⁷ *Рихтер С. Т.* Одесса, тридцатые годы // Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. М.: Классика-XXI, 2010. С. 36.

³²⁸ Речь идет о времени, наступившем сразу после коллективизации и, как известно, отмеченным трудностями в жизни большинства советских людей.

³²⁹ Т. Д. Рихтер был расстрелян 6 октября 1941 года по обвинению в «измене родине».

³³⁰ *Рихтер С. Т.* Одесса, тридцатые годы // Б. Монсенжон Рихтер. Диалоги. Дневники. М.: Классика-XXI, 2010. С. 38.

Переломное событие в жизни пианиста произошло летом 1933 года в Житомире, когда С. Рихтер оказался на концерте скрипача Давида Ойстраха (1908–1974), который выступал с пианистом Всеволодом Топилиным (1908–1970)³³¹. Выступая в качестве концертмейстера в этом концерте, пианист в ряду прочего сыграл Четвертую балладу Шопена. Это исполнение произвело на Рихтера огромное впечатление, и именно тогда у него возникла мысль о сольном концерте³³². По-видимому, в данном случае нужно говорить о некоем психологическом феномене, связанном в первую очередь с тем фактом, что пианист, заявленный в концерте как аккомпаниатор, внезапно вышел на сцену совсем в другом качестве. С. Рихтер вспоминает: «Раз это удалось Топилину (также концертмейстеру – А. Ю.), ...отчего бы не попробовать мне?»³³³ Совершенно очевидна сложность и важность подобного шага в творческой биографии музыканта. Не секрет, что существует ряд психологических особенностей, отличающих сценическое самоощущение солиста в сравнении с аккомпаниатором. Так многие из тех пианистов, кто посвятил свою жизнь работе с вокалистами или инструменталистами, в какой-то момент оказываются неспособными остаться на концертной эстраде в одиночестве. В этой связи трудно переоценить значение этого переломного события в жизни С. Рихтера, во многом определившего его судьбу.

Для того, чтобы составить наиболее полное представление не только о концертмейстерской практике самого пианиста, но и ознакомиться с его воззрениями на этот вид исполнительской деятельности, необходимо обратиться к его дневникам. Эти записи – уникальный документ в руках историков музыки XX столетия, дающий возможность до некоторой степени проникнуть в мысли и чувства его автора. Но, несмотря на всю ценность этого документа,

³³¹ В. В. Топилин в годы Великой Отечественной войны, будучи участником московского ополчения, в качестве военнопленного был угнан в Германию. После добровольного возвращения в СССР, он был репрессирован и приговорен к расстрелу, замененному 10 годами Колымских лагерей. После освобождения преподавал в Харькове, Киеве и Ростове.

³³² Там же.

³³³ Там же.

любой исследователь должен относиться к нему с известной долей осторожности. Прежде всего, необходимо всегда помнить о том, что это дневник выдающегося художника, а значит все, что в нем содержится, в той или иной степени несет на себе отпечаток крайне субъективного восприятия жизненных событий. Безусловно, тоже можно сказать и о профессиональных оценках автора. Кроме того, любая запись, доверенная дневнику (то есть документу, изначально не рассчитанному на публикацию), всегда появляется под влиянием того или иного расположения духа, которое, в свою очередь, зависит от влияния самых разных факторов. Именно этим, как представляется, можно объяснить порой самые неожиданные высказывания Рихтера об аккомпаниаторах и, в целом, о концертмейстерском искусстве. Притом можно выявить любопытную тенденцию: пианисты, активно выступавшие с певцами и оставившие заметный след в истории исполнительского искусства, подвергаются им (за некоторым исключением) беспощадной, едкой критике, в тоже время хвалебных отзывов удостоиваются те, кто в большинстве своем остался неизвестным широкой публике.

Показательным в этом отношении является пример пианиста Эрика (Эриха) Верба. Признанный мастер, знаток немецкой Lied, профессор Венской музыкальной академии, пианист, работавший с выдающимися певцами, среди которых тенор Николай Гедда (1925–2017), получает у Рихтера крайне пренебрежительную профессиональную оценку. Услышав на одном из концертов в исполнении Христы Людвиг (1928–2021) и Э. Верба вокальный цикл Шуберта «Зимний путь», он среди прочего отмечает: «Э. Верба мне не понравился; он сам себе переворачивал ноты, упуская каждый раз такт в левой руке, – нечестно»³³⁴. Сейчас трудно предположить, чем было вызвано такое отношение к авторскому тексту со стороны пианиста (быть может, дневниковая запись содержит некоторое преувеличение), но важно обратить внимание на то

³³⁴ Рихтер С. Т. О музыке. Творческие дневники. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 190.

слово, которое использует автор: «нечестно». То есть в данном случае, по мнению Рихтера, имело место профессиональная недобросовестность исполнителя, в результате чего пострадала музыка. Здесь также надо отметить, что среди концертмейстеров нет однозначного согласия в вопросе о том, кто должен перелистывать ноты во время концертного исполнения. Существует довольно распространенная точка зрения, согласно которой «лишний» человек на сцене, которым в данном случае будет являться помощник, переворачивающий страницы нотного текста, мешает слушателям воспринимать музыкальное произведение. Тем не менее, совершенно недопустимой является ситуация, при которой в силу технических трудностей, пианист (а значит и слушатели) теряют часть авторского текста. Думается, что, если даже аккомпанемент Э. Верба был хорош во всем остальном, для Рихтера такая «нечестность» по отношению к композитору не могла быть оправданной.

Еще более уничижительной характеристике подвергся британский пианист Пауль Гамбургер (1920–2004), который в разное время работал с певицами Дженит Бейкер³³⁵ (р. 1933), Элизабет Сёдерстрём (1927–2009), Биргит Нильсон (1918–2005), а также скрипачом Максом Росталем (1906–1991), виолончелистом Пьером Фурнье (1906–1986) и многими другими выдающимися солистами. В течение 12 лет он был официальным аккомпаниатором компании BBC, преподавал в Джульярдской музыкальной школе, ежегодно давал мастер-классы по всему миру, сотрудничал с различными оперными театрами. Услышав этого музыканта в концерте Элизабет Сёдерстрём, Рихтер отмечает у себя в дневнике: «Что касается пианиста, то лучше бы он продавал сосиски в ночных «Imbissstuben»³³⁶, а также Hamburger`ы»³³⁷.

³³⁵ Специально для этой певицы Б. Бриттеном была написана партия Кейт в опере «Поворот винта».

³³⁶ Немецкие закусовые.

³³⁷ Рихтер С. Т. О музыке. Творческие дневники. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 133.

Кроме таких непосредственных отзывов, дневник С. Рихтера содержит ряд очень важных замечаний, проливающих свет на некоторые вопросы, связанные с особенностями его профессиональных взаимоотношений с солистами. Зачастую эти высказывания оказываются неожиданными. Например, когда речь заходит о его совместной работе с Дитером Фишером-Дискау. Как известно, этот певец работал с самыми разными пианистами (Д. Баренбоймом (р. 1942), К. Эшенбахом (р. 1940), Д. Муром (1899–1987) и другими) и основные его творческие достижения связаны с исполнением вокальной музыки немецких композиторов XIX века, с жанром, который в истории музыки получил название «Lied». Существующие видео и аудио записи способны передать удивительное, многими считающееся эталонным звучание этих произведений. В ряду партнеров Д. Фишера-Дискау Рихтер был одним из самых ярких пианистов-аккомпаниаторов. Во время звучания их дуэта у слушателей рождается ощущение абсолютной общности музыкальных намерений двух музыкантов. Не вызывает сомнений, что эта задача во время исполнения лежит целиком на плечах концертмейстера. Ибо, в конечном итоге, в таком тандеме мы имеем дело не с двумя равноправными исполнительскими волями, а лишь с одной, волей солиста-лидера. В этой связи интересно, обратившись к дневниковым записям Рихтера, обнаружить следующие, откровенные строки: «Работать с Дитером было нелегко. Дело в том, что его отношение к слову так требовательно, что он всегда хочет, если у него согласные /.../, чтобы пианист немножко позже играл, всегда помня об его, конечно изумительной дикции. Это несколько тормозит естественный ритм, идущий от самой музыки, и к этому надо скрупулезно привыкать. Конечно, результат оказывается прекрасный, но все это трудоемко»³³⁸.

Действительно при прослушивании любой записи Д. Фишера-Дискау невольно обращает на себя внимание невероятная требовательность певца к интонационно правильно произнесенному слову. Текст у него предельно

³³⁸ Рихтер С. Т. О музыке. Творческие дневники. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 141.

осязаем. Разумеется, такое отношение к смыслу музыкального произведения полностью оправдано, только так можно передать слушателю замысел автора в полной мере. Справедливости ради, необходимо отметить, что подобные требования чаще всего исходят от пианиста, который, таким образом, привлекает внимание певца к тексту в процессе совместной предконцертной работы, и в этом случае пример Фишера-Дискау совершенно уникален. В то же время, фонетические особенности немецкого языка создают в этом отношении немало трудностей, как для вокалиста, так и для его аккомпаниатора. Простое произнесение солистом подряд большого количества согласных требует предельной слуховой внимательности от пианиста, прежде всего, для элементарной согласованности звучания, не говоря уже о более тонких нюансах музыкального ансамбля.

Несмотря на то, что С. Рихтер отмечает «прекрасный результат» такой работы, существовало некое изначальное несовпадение творческих подходов. И здесь мы вступаем в область довольно тонких художественных материй, с трудом поддающихся анализу. Сам пианист пишет об этом так: «Фишер-Дискау ... идет от слова. Мне лично это чуждо, и я начинаю терять свободу исполнения, когда его сопровождаю»³³⁹. Очевидно, в данном случае речь идет о некоем противопоставлении двух подходов к интерпретации вокальной музыки, отталкиваясь либо «от слова», либо «от музыки». Представляется, что такое категорическое разграничение несколько искусственно и можно лишь говорить о некотором преобладающем внутреннем ощущении. Тем не менее, такая проблема, по словам Рихтера, существовала, обнажая, быть может, индивидуальные различия между партнерами, двумя яркими творческими личностями. К чести пианиста, необходимо отметить, что в данном случае во главу угла им были поставлены художественные устремления солиста, и свою задачу он видел, прежде всего, в том, чтобы принять и понять его подход, пусть даже принесся в жертву часть своей исполнительской свободы. И здесь

³³⁹ Рихтер С. Т. О музыке. Творческие дневники. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 285.

важно вспомнить, что речь идет о ярчайшем пианисте-солисте в истории фортепианного искусства XX столетия, то есть, о музыканте, привыкшем единолично решать все вопросы, связанные с трактовкой музыкального сочинения. Приходится признать, что это чуть ли не единственный пример такого рода, когда музыкант, меняя в какие-то моменты свой модус существования в профессии, способен укротить свой индивидуальный темперамент пианиста-солиста и подчиниться другому исполнителю. Совершенно очевидно, что такое «перевоплощение» не дается легко, и именно с этим связаны слова Рихтера о «трудоемкости» такой работы.

Совершенно особую страницу жизни Святослава Теофиловича составляет его совместное творчество с Ниной Львовной Дорлиак, женой пианиста. Их знакомство и начало совместной работы относятся к 1945 году, когда дирижер Николай Аносов (1900–1962) подсказал пианисту мысль о таком сотрудничестве. В своих воспоминаниях Н. Дорлиак так описывает эту встречу: «Он предложил мне дать с ним совместный концерт. Но он был так знаменит! Я подумала, что он предлагает мне петь в одном отделении, а другое будет играть сам, но оказалось, что он хочет аккомпанировать мне весь вечер»³⁴⁰. Взаимная симпатия вызвала к жизни не только уникальный творческий дуэт, но и стала судьбоносной для двух музыкантов. Но, несмотря на то что впереди их ждала долгая семейная жизнь (более 50 лет!), совместная работа продолжалась лишь до 1961 года, когда певица оставила сцену, посвятив себя полностью педагогике. За это время появились уникальные концертные программы, включающие в себя романсы Чайковского, Глинки, Рахманинова, Прокофьева, песни Мусоргского, вокальные циклы Шуберта, Шумана, песни Г. Вольфа, Шопена, Шимановского.

Безусловно, совместная работа со столь яркой личностью, как С. Рихтер, не могла быть простой. От певицы требовалось качество, которое довольно

³⁴⁰ Их первое совместное выступление состоялось в авторском концерте С. Прокофьева, в том же 1945 году. Был исполнен вокальный цикл композитора «Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса и фортепиано» (*Дорлиак Н. Л. Из воспоминаний // Д. Терехов «Рихтер и его время. Неоконченная биография». М.: Согласие, 2002. С. 126).*

редко встречается у солистов: не просто прислушаться к замечаниям аккомпаниатора, но и взять за основу его понимание того или иного музыкального произведения. Речь идет об особой творческой гибкости и готовности принимать точку зрения партнера, не обращая внимание на то, что в данном случае его функция в ансамбле подчиненная. Это возможно лишь в том случае, если авторитет пианиста непререкаем. Сама певица говорит об этом так: «У Славочки всегда было свое мнение, свое определенное понимание музыки. Но это было так близко мне, что я всецело разделяла его представления и *никогда с ним не спорила*» (курсив мой – А. Ю.)³⁴¹. Очевидно, в данном случае единственная возможная позиция.

Особая творческая связь была у Рихтера также с одной из лучших учениц Нины Львовны Галиной Писаренко. Он не только выходил с ней на сцену, но и заботливо следил за ее творческой судьбой. Об этом свидетельствует большое количество записей в дневнике, посвященных концертам Галины Алексеевны. Неизменно требовательным и внимательным он был и к пианистам, с которыми певица выходила на сцену. Его отзывы о них зачастую резкие, быть может, не вполне справедливые, были вызваны особой нежностью и беспокойством за ее профессиональное будущее. В частности, негативную оценку получает пианистка Вера Шубина (1909–1989), много лет проработавшая концертмейстером в классе Н. Дорлиак, а позже – и в классе самой Г. Писаренко. Вера Яковлевна была ученицей Е. Ф. Гнесиной, пианисткой, посвятившей всю свою творческую жизнь (почти 50 лет) искусству аккомпанемента и вокалистам. Со многими из них она выступала на международных конкурсах, среди ее лучших солистов: тенор Д. Королев (р. 1938), баритон С. Яковенко (1937–2020) и многие другие. И тем не менее в дневниках Рихтера аккомпанемент В. Шубиной отмечен как «слабый художественно» и далее: «Галя включает Веру Шубину в свои концерты из чувства верности и благо-

³⁴¹ Дорлиак Н. Л. Из воспоминаний // Д. Терехов «Рихтер и его время. Неоконченная биография». М.: Согласие, 2002. С. 126.

дарности, но у настоящего искусства другие законы и преступать их не годится»³⁴². Говоря о «чувстве верности и благодарности», пианист, судя по всему, имеет в виду то время, когда Вера Яковлевна работала с певицей в консерватории. Интересно также отметить, что и сама Писаренко начинала свое обучение музыке у Е. Ф. Гнесиной как пианистка. Таким образом музыкантов связывали еще и общие музыкальные «корни». Вероятно, С. Рихтер считал, что профессиональная работа концертмейстера в учебном заведении и работа пианиста на концертной эстраде требуют различного уровня мастерства и, кроме того, каждая из них имеют свою специфику. Но, в любом случае, нельзя не отметить, что такие отзывы, несмотря на их ценность, всегда несут на себе, как уже упоминалось, печать субъективности.

Предельная критичность сохраняется и в тех случаях, когда С. Рихтер дает положительную характеристику тому или иному пианисту-аккомпаниатору. В этом случае в дневниках содержится несколько довольно скупых слов одобрения. Представляется, что подобная сдержанность напрямую связана как с теми невероятно высокими требованиями, которые предъявлял пианист к концертмейстерам, так и с особенностями личности самого автора. Тем большую ценность приобретает каждая запись, содержащая одобрительную оценку. Среди отмеченных Рихтером пианистка, ныне профессор Московской консерватории И. В. Кириллова (р. 1958) («хорошая пианистка и хороший музыкант»³⁴³), А. Г. Бахчиев (1930–2007), ставший народным артистом России и также профессором Московской консерватории. Говоря об аккомпанементе Александра Бахчиева в романсах Листа, Рихтер называет его «подходящим и тактичным»³⁴⁴. Очевидно, в данном случае речь идет о том, что пианисту удалось, несмотря на развернутую, часто требующую виртуозных навыков партию фортепиано, остаться в рамках необходимого звукового баланса. Также

³⁴² Рихтер С. Т. Дневник // Б. Монсенжон Рихтер. Диалоги. Дневники. М.: Классика-XXI, 2010. С. 156.

³⁴³ Рихтер С. Т. О музыке. Творческие дневники / С. Рихтер. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 313.

³⁴⁴ Солисткой выступила Галина Писаренко (Там же. С. 330).

хорошее впечатление произвел на него французский пианист Кристиане Ивальди (р. 1938), аккомпанировавший шведской певице Биргит Финниле (р. 1931) вокальные циклы Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины» и «Круг песен»³⁴⁵, Евгений Шендерович (1918–1999) в ансамбле с басом Е. Нестеренко (1938–2021)³⁴⁶.

Подытоживая, вновь подчеркнем: Рихтер-аккомпаниатор – явление совершенно уникальное, составляющее особую главу концертмейстерской истории. Его пример еще раз подтверждает точку зрения, согласно которой хороший аккомпаниатор, прежде всего, должен быть хорошим пианистом³⁴⁷. Абсолютное, безусловное владение инструментом в техническом и звуковом отношении – необходимое условие для того, чтобы стать достойным партнером солиста. Нельзя, например, согласиться с известным певцом Николаем Геддой, который в своей книге воспоминаний «Дар не дается бесплатно», рассуждая о том, почему одни пианисты становятся аккомпаниаторами, а другие солистами, пишет: «Линия водораздела лежит во времени, когда перестают интенсивно упражняться на инструменте. Солист-пианист ... должен заниматься по шесть-семь часов в день... У аккомпаниаторов такого времени нет»³⁴⁸. Истина же заключается в том, что любой пианист, независимо от выбранного модуса существования в профессии, нуждается в систематических занятиях, призванных поддерживать его технические навыки. Кроме того, обсуждаемая форма деятельности всегда содержит в себе педагогическую составляющую. И пример С. Рихтера в этом отношении не является исключением. На протяжении всей своей жизни он выступал в роли наставника вокалистов. Также, многие из сохранившихся видео и аудио записей с его аккомпанементом и по сей день

³⁴⁵ Рихтер С. Т. О музыке. Творческие дневники / С. Рихтер. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 211.

³⁴⁶ Там же. С. 214.

³⁴⁷ Что, впрочем, не означает, что любой хороший пианист обязательно будет хорошим аккомпаниатором.

³⁴⁸ Гедда Н. Почти любовная связь // Н. Гедда Дар не дается бесплатно. М.: Радуга, 1983. С. 183.

остаются для нынешних пианистов-концертмейстеров прекрасными образцами мастерства. Дневниковые записи пианиста, посвященные профессиональному разбору концертов, на которых звучала вокально-фортепианная музыка, также могут служить своеобразным учебно-теоретическим наследием мастера. Представляется, что в настоящее время перед нами стоит задача реализовать эти профессиональные заветы в педагогической практике.

Творческая судьба С. Рихтера представляет собой редчайший пример соединения в одном исполнителе блестящего пианиста-солиста, ансамблиста и аккомпаниатора, что заставляет говорить о нем, как об особом явлении в фортепианном искусстве, шире – во всей музыкально-исполнительской истории.

Мария Вениаминовна Юдина

«Я, кажется, понимаю тайную пружину, психологический корень своего обожания вокалистов: именно подчинение, то есть блаженство, отдых и растворение. Это, разумеется, лишь частица всей суммы причин, почему я не могу жить без этой стихии» (Юдина М. В. «Об искусстве аккомпанемента»)³⁴⁹.

«Моя душа, моя мысль, мое воображение поет через всех вас...» (Из письма М. В. Юдиной вокалистам)³⁵⁰.

Писать о гениальном музыканте Марии Вениаминовне Юдиной (1899–1970) невероятно сложно, особенно, если перед исследователем стоит узкоспециальная задача, связанная с анализом концертмейстерской деятельности пианистки. Изучая материалы, так или иначе связанные с ее жизнью и творчеством, невольно изумляешься многогранности и невероятной духовной стойкости этого человека. Марии Вениаминовне удавалось практически невозможное: прожить жизнь свободного человека в несвободной стране, предпочтя раз

³⁴⁹ Юдина М. В. Об искусстве аккомпанемента // М. Юдина Статьи, материалы, воспоминания. М.: Советский композитор, 1978. С. 305.

³⁵⁰ Юдина М. В. Обреченная абстракции, символикe и бесплотности музыки. Переписка 1946–1955 гг. / М. Юдина. М.: РОССПЭН, 2008. С. 27.

и навсегда культуре полезности культуру достоинства. Прожив всю жизнь фактически в нищете, она осталась бесребреником до конца своих дней. Живя в атеистической стране, она смогла открыто исповедовать христианство. Кроме того, Юдина была одним из самых образованных музыкантов своего времени, постулируя недостаточность базового консерваторского образования для подлинного развития личности. Всю жизнь она интересовалась помимо музыки самыми разными областями знания: филологией, историей, философией, в 1920–1923 годах была вольнослушательницей историко-филологического факультета Петроградского университета, всю жизнь поддерживала взаимоотношения с выдающимися мыслителями своего времени, что невозможно не учитывать, анализируя ту или иную грань ее творческой биографии. Такая абсолютная независимость парадоксальным образом имела значение и для аккомпаниаторской деятельности пианистки, той сферы творческой работы, которой она отдала невероятно много сил и занимавшей столь важное место в ряду ее духовных устремлений. Тем не менее, многие из поклонников ее таланта были убеждены в том, что, сотрудничая с вокалистами, она тратит свое время впустую, распyleт себя на недостойное ее дарования дело. В одном из писем Ирины Николаевны Медведевой (Томашевской) – литературоведа, жены известного ученого, исследователя творчества А. С. Пушкина Б. В. Томашевского, адресованных Юдиной, содержится прямой упрек: «А Вы-то, Вы-то, которая не хуже Корто можете волновать сердца, чем Вы занимаетесь! Можете на меня сердиться, как хотите, а я опять скажу: «рояль, только рояль». Тут и ум Ваш и воображение, и культура и мировоззрение – все. А со своими посредственными певцами и певичками, какие Вы чудеса не творите – все будет не то. Борис Викторович слышал Вашего Шуберта и не в большом восторге. И в «Орестее», все говорили, что Вы – одна. Ей Богу, Ваше стремление внедрить высокую музыкальную культуру – академизм какой-то, а Вы принадлежите искусству и не должны себя растрчивать»³⁵¹. Необходимо также отметить, что

³⁵¹ Юдина М.В. Обреченная абстракции, символикe и бесплотности музыки. Переписка 1946–1955 гг. / М. Юдина. М.: РОССПЭН, 2008. С. 103.

концертмейстерская деятельность М. В. Юдиной неразрывно связана с преподавательской. Одно было не вычитаемо из другого. И, как следствие, воспринималось пианисткой как одна из важнейших личных творческих миссий. Учителство в целом было для нее не просто одной из сфер творческой деятельности, а непреложной обязанностью по передаче своих знаний и умений молодым музыкантам. Такое служение педагогике и искусству в целом, безусловно связано с глубоко религиозным отношением музыканта к жизни во всех ее проявлениях.

Концертмейстерская практика М. Юдиной развивалась в нескольких направлениях. Прежде всего, это непосредственная работа с солистами в классе и на сцене в рамках их сольных выступлений. Другой важнейшей сферой ее деятельности стали концертные исполнения оперной музыки «под рояль», в ходе которого пианистка выполняла сразу несколько функций: начиная от непосредственно исполнительских (звучание партии оркестра, занятия с певцами по подготовке партий) и заканчивая дирижерскими и режиссерско-постановочными. Такая работа требовала не только полной мобилизации всех сил, но и огромного объема специальных знаний и умений. Прежде всего, речь идет о знании оперной литературы, специфики постановочного процесса, технических особенностей вокального исполнительства. Все это необходимым образом прибавлялось к базовым концертмейстерским задачам и превращало пианиста в автора спектакля.

И еще об одной сфере, непосредственно связанной с аккомпаниаторской деятельностью М. Юдиной, надо говорить особо. Это многолетние труды музыканта по переводу на русский язык текстов песен Ф. Шуберта. С неослабевающим энтузиазмом она обращалась к лучшим советским поэтам с подобными просьбами (а, иногда, почти требованиями). Итогом стали не только нотные издания с обновленными текстами, но и концерты, составленные из произведений Шуберта. В качестве солистов-вокалистов в них выступали студенты Института им. Гнесиных, а бессменным аккомпаниатором была

М. В. Юдина³⁵². К этой же просветительской линии необходимо отнести также лекции-концерты, основанные пианисткой и проводимые при участии певцов. К примеру, большую известность получил цикл встреч «Романтизм, его истоки и параллели»³⁵³. Нет сомнения в том, что подобная образовательная деятельность была направлена, прежде всего, на повышение внимания к слову, к смыслу исполняемых произведений.

Также необходимо отметить, что всей своей концертмейстерской практикой пианистка утверждала право концертмейстера на равную, а зачастую и ведущую роль аккомпаниатора в процессе подготовки музыкальных сочинений. Особенно остро стоял этот вопрос применительно к учебным заведениям. Мария Вениаминовна была одной из тех, чья подпись стоит под коллективным письмом в газету «Советская культура» с красноречивым названием «Концертмейстер – это педагог». С сожалением приходится признать, что с тех пор (1950-е годы) произошло не очень много положительных изменений в этой сфере. И по сей день пианисты, даже работающие в вокальных классах, отнюдь не приравнены по своему статусу к преподавателям, несмотря на объем, сложность и важность выполняемой ими работы. Авторы письма, среди которых имена выдающихся музыкантов (как певцов, так и инструменталистов), пытаются донести мысль о том, что без полноценной концертмейстерской работы невозможен сам процесс воспитания молодых музыкантов. В частности, привлекают внимание к положению аккомпаниаторов в вузах³⁵⁴.

Среди тех, кому аккомпанировала Юдина – музыканты самого разного уровня: начиная от студентов и заканчивая яркими известными исполнителями, с каждым из которых завязывался свой «сюжет взаимоотношений». В

³⁵² Канн-Новикова Е. И. Неизвестные романсы Шуберта // Советская музыка. 1947. № 2. С. 94.

³⁵³ Юдина М. В. Нереальность зла. Переписка 1964–1966 гг. / М. Юдина. М.: РОССПЭН, 2010. С. 447.

³⁵⁴ Гольденвейзер А. Б., Гнесина Е. Ф., Юдина М. В., Мирзоева М. М., Ямпольский А. И., Владимирова М. В., Доливо А. Л., Шпиллер Н. Д., Иванова В. Н. Концертмейстер – это педагог. Письмо в редакцию // Советская культура. 05.06.1954.

этом ряду имя певицы, педагога, доктора искусствоведения Ксении Николаевны Дорлиак (1882–1945) стоит особняком. Мария Вениаминовна выступала с ней в 1920-е годы и всегда с особой теплотой говорила об этом сотрудничестве. В своих биографических заметках «Немного о людях Ленинграда» она, рассказывая об этом периоде своей жизни отмечает: «Ездила я к Ксении Николаевне на наши бесконечные репетиции, ибо много лет имела счастье быть постоянным ее концертмейстером и всегда мы вместе музицировали, выступали вместе»³⁵⁵. Их знакомство относится к 1922 году, когда пианистка решила обратиться к певице с предложением сотрудничества. Посредником этого знакомства выступил композитор, педагог Максимилиан Осеевич Штейнберг (1883–1946). И здесь снова мы сталкиваемся с проявлением уникального характера Юдиной: с одной стороны, жесткость, непреклонность, духовная и физическая стойкость во многих жизненных перипетиях, с другой стороны, стеснительность и робость в самых, казалось бы, естественных ситуациях. В течение года, предшествующего знакомству, она мечтала о том, чтобы работать с К. Дорлиак, но в результате даже побоялась подойти к ней лично³⁵⁶. Творческая дружба была крепкой и долгой. У Ксении Николаевны в это время подрастала дочь, в будущем известная камерная певица Н. Л. Дорлиак. В более поздние времена, Юдина неоднократно высказывалась о ее творчестве, порой весьма неоднозначно. Впрочем, тут сыграло свою роль то, что Нина Львовна всегда выступала со своим мужем, пианистом С. Т. Рихтером. О нем Юдина говорила: «Мы идем разными путями, взаимно уважая и ценя друг друга, и всё!»³⁵⁷.

Уникальным творческим дуэтом К. Дорлиак-М. Юдина за время его существования было подготовлено много различных программ. Среди них и такие трудные и мало исполняемые произведения, как, например, вокальные

³⁵⁵ Юдина М. В. Немного о людях Ленинграда // М. Юдина Статьи, материалы, воспоминания. М.: Советский композитор, 1978. С. 212.

³⁵⁶ Щербачев В. В. Статьи, воспоминания, письма / В. Щербачев. Л.: Советский композитор, 1985. С. 262.

³⁵⁷ Юдина М. В. В искусстве радостно быть вместе. Переписка 1959–1961 гг. / М. Юдина. М.: РОССПЭН, 2009. С. 436.

циклы Дебюсси «Песни Билитис», «Забытые ариетты», «Галантные торжества» и другие. Репетиции проходили в теплой атмосфере любви, уважения и, складывается впечатление, некоторой нежности и заботливости. Мария Вениаминовна всегда следила за состоянием голоса певицы. Известен эпизод, когда она поддержала певицу в желании отметить концерт в связи с неудовлетворительным состоянием ее голоса («ее имя итак на волосу в вокальном смысле», «без голоса петь нельзя»)³⁵⁸. К несчастью, в 1930 году, когда тогдашнее руководство Ленинградкой консерватории решило уволить пианистку, в качестве формальной причины была выбрана «самовольная отлучка на гастроли» с певицей.

Важнейшей вехой в педагогическо-концертмейстерской деятельности музыканта была постановка первоначально силами студентов-вокалистов оперы С. И. Танеева «Орестея». Это событие относится к тому периоду, когда М. Юдина вела в Московской консерватории класс камерного пения. Интересно отметить, что подобная практика, когда пианисту поручается полноценное педагогическое руководство над молодыми певцами в вузе в рамках исполнительской дисциплины, почти ушла в прошлое. С сожалением приходится признать, что даже многоопытные пианисты, много лет отдавшие работе с молодыми вокалистами, почти никогда не могут всерьез рассчитывать на такую должность. Тем не менее, в этом выборе была своя глубокая логика. Ведь задачей преподавателя камерного пения не является обучение техническим вокальным навыкам (для этого есть педагог по специальности), в данном случае акцент должен производиться на понимании и передаче смысла того или иного музыкального произведения. Иными словами – на верную интонацию. Такая работа в большинстве случаев ложится именно на плечи пианиста. Не вызывает сомнений, что М. Юдина была уникальным преподавателем-концертмейстером (в данном случае обе функции сливаются до абсолютного их неразли-

³⁵⁸ Юдина М. В. Высокий, стойкий дух. Переписка 1918–1945 гг. / М. Юдина. М.: Российская политическая энциклопедия, 2006. С. 61.

чения). Не случен также и сам выбор произведения. Музыка Танеева, написанная на древний, античный мифологический сюжет как нельзя более соответствовала характеру и мировосприятию пианистки, не только блестящего музыканта, но и высокообразованного человека.

Постановка «Орестей» состоялась в 1938 году. Большую помощь в работе оказал пианист, музыковед, педагог и композитор Болеслав Леопольдович Яворский (1877–1942). Будучи профессором Московской и Киевской консерваторий, он сочетал преподавательскую и научную деятельность с концертной практикой, чаще всего концертмейстерской. Среди певцов, которым он аккомпанировал, были такие известные в истории музыки исполнители как А. М. Ян-Рубан, К. Г. Держинская, Н. П. Кошиц и многие другие. М. Юдина неоднократно говорила о том, что богатый опыт работы Яворского с вокалистами оказывал непосредственное влияние на характер ее сотрудничества с певцами. В частности, постоянной темой их профессиональных бесед были вопросы несовпадения художественной ценности музыки и текста. Разумеется, относиться к этому можно только с позиции понимания субъективности любого суждения такого рода. Рассказывая о диалогах с Б. Л. Яворским, она пишет, в числе прочего, об «умопомрачительной высоте Пушкина в «Пророке», «Анчаре», «Воспоминании» и слабой (надлежит говорить правду!) музыке Римского-Корсакова и Метнера»³⁵⁹.

Необходимо сказать и об одной неточности, связанной с постановкой этой оперы, которая довольно прочно установилась в отечественной литературе по истории музыки. Во многих источниках можно прочесть о том, что концертное исполнение «Орестей» с аккомпанементом Юдиной состоялось не в 1938, а в 1939 году. Особенное распространение эта ошибка получила в материалах, посвященных Б. Яворскому. Корни ее следует искать в статье, написанной пианисткой, теоретиком музыкальной культуры, ученицей Яворского Лией Абрамовной Авербух (1897-1978). Несмотря на то, что сам текст найти

³⁵⁹ Юдина М. В. Воспоминания о Болеславе Леопольдовиче Яворском // М. Юдина Статьи, материалы, воспоминания. М.: Советский композитор, 1978. С. 245.

не удалось, о ее содержании можно судить по одному из писем М. Юдиной к Авербух. Тон этого документа довольно эмоциональный и является по своей сути откликом на вышеупомянутую публикацию. Мария Вениаминовна пишет: «Орестея» была целиком и полностью задумана, подготовлена и осуществлена мной в 1938 году, а в 1939 я отказалась и ее повторили без меня. (...) В Вашей статье примерно 75 % лжи»³⁶⁰. Можно предположить, что Л. Авербух, движимая любовью к учителю, несколько преувеличила его участие в постановке, чем вызвала неудовольствие автора спектакля. Остается только гадать, что же послужило причиной отказа М. Юдиной участвовать в исполнении 1939 года.

Однако с течением времени опера была возобновлена и исполнена самой пианисткой, на этот раз с солистами Всероссийского театрального общества. Объявление в газете «Вечерняя Москва» от 18 января 1946 года гласило: «К своему десятилетию ансамбль (ВТО – А. Ю.) готовит оперу композитора А. Касьянова «Фома Гордеев» (по Горькому), «Орестею» Танеева и «Страшный двор» Монюшко. (...) Партию рояля исполняет (в «Орестее» – А. Ю.) профессор Московской консерватории М. Юдина. В остальных двух операх примут участие пианисты Н. Миронов и Д. Гаклин»³⁶¹. Очевидно, что организаторы выбрали для юбилея коллектива редко исполняемые оперы, способные привлечь внимание скорее профессионалов, чем любителей музыки. Скорее всего, это сознательная установка руководителей ансамбля, связанная с желанием представить публике малоизвестные сочинения. Обращает на себя внимание также и выбор пианистов, под аккомпанемент которых звучали оперы. Заслуженный деятель искусств, артист Москонцерта Николай Андреевич Миронов (1907-1970) в 1940-1970-х годах аккомпанировал лучшим советским оперным певцам и музыкантам, выступал с американским певцом Полем Робсоном (1898-1976). Ярким пианистом-концертмейстером был также Давид Исаевич

³⁶⁰ Юдина М. В. Нереальность зла. Переписка 1964–1966 гг. / М. Юдина. М.: РОССПЭН, 2010. С. 380.

³⁶¹ Без подписи. Оперы в концертном исполнении. 10 лет ансамбля ВТО // Вечерняя Москва. 18.01.1946.

Гаклин (1908–1970). Кроме того, он же являлся одним из первых в Советском Союзе высокопрофессиональных звукорежиссеров.

Самым ярким и запоминающимся стало исполнение «Орестеи». Критики того времени писали о «потрясающей силе фортепианного изложения оркестровой партии»³⁶², а также о «художественной глубине и благородной выразительности» звучания рояля³⁶³. Сама пианистка, как и в первый раз, с большой увлеченностью работала над этим сочинением и с нежностью относилась к солистам, принимавшим участие в постановке. Одно из писем, адресованных исполнителям главных партий оперы (Агамемнона и Клитемнестры), она начинает следующими словами: «Милые мои царь с царицей». Все письмо проникнуто каким-то особым отношением к артистам, которые бесконечно ей дороги именно совместной работой над «Орестеей». Предлагая в будущем подготовить совместный концерт (по всей вероятности, так и не состоявшийся), она пишет: «Вы можете себе легко представить, что «меня рвут на части» разные вокалисты и многие не могут добиться от меня согласия (Катульская) или беспредельно ждут меня как Ф. С. Петрова и так далее (...) но теперь, конечно, первое место в моем сознании, времени и сердце имеют «наши» товарищи и друзья по Ансамблю»³⁶⁴. Под царем и царицей скрываются солисты Ансамбля Советской оперы ВТО П. Коробков и А. Васильева. Приведенный фрагмент из письма Марии Вениаминовны дает не только представление о востребованности Юдиной в качестве концертмейстера («меня рвут на части»), но также вновь и вновь напоминают нам об особенностях ее характера, который проявлялся во всем, прежде всего в отношении работы. В выборе солистов, с которыми она соглашалась сотрудничать, решающими факторами могли быть либо духовные устремления пианистки, либо личные взаимоотношения с конкретными исполнителями. В то же время материальная сторона

³⁶² Бэлза И. Ф. «Орестея» С. И. Танеева // Известия. 03.03.1946.

³⁶³ Варваца Е. «Фома Гордеев» и «Орестея» // Вечерняя Москва. 07.03.1946.

³⁶⁴ Юдина М. В. Обреченная абстракции, символикe и бесплотности музыки. Переписка 1946-1955 гг. / М. Юдина. М.: РОССПЭН, 2008. С. 27.

вопроса, казалось, не интересовала ее вовсе. Лишь письма, адресованные самым близким, красноречиво говорят о том, насколько она была стеснена в средствах, как всю жизнь отчаянно нуждалась в деньгах («Мои кеды, дешевые спортивные ботинки, в коих я хожу круглый год, стали “притчей во языцех”»³⁶⁵).

С не меньшей теплотой относилась она и к своим ученикам. Очевидно слово «ученик» в данном случае надо понимать в более широком смысле, чем обычно, и включать в их число не только студентов-вокалистов Юдиной, коих было великое множество, но и певцов-солистов, с которыми она выступала. Думается, что в той или иной мере все они были ее воспитанниками. Такое наставничество можно рассматривать как в чисто музыкальном отношении, так и в нравственном. Мария Вениаминовна всегда являлась высшим авторитетом для своих учеников. Невольно они перенимали какие-то из моральных установок учителя, возможно, одновременно понимая, что соответствовать им (почти кантианским по духу) в полной мере невозможно. Но одно было всегда неизменно: пианистка отдавала все свои душевные силы работе с вокалистами и никогда не рассматривала эту сферу деятельности для себя как второстепенную. Вокалисты же в большой степени отвечали ей взаимностью. Когда, в силу тех или иных обстоятельств, они бывали вынуждены утратить контакт с педагогом, их не покидало чувство вины к горячо любимому педагогу-концертмейстеру. Один из ярких примеров такого рода – певец Глеб Петрович Саввин, выступавший с Юдиной во второй половине 40-х годов. В одном из писем, написанных в тот период, когда он уехал из Москвы и перестал работать на концертной эстраде, он, описывая обстоятельства своей жизни и труды в одном из периферийных оперных театров, обращает к горячо любимому педагогу следующие строки: «Милая Мария Вениаминовна! (...) Я знаю, что Вам неприятно думать обо мне – вложили в меня столько и вот результат. Но я прошу Вас поверить мне в последний раз: наши занятия, беседы и Ваше самое сердечное

³⁶⁵ Юдина М. В. Нереальность зла. Переписка 1964–1966 гг. / М. Юдина. М.: РОССПЭН, 2010. С. 447.

отношение ко мне останутся навсегда в моем сердце»³⁶⁶. Иные же из ее вокалистов-воспитанников были убеждены, что не смогли оправдать надежд своего учителя и горько сетовали на это в переписке с пианисткой. К числу последних относится Ионас (Юделис) Матвеевич (Маушевич) Капланас (1916–1995), певец (тенор), студент Юдиной по классу камерного пения. В середине 50-х годов он писал учителю: «Я еще очень мало успел, чтобы оправдать Ваши ожидания и веру в меня – остаюсь до сих пор, к сожалению, только посредственным певцом»³⁶⁷. Сама же пианистка со своей стороны постоянно хлопотала за тех из своих питомцев, которых считала талантливыми и перспективными, понимая, как порой нелегко бывает заявить о себе ярким молодым музыкантам³⁶⁸.

И все же критерии, по которым пианистка соглашалась или отказывалась работать с тем или иным исполнителем, остаются загадкой. Иногда решающим фактором оказывались вокальные возможности, иногда уровень музыкантской зрелости, а иногда большую роль играла и христианская вера. Вопрос о вероисповедании всегда был важен для М. В. Юдиной. Выбор религиозной принадлежности не был для нее простым. Будучи по рождению еврейкой, она, тем не менее, предпочла религию Христа, и вера стала для нее важнейшей частью жизни, определяющей многие мысли и поступки. Такая позиция, выраженная открыто, была связана с огромными трудностями. Ее надо было отстаивать в атеистическом государстве, и, кроме того, необходимо было выдерживать скрытое (а подчас и откровенное) непонимание евреев, считавшей ее предательницей своих национальных корней. И, зачастую, в этой ситуации для нее было почти что необходимостью присутствие рядом человека, разделяющего ее духовные устремления. Одним из таких людей была Виктория Николаевна Иванова (1924–2002). Несмотря на достаточно редкие совместные выступления, Юдина стремилась к общению с этой певицей. Очевидно, столь велика была потребность в общем служении искусству с человеком той же веры. Ибо

³⁶⁶ Юдина М. В. Обреченная абстракции, символикe и бесплотности музыки. Переписка 1946–1955 гг / М. Юдина. М.: РОССПЭН, 2008. С. 116.

³⁶⁷ Там же. С. 432.

³⁶⁸ Там же. С. 136.

свою исполнительскую практику пианистка рассматривала как служение, как часть таинства, посвященного Богу. В этом же ряду стоит ее сотрудничество с одним из самых известных священников Русской Православной Церкви М. К. Холмогоровым (1870–1951). Уникальный бас, которым он обладал, позволил многим современникам и почитателям таланта называть его «Шаляпиным церковного пения». Также в репертуар певца входили и светские произведения. Будучи знаком со многими музыкантами и художниками, Михаил Кузьмич был желанным гостем на домашних вечерах, где в основном исполнял под рояль самые разные произведения басового репертуара. Мария Вениаминовна часто аккомпанировала ему. Переводчик Николай Любимов (1912–1992) рассказывает в своих устных воспоминаниях об одном из таких вечеров на квартире у художника М. Нестерова (1862–1942). Певец исполнял на нем арию Варяжского гостя³⁶⁹. Несмотря на то, что исполнялись на таких собраниях в основном произведения светского репертуара, подобное сотворчество не могла не иметь для Юдиной особого значения, связанного в первую очередь с личностью солиста, его церковным служением.

Вновь возвращаясь к чертам личности пианистки, необходимо отметить, что их своеобразность зачастую являлась причиной того, что музыканты боялись профессионального сотрудничества с ней. Ведь совместная работа двух музыкантов всегда предполагает тот или иной сюжет личных взаимоотношений, а они в этом случае могли складываться самым непредсказуемым образом. Очевидно, это удел всех, кто общается с гениально одаренными людьми. Внешнее выражение чувств у них всегда коренится в особом чувствовании, в особом отношении к окружающему миру и людям вокруг. С точки зрения обыкновенных людей такое поведение зачастую кажется неуважительным, иногда и пугающим. В такой связи становится неудивительно, например, замечание Н. Дорлиак, которая всегда «ужасно боялась встреч с ней, опасалась, —

³⁶⁹ Любимов Н. М. Устные воспоминания // Вспоминая Юдину. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. С. 58.

возьмет и скажет что-то бестактное»³⁷⁰. Лишь немногим дано относительно «безмятежное» существование рядом с гением.

Но были и иные ситуации, когда инициатива сотрудничества исходила от самой пианистки и не находила понимания у солиста. Так случилось с молодой тогда певицей З. Долухановой (1918–2007), которую, очевидно, Юдина услышала на одном из концертных выступлений и предложила подготовить совместную программу. Трудно сейчас сказать, что именно послужило причиной отказа солистки, но, как признается она сама, важнейшей из них был страх, не позволивший даже представить себя на сцене рядом с великой Юдиной. Другой же мотивом, очевидно, было стремление молодой певицы быть единственным центром внимания на сцене, а не находиться в тени выдающегося музыканта. Кроме того, могла возникнуть мысль о подавлении творческой самостоятельности в процессе подготовительных занятий. Так это или иначе, но Зару Александровну до конца жизни не покидало чувство сожаления от несостоявшегося сотрудничества³⁷¹.

С позиций сегодняшнего дня было бы трудно рассуждать о том, как бы сложились профессиональные отношения З. Долухановой и М. Юдиной. Одно несомненно: простыми они быть не могли. Когда две столь ярко одаренные личности соединяются в одном творческом пространстве, результаты могут быть самыми непредсказуемыми. Вполне возможно, что опасения Зары Александровны не были лишены оснований. Ведь искусство аккомпанемента никогда не воспринималось пианисткой как союз ведущего и ведомого. В разговорах с певцами она неоднократно подчеркивала равноценность голоса и рояля в сотворчестве³⁷². Не приходится сомневаться, что в вопросах музыкальной трактовки того или иного музыкального произведения, солистке пришлось бы,

³⁷⁰ Дорлиак Н. Л. Трудно отрешиться от юдинского контекста // Вспоминая Юдину. М.: Классика-XXI, 2008. С. 204.

³⁷¹ Долуханова З. А. Встреча с М. В. Юдиной // Пламенеющее сердце: Мария Вениаминовна Юдина в воспоминаниях современников. М.: Автокнига, 2009. С. 418.

³⁷² См., например: Давыдова Л. А. Воспоминания о Юдиной // Вспоминая Юдину. М.: Классика-XXI, 2008. С. 161.

как минимум, прислушиваться к замечаниям гораздо более опытного и авторитетного партнера. Вполне возможно, что многие из указаний пианистки могли бы оказаться слишком субъективными и привели бы к конфликту. Зачастую трудно было понять некоторые из требований Марии Вениаминовны, человека авторитарного в профессиональных вопросах. Неоднократно, например, говорилось об особом ее отношении к текстам на иностранных языках. Как много было потрачено сил на создание новых переводов песен Шуберта! И в то же время певцам категорически запрещалось исполнять эти произведения на языке оригинала³⁷³. Очевидно, пианистка считала, что в России, для русскоговорящей публики, необходимы тексты на родном языке. В противном случае, будет невозможно полное понимание и проникновение в суть и смысл шедевров мирового репертуара. Особенно важно отметить, что подобное требование выдвигалось несмотря на то, что немецкий язык был для нее, по сути, вторым родным.

Поводя итоги своим размышлениям об уникальном явлении в истории концертмейстерского искусства, каким без сомнения является аккомпаниаторская практика Марии Вениаминовны Юдиной, хотелось бы еще раз подчеркнуть абсолютную неразрывность, единство всех видов исполнительской деятельности выдающейся пианистки. В этом проявилась цельность ее личности, ее жизни, важнейшую часть которой составляла педагогическая деятельность в самых разных ее проявлениях. Не вызывает сомнений, что работа с вокалистами была не только насущной необходимостью для нее самой, но и, являясь частью педагогического «служения», оказалась одной из связующих нитей между поколениями музыкантов.

³⁷³ Давыдова Л. А. Воспоминания о Юдиной // Вспоминая Юдину. М.: Классика-XXI, 2008. С. 161.

Мстислав Леопольдович Ростропович

«Деятельность пианиста даёт мне бездну музыкальных наслаждений, ничуть не меньшую, чем виолончель». М. Л. Ростропович³⁷⁴.

В современном мире слова часто теряют своё истинное значение. Происходит это от их частого употребления. В результате подобной неряшливости речи происходит своеобразная девальвация смысла³⁷⁵. Так произошло со словом «гений» (лат. *genius* – «дух»). Гением в русском языке принято называть человека, чьи интеллектуальные и творческие способности во много раз превосходят средние, одним словом, проявления высшей степени одарённости. Об этом часто забывают и с экранов телевизоров мы часто слышим, как гениями называют, в лучшем случае просто одарённых людей, а в худшем – используют это слово просто как ничего не обозначающую фигуру речи. Истинные же творцы появляются в разных областях человеческой жизни довольно редко и в результате их деятельности человечество получает великие открытия, обретает прекрасные образцы искусства.

Безусловно, одним из них был великий музыкант и гражданин Мстислав Леопольдович Ростропович (1927–2007), редкий пример соединения творческого гения с величайшими проявлениями гуманизма. По словам пианиста Игоря Урьяша (1965–2014), которому посчастливилось играть с ним в ансамбле, время творческого и человеческого общения с Ростроповичем осталось для него счастливейшем периодом жизни³⁷⁶. Как известно, музыкальная и общественная деятельность Ростроповича настолько значима и велика, что трудно найти человека, не знающего его имени. Речь идет не о виолончелисте, а о музыканте, ибо его гений перерастает рамки блестящего исполнителя – виолончелиста и проявляет себя в области дирижирования, педагогики и форте-

³⁷⁴ Цит. по: *Гайдамович, Т. А.* Мстислав Ростропович. М.: Советский композитор, 1969. С. 41.

³⁷⁵ Здесь не место рассуждать о причинах этого явления, это скорее задача учёных – филологов, но, совершенно очевидно, что названная проблема является лишь одной из многих современных «болезней» языка.

³⁷⁶ Из личного общения с пианистом.

пианного исполнительства. Всё говорит о том, что М. Ростропович был выдающимся пианистом и в этой области он проявил себя прежде всего, как пианист – аккомпаниатор. И об этом совершенно уникальном в истории исполнительского искусства явлении пойдёт речь.

Прежде всего, необходимо понять, что же связывало маэстро с фортепиано и насколько глубокой была эта связь. Исторически Мстислав Леопольдович являлся потомственным пианистом. Его дед по отцовской линии Витольд Ростропович (1856–1913) был в свое время известным педагогом – пианистом, автором ряда методических пособий для юных музыкантов. Эти сборники состояли из произведений музыкальной классики, а также его собственных сочинений. Леопольд Ростропович (сын Витольда и отец Мстислава) также был высокопрофессиональным пианистом, ибо прежде, чем сделать окончательный выбор в пользу виолончели, он получил основательную подготовку в Петербургской консерватории по двум направлениям: по классу виолончели А. В. Вержбиловича (1850–1911) и классу фортепиано А. Н. Есиповой (1851–1914). Этот путь повторит и его сын, обучаясь в Московской консерватории по классу виолончели у Семена Матвеевича Козолупова (1884–1961), а по фортепиано у первого заведующего кафедрой общего фортепиано, ученика знаменитого К. Н. Игумнова – профессора Николая Николаевича Кувшинникова (1888–1970).

О профессиональной подготовке, полученной Ростроповичем в классе Кувшинникова, можно судить хотя бы по тому, что на выпускном экзамене им был исполнен Второй фортепианный концерт С. Рахманинова. Кроме того, нельзя забывать, что мать М. Ростроповича Софья Николаевна Федотова (1891–1971) также была прекрасной пианисткой, ученицей самого К. Н. Игумнова. Таковы глубокие исторические и профессионально-генеалогические связи музыканта с фортепиано. Очевидно, отсюда истоки его известного высказывания о том, что «фортепиано – фундамент инструментализма»³⁷⁷. Пред-

³⁷⁷ Грум – Гржимайло Т. Н. Слава и Галина. Симфония жизни. М.: Вагриус, 2007. С. 28.

ставляется, что этими словами выражена мысль о том, что вся профессиональная эрудиция, все музыкально-теоретические знания и осмысление самого музыкального материала невозможны без владения фортепиано. В самом деле, если виолончелист (скрипач, флейтист и т. д.) знает только исполняемый им музыкальный материал, и не способен, хотя бы в общих чертах, воспроизвести партию рояля (или переложение партии оркестра), то его знакомство с музыкой в лучшем случае состоится лишь наполовину. Не говоря уже о том, насколько губительным это оказывается в разного рода ансамблях с участием фортепиано, где как нигде становится ясна его роль «музыкального фундамента». Можно, конечно, услышать звучание рояля во время совместных репетиций, но насколько глубже музыкант будет знать исполняемую им музыку, если сможет самостоятельно познакомиться с партией фортепиано. Не менее важно владение этим инструментом при изучении таких музыкально-теоретических дисциплин как гармония, теория музыки, полифония, не говоря уже об анализе музыкальных форм. Кроме того, в таком расширенном понимании участия фортепиано в ансамбле можно видеть продолжение традиции, берущей своё начало ещё в XIX столетии, когда понятие «музыкант» вбирало в себя много больше, чем ныне. Музыкант – это и исполнитель (как правило, на нескольких инструментах), и композитор. Все предки М. Ростроповича по отцовской линии были сочинителями, да и сам он, не считая себя профессиональным композитором, писал музыку. Сюда же следует добавить ещё две важные функции, входившие в обязательное представление о музыканте – импровизатор, а зачастую и дирижёр. В одном из интервью, данных ещё в 1968 году сотрудникам журнала «Музыкальная жизнь», Мстислав Леопольдович так говорил об этом: «...поскольку я играю на виолончели, на рояле и пытаюсь руководить оркестром³⁷⁸, то считаю себя *музыкантом* (курсив мой – А. Ю.). И горжусь этим. ... учась в консерватории, я с большим увлечением занимался по композиции. А быть музыкантом – это хорошо для исполнителя

³⁷⁸ Ростропович не считал себя настоящим дирижёром, очевидно подразумевая под этим отсутствие специальной профессиональной подготовки.

любой специальности»³⁷⁹. Совершенно очевидно, что в заключение процитированного высказывания М. Ростропович говорил о музыканте способном выйти за пределы профессионального мышления, касающегося узких исполнительских проблем, связанных исключительно со своим инструментом. И подтверждением этих слов является невероятное количество мастер-классов, данных маэстро по всему миру не только для виолончелистов, но и для пианистов, певцов и многих других исполнителей. Это были занятия выдающегося музыканта со своими младшими коллегами, и в этих открытых уроках вопрос о том, на каком инструменте играет тот или иной ученик, имел второстепенное значение.

В этой связи, также небезынтересным является вопрос о некоторых педагогических принципах Ростроповича, которых он придерживался, занимаясь со своими студентами ещё в Московской консерватории. По свидетельству многих музыкантов, близко знавших маэстро (да и по его собственным словам), занимаясь со своими учениками, он практически никогда не брал в руки виолончель, а иллюстрировал все свои замечания и рекомендации игрой на рояле. На первый взгляд это кажется странным. Ведь очевидно, не существует, допустим, педагога-пианиста готового взять в руки виолончель в процессе работы с учеником (даже, если предположить, что он владеет не только фортепиано)! Думается, что, в первую очередь, такой способ ведения урока является практическим следствием той самой мысли о фортепиано как о фундаменте, инструменте, на котором можно выразить очень многое, даже оркестровые краски. Именно поэтому пианисту в педагогической работе нет надобности прибегать к «помощи» другого инструмента. Кроме этого, демонстрируя ту или иную свою мысль на рояле, Ростропович преследовал ещё одну чисто педагогическую цель. Ведь в этом случае ученик не имеет возможности продублировать, скопировать ту или иную фразу, так как очевидно, что технические средства у инструментов различны. Но логику мысли (логику музыкальной

³⁷⁹ Григорьев, Л. Г., Платек Я. М. Беседы с мастерами // Музыкальная жизнь. 1968. № 24. С. 6.

фразы) студент поймёт и попытается найти средства для её выражения на своем инструменте самостоятельно. Именно нежеланием такого слепого повторения игры мастера объясняется и то, что учитель часто играл ту или иную музыкальную фразу в иной фактуре и даже в других гармониях (!!). Более того, иллюстрируя ту или иную свою мысль, Ростропович свободно обращался к фрагментам из опер, симфоний, квартетов, фортепианных сонат, исполняя эту музыку на рояле исключительно наизусть.

Безусловно, только свободное владение фортепиано давало такую возможность³⁸⁰. Да и в собственной сольной исполнительской практике, для разучивания новых виолончельных произведений, Ростропович использовал рояль, предварительно выучив именно на фортепиано всю партию виолончели и аккомпанемент к ней. Таким образом, только опершись на фундамент, разобрав подробнейшим образом всю музыкальную ткань, он переходил к техническому овладению материалом на своём инструменте. Не случайно ему принадлежат слова о том, что «владение роялем – это, пожалуй, 50 процентов моего успеха как виолончелиста»³⁸¹.

Кроме этого, владение фортепиано давало прославленному музыканту дополнительные возможности и расширяло его художественную эрудицию и исполнительские перспективы, не позволяя замыкаться только в рамках виолончельного репертуара. И в этой области он прежде всего мог проявить себя как пианист-аккомпаниатор. Вероника Леопольдовна Ростропович (1925–2006), скрипач, родная сестра маэстро, вспоминает: «У нас не было денег на аккомпаниатора-концертмейстера, чтобы я могла участвовать в конкурсах на вакантные места в оркестрах < ... >. Меня спас Слава. Он мне аккомпанировал

³⁸⁰ Григорьев, Л. Г., Платек Я. М. Беседы с мастерами // Музыкальная жизнь. 1968. № 24. С. 7.

³⁸¹ Там же.

на фортепиано. Всегда! Он же феноменальный пианист < ... > Просто потрясающе играл на рояле»³⁸². В этих словах слышно искреннее восхищение аккомпаниаторским мастерством брата, способным своим сопровождением в немалой степени способствовать успеху солиста. Совершенно естественно, что аккомпанировал Ростропович и своим ученикам, выступая при этом сразу в нескольких «ипостасях»:

- пианиста – концертмейстера высочайшего уровня, глубоко знакомого с особенностями солирующего инструмента,
- педагога, воплощающего вместе с учеником поставленные перед ним задачи,
- дирижёра (в особенности, когда исполнялись произведения для солирующей виолончели с оркестром в фортепианном переложении)
- и (до некоторой степени) режиссёра, выстраивая план и логику драматургического развития произведения.

Интересно также отметить, что чаще всего он аккомпанировал в классе наизусть. Это, безусловно, противоречит общепринятым нормам. Однако, очевидно, его знание исполняемой музыки было настолько полным и всеобъемлющим, что он словно играл по незримым нотам, неизменно присутствующим в его сознании.

Одна из самых ярких характеристик Ростроповича – вокального аккомпаниатора была дана в журнале «Советская музыка», в статье, посвящённой постановке оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в Большом театре, где маэстро выступал в качестве дирижёра. Несмотря на то, что речь в ней идёт о дирижёрском, а не фортепианном аккомпанементе, в этом отзыве - рецензии очень точно отмечены общие принципы, которыми руководствовался музыкант, выступая в роли аккомпаниатора. По мнению автора статьи, его задача в данном случае «не сводится к чуткому аккомпанементу. Он всегда выступает

³⁸² Грум – Гржимайло, Т. Н. Слава и Галина. Симфония жизни / Т. Н. Грум-Гржимайло. М.: Вагриус, 2007. С. 41.

полноправным исполнителем, несущим определенную нагрузку в раскрытии драматургии»³⁸³. Далее в той же статье сказано: «Ростропович достигает идеального ансамбля с певцом. Голос естественно вплетается в развитие оркестровой ткани, и мы слышим не арию под аккомпанемент оркестра, а воспринимаем музыку в целостном звучании всех её компонентов»³⁸⁴. Все те же слова можно отнести и к пианисту – Ростроповичу. Достаточно послушать лишь несколько из сохранившихся аудиозаписей, чтобы убедиться в том, что звучащие с его аккомпанементом романсы в большой степени опираются на фортепианную партию как на музыкальный фундамент. И мы невольно говорим не об идеальном сопровождении, а об идеальном звучании произведения, в котором солист и пианист составляют единое целое.

Совершенно уникальным является также тот факт, что, будучи в первую очередь виолончелистом – солистом, Ростропович абсолютно безупречен как пианист не только в ансамблевом отношении, но и в техническом. Очевидно, что он не мог уделять вопросам фортепианной техники достаточно время, по крайней мере, хоть как-то соизмеримое с тем, что он уделял виолончели. А ведь в его концертмейстерский репертуар входили очень сложные с технической точки зрения произведения, как например «Сатиры» Д. Шостаковича, «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского и многие другие. Что же позволяло ему находиться всегда на вершине владения фортепиано?

Представляется, здесь сыграли свою роль два фактора. Прежде всего, гениальная одарённость исполнителя, позволившая в некоторой степени «не замечать» технических преград на пути к звучащему идеалу (быть может, сравнение будет не совсем корректным, но вспомним легенду о Моцарте-ребенке, впервые взявшего в руки скрипку и заигравшего на ней, несмотря на отсутствие первоначальных навыков). Вторая же причина, скорее всего, связана с определённым психологическим настроением музыканта, выходившего на сцену именно в роли аккомпаниатора. Быть может, если бы ему пришлось выступить

³⁸³ *Осипова, В. Д.* Рождение прекрасного // Советская музыка. 1968. № 8. С. 63.

³⁸⁴ Там же. С. 65.

в роли солиста, то технических «потерь» было бы больше. Ведь во время концерта все внимание пианиста-концертмейстера направлено на солиста, и своя партия в какой-то степени воспринимается как нечто подчинённое, существующее лишь в той мере, в какой это необходимо певцу. Некоторым исполнителям это дает бóльшую психологическую свободу, чем при сольном исполнении.

Безусловно, самое яркое свое воплощение талант Ростроповича-пианиста получил в совместной работе с его женой, выдающейся русской певицей Галиной Павловной Вишневской (1926–2012). Их творческое содружество послужило причиной появления многих музыкально-художественных исполнений. К счастью, остались аудио и видео записи, дающие возможность получить представление об этом блестящем дуэте, прикоснуться к многим из прекрасных шедевров вокальной музыки, которые можно рассматривать в качестве образцов исполнения, близких к идеальному. Прекрасный голос Вишневской в сочетании с тончайшим, мастерским сопровождением М. Ростроповича производит сильнейшее впечатление на слушателя, буквально гипнотически приковывая его внимание. Вслушиваясь в игру пианиста, невозможно поверить, что перед нами гениально одарённый солист-виолончелист. Мы слышим игру музыканта, целиком растворившегося и подчинившегося музыкальной воле солистки.

История знает слишком мало таких примеров. Многие выдающиеся солисты именно в силу специфики своего таланта не могут быть хорошими ансамблистами-аккомпаниаторами. Ведь эта профессиональная область деятельности музыканта всегда требует в той или иной степени подчинения. А именно этого зачастую не происходит из-за особенностей сольного исполнительства. Одним из немногих исключений из этого правила, как было сказано выше, является концертмейстерская практика С. Т. Рихтера, который был одинаково блистателен как солист, ансамблист и аккомпаниатор. Но Святослав Теофилович всегда оставался пианистом, в то время как Ростропович вместе со сменой «амплуа» менял и сам инструмент!

Когда же впервые возник этот дуэт Вишневской и Ростроповича? Сам маэстро в своих многочисленных интервью всегда говорил о том, что выступает вместе с женой, начиная с 1955 года (то есть с того года, когда состоялось их знакомство и последовавшая через 4 дня после этого свадьба). Широкой же публике об этом творческом содружестве стало известно лишь в 1961 году, когда в Малом зале Московской консерватории состоялся сольный концерт Галины Вишневской с участием М. Ростроповича в качестве аккомпаниатора. В этом концерте были исполнены четыре романса Даргомыжского, вокальный цикл Прокофьева на стихи А. Ахматовой, а также «Песни и пляски смерти» Мусоргского. Реакция публики и рецензентов была восторженной. Разумеется, часть восторгов следует отнести к тому, что известный к тому времени виолончелист неожиданно для всех блестяще проявил свой талант в новом качестве. Пресса того времени писала: «пианистический дебют Ростроповича прошёл блестяще: исполнение фортепианной партии было безупречным и в художественном и техническом отношении»³⁸⁵.

С этого времени все сольные концерты певицы проходили под аккомпанемент маэстро. Надо отметить, что такое удачное творческое содружество редко встречается между близкими родственниками. Очень часто личные отношения мешают профессиональным. Особенно это было распространено среди тех музыкантов, каждый из которых являлся сильной, волевой, яркой и талантливой личностью. Возможно, не все было просто и в случае с Ростроповичем и Вишневской. Не исключено, что между ними в процессе подготовительной работы бывали споры, быть может, даже весьма активные. Но, как неоднократно повторяла в интервью Г. Вишневская, аккомпанемент мужа, с того момента, как она впервые его услышала, стал для нее «отравой», и она уже не могла себя заставить выступать с другим пианистом.

Широк был и репертуар музыкантов. В него входили произведения Даргомыжского, Чайковского, Рахманинова, Прокофьева, Мусоргского, Шуберта,

³⁸⁵ *Лятохин, Б.* Поёт Галина Вишневская, аккомпанирует М. Ростропович // Советская музыка. 1961. № 4. С. 164–165.

Шумана, Вагнера, Форе, Р. Штрауса и многих других. География их выступлений огромна: концерты в Москве, турне по Советскому Союзу и зарубежные гастроли. В 1963 году Вишневецкая и Ростропович записали пластинку, состоящую из произведений Мусоргского, Чайковского и Прокофьева, получившую «Гран при» французской академии звукозаписи как лучшая пластинка 1963 года. Пресса сравнивала этот дуэт с такими исполнителями как Елена Герхардт (1883–1961) и Артур Никиш (1855–1922), Элизабет Шварцкопф (1915–2006) и Вальтер Гизекинг (1895–1956).

Несомненно, аккомпаниаторская деятельность давала маэстро возможность прикоснуться к совершенно иному виду музыкантской работы. На протяжении своей долгой творческой жизни ему приходилось сталкиваться с разными музыкантами, выступая в самых различных ролях: это в первую очередь сольное исполнительство, участие в разного рода ансамблях, аккомпанемент инструменталистам и вокалистам. Последнее разделение неслучайно. Для всех пианистов, чья профессиональная жизнь так или иначе связана с концертмейстерским искусством, оно совершенно естественно. Работа с певцами отличается своей спецификой, обусловленной многими причинами, главными из которых являются особенности творческого пути вокалиста, начиная с процесса обучения и заканчивая способом существования в профессиональной среде. В результате, на пианиста-аккомпаниатора ложится гораздо больше обязанностей, чем при работе с инструменталистами (не случайно основой обучения концертмейстерскому мастерству в вузах и музыкальных училищах является аккомпанемент вокалистам). Зачастую это подразумевает активное музыкальное руководство. Во всяком случае, анализ исторического развития концертмейстерского дела показывает, что, несмотря на выдающиеся музыкальные и вокальные способности солистов, при изучении конкретных сочинений без педагогических наставлений профессионального концертмейстера невозможно обойтись. В этой связи особенно важной задачей является работа над смыслом исполняемого произведения, над осознанным произношением текста.

Рассказывая о совместной работе с Вишневской над романсами П. И. Чайковского, Мстислав Леопольдович, в частности отмечает: «В моём пути к Чайковскому мне помогла совместная работа с Г. Вишневской над романсами композитора, когда мы настойчиво стремились прочесть в них *не звуки, (как порой делают это вокалисты), а мысли*» (курсив мой. – А. Ю.)³⁸⁶. Прежде всего, нельзя не обратить внимание на слова о «своём» пути к творчеству великого композитора, важной вехой на котором стала его аккомпаниаторская работа. Таким образом, можно говорить о непосредственной связи концертмейстерской деятельности Ростроповича с его же сольной практикой, а шире со всей музыкальной деятельностью мастера. Быть может работа над «вокальным» Чайковским (то есть работа «со словом») помогла ему глубже понять интонационные, гармонические и многие другие особенности стиля композитора.

Второе же замечание, присутствующее в процитированном отрывке, связано с пониманием причин весьма распространённого явления: слишком многие певцы уделяют основное внимание не словам (тексту, смыслу исполняемого произведения), а произносимым слогам. Разумеется, корни этого следует искать в вокальной технике и в тех или иных традиционных профессиональных приёмах, с помощью которых исполняются (пропеваются) те или иные сочетания букв, что, безусловно, важно. Но в результате такого гипертрофированного внимания, в памяти певца нередко остаются запечатлёнными слоги, а не слова. В результате романс исполняется без осознания его смысла³⁸⁷! Сюда же следует добавить, что в этом кроется одна из причин «выпадения» текста из памяти во время концертного исполнения. Условно такую ситуацию можно сравнить с теми случаями, когда пианист выучивает наизусть музыкальное произведение, полагаясь лишь на свою «мышечную память».

³⁸⁶ Гайдамович Т. А. Мстислав Ростропович. М.: Советский композитор, 1969. С. 68.

³⁸⁷ В связи с этим целесообразно дать практикующим концертмейстерам совет: попросите «своего» солиста прочесть Вам наизусть слова исполняемого романса как стихотворение, без всякой вокализации. Если он не сможет этого сделать – он не знает текста.

В результате анализа и сопоставления всех материалов, так или иначе относящихся к концертмейстерской деятельности Ростроповича, возникают вполне закономерные два вопроса:

1. Можно ли считать М. Ростроповича выдающимся пианистом-аккомпаниатором в сравнении с его же сольной виолончельной практикой?
2. Можно ли утверждать, вслед за композитором Б. Чайковским (1925–1996), что Мстислав Леопольдович «мог бы быть и пианистом – солистом, если бы стремился к этому»?³⁸⁸

На первый из этих вопросов необходимо ответить утвердительно, с той лишь оговоркой, что здесь не применимы математические критерии, так как нелепо было бы сравнивать количество концертов, данных маэстро в качестве виолончелиста и пианиста-концертмейстера. Но, если говорить о качестве исполнения, о полноте владения профессиональными и техническими навыками, то приходится признать, что в этой сфере музыкальный гений Ростроповича проявился в не меньшей степени, чем во многих других.

Что же касается ответа на второй вопрос, то одно представляется несомненным: если бы Ростропович посвятил всю свою жизнь фортепианному исполнительству, то он, несомненно, стал бы выдающимся пианистом-солистом. Но возможно ли это было в реальной его жизни? Скорее всего – нет. Профессия исполнителя-солиста на любом музыкальном инструменте требует почти полной отдачи сил и времени. Учитывая же огромную любовь музыканта к выбранному им инструменту, техническую свободу исполнения на нем (что требует постоянных многочасовых занятий), психологическую уверенность в себе как солисте-виолончелисте и невероятную востребованность именно в этом качестве, представляется абсолютно невозможным, даже чисто теоретически, столь же глубокое овладение фортепиано. Кроме того, не следует забывать общеизвестную истину, которая распространяется и на исполнительское искусство: история не терпит и не знает сослагательного наклонения!

³⁸⁸ *Гайдамович Т. А.* Мстислав Ростропович. М.: Советский композитор, 1969. С. 101.

Как сложно и как просто одновременно говорить о гении. Древние римляне, когда встречались с гениальностью, говорили, что это уже не сам человек, а его дух проявляет себя. Возможно, отсюда берёт своё начало известная мысль о том, что гениально одарённый человек гениален во всем, ибо к чему бы не прикоснулся дух такого человека, все несёт на себе отблеск его гения. Вся деятельность М. Ростроповича тому подтверждение. Его концертмейстерская одарённость – лишь одна из граней его великого таланта.

Певцы-аккомпаниаторы

Современная система профессионального музыкального образования в России предполагает для учащихся выбор из некоторого количества специальностей исполнительской или теоретической направленности. Разумеется, такая стратегия оправдана и диктуется сложившимися со временем высокими требованиями к каждой из представленных областей творчества. Несмотря на то, что некоторые из направлений предполагают овладение различными навыками внутри специальности (например, пианист-солист, пианист-аккомпаниатор, пианист-ансамблист), а часть студентов заканчивает свое обучение сразу на нескольких факультетах, все же на данный момент трудно себе представить академического исполнителя, в равной степени владеющего несколькими музыкальными инструментами. Тем интереснее отметить тот факт, что в прошлом некоторые из первых профессоров-вокалистов Санкт-Петербургской консерватории имели основательную подготовку по нескольким специальностям. В истории концертмейстерского и певческого искусства этот факт имеет особое значение, так как музыкант, владеющий в высокой степени и в равной мере голосом и фортепиано способен не только к более глубокому проникновению в текст исполняемого произведения, но и вызывает к жизни совершенно уникальное явление: пение под собственный аккомпанемент. Кроме того, педагог-вокалист способен стать партнером-пианистом для своего ученика, при этом не только в классе, но и на сцене. В Петербургской консерватории такими

профессорами были: Софья Акимова, Софья Преображенская. Также речь пойдет об одной из самых известных исполнительниц XX столетия – Надежде Обуховой. Разумеется, этот список можно было бы расширить, но автор сознательно ограничил свой выбор именами самых ярких музыкантов, чтобы на примере их творческой деятельности дать представление об этом уникальном явлении. Таким образом, предлагаемый анализ войдет составной частью в летопись концертмейстерского искусства.

Важно отметить, что в плане исполнительского сотрудничества ситуация отнюдь не однозначна. С одной стороны, певец, владеющий роялем, понимающий специфику фортепианного исполнительства и концертмейстерского искусства, способен воспринимать звучащий аккомпанемент на совершенно ином уровне. С другой стороны, неминуемо возрастает степень требований, предъявляемых партнеру, что не всегда идет на пользу совместному творчеству, так как далеко не каждый солист во время исполнения способен объективно оценить палитру возможностей пианиста. В подобных случаях профессиональная подготовка может помешать, так как создает иллюзию уверенности и провоцирует на то, чтобы давать «четкие указания» аккомпаниатору. Так что продуктивность подобного альянса обусловлена не только тем, что солист понимает «технологические» особенности работы своего партнера пианиста, но и гарантией того, что оба участника ансамбля обладают высоким уровнем общей профессиональной подготовки, так как обучение пианистов традиционно отличается особой основательностью. Тем не менее, путь каждого музыканта индивидуален и своеобразен.

Софья Владимировна Акимова (1887–1972) – профессор по классу сольного пения Санкт-Петербургской консерватории и выдающаяся певица. Ее творческая судьба начинается в раннем детстве с обучения игре на рояле. Важный и необходимый факт биографии почти любого музыканта, в дальнейшем вольного изменить первоначально выбранному родителями инструментом. Но, что бы ни произошло в будущем, невероятно важно общение ребенка с искусством в раннем возрасте, когда только формируется его первые привязанности.

Таким образом, первыми проводниками в мир музыки для Софьи Владимировны были звуки фортепиано, и именно этот инструмент остался навсегда основой ее профессионального образования. В дальнейшем, когда она почувствовала желание петь и отказаться от обучения игре на рояле, мать предостерегла ее от этого, сказав: "Только при этом условии (овладении игрой на рояле - А. Ю.) ты будешь чувствовать себя свободной от палочки дирижёра, от концертмейстера и от суфлёра!"³⁸⁹. Самое удивительное заключается в том, что этот совет С. В. Акимова получает не от отца, Владимира Николаевича Акимова, директора "Оперного Казённого Театра" в Тифлисе, а от матери, выпускницы Института благородных девиц того же города. Подобный факт позволяет сделать предположение как об основательности музыкальных штудий, так и о широком спектре образования в этом учебном заведении. Кроме того, в разговоре с дочерью мать всегда подчеркивала недостаточность культуры и образования многих оперных певцов³⁹⁰. Все эти причины привели к тому, что в 1904 Софья поступает в музыкальное училище г. Тифлиса, на фортепианный факультет, а, потом, уехав с родителями в Лейпциг, оканчивает в этом городе консерваторию у Карла Вендлинга (1857–1918). Не вызывает сомнений, что уроки маэстро оказались в дальнейшем очень важны для Акимовой-аккомпаниатора, так как сам учитель большую часть своей жизни посвятил концертмейстерскому искусству, выступая с такими певцами как Фанни Моран-Ольден (1855–1905) и Катарина Клафски (1855–1896).

Интерес Софьи Владимировны к работе с вокалистами шел в естественной связи с увлечением пением. Очевидно, в данном случае эти две сферы творческого труда были, в сущности, проявлением одного и того же устремления, направленного на всестороннее изучение оперной и камерно-вокальной музыки. Несмотря на естественность такого сочетания интересов, едва ли в истории можно найти много подобных примеров. Сама певица рассказывает

³⁸⁹ Акимова С. Воспоминания певицы. Электронный ресурс: http://lit.lib.ru/k/kriwosheina_ksenija_igorewna/text_0360.shtml Дата обращения – 17.07.2021.

³⁹⁰ Там же.

о том, как в детстве, в доме своих родителей ей удалось услышать знаменитое драматическое сопрано тех лет Е. И. Терьян-Корганову (1864–1937), исполнявшую арии Аиды и Кармен наизусть под собственный аккомпанемент!³⁹¹ Таким образом, Елена Иосифовна не только совмещала во время исполнения обе партии, показав при этом свои возможности как концертмейстера, но и одновременно продемонстрировала прекрасное знание музыкального материала, исполненного на память. К этому сообщению можно было бы отнестись с недоверием, если бы история не сохранила для нас тот факт, что в 1894 году, в Тифлисе состоялся Вокально-музыкальный вечер Ф. Шаляпина «в пользу армянского благотворительного общества» с аккомпанементом Терьян-Коргановой³⁹². Услышанное в доме родителей исполнение не могло не произвести большого впечатления на совсем юную С. Акимову, делающую еще только свои первые шаги в искусстве. К этому же периоду относятся первые ее первые опыты работы с вокалистами. В частности, своеобразной «пробой пера» в этом отношении оказалось фортепианное сопровождение пения Н. А. Папаян (1870–1906), произошедшее также у нее дома. В дальнейшем Софья Владимировна неоднократно выходила на сцену со своим вторым мужем великим певцом Иваном Ершовым (1867–1943), в качестве его аккомпаниатора. Нельзя не упомянуть о том случае, когда ее постоянный партнер пианистка И. Миклашевская (1883–1953) «поменялась местами» со своей солисткой и в результате публика Малого зала Московской консерватории услышала ее пение с фортепианным сопровождением С. Акимовой³⁹³.

Столь же ярким был список пианистов, с которыми работала Софья Владимировна. Среди них: Софья Давыдова (1875–1958), Изабелла Венгерова

³⁹¹ Акимова С. Воспоминания певицы. Электронный ресурс: http://lit.lib.ru/k/kriwosheina_ksenija_igorewna/text_0360.shtml Дата обращения – 17.07.2021.

³⁹² Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина / Сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. Л.: Т. 1. Музыка, 1984. С. 78.

³⁹³ Акимова С. В. Воспоминания певицы. Электронный ресурс: http://lit.lib.ru/k/kriwosheina_ksenija_igorewna/text_0360.shtml Дата обращения – 17.07.2021.

(1877–1956), Михаил Бихтер (1881–1947)³⁹⁴. И все же ни с одним из них не возникло такого глубокого взаимопонимания как с И. Миклашевской, радость общения с которой была абсолютной. Достаточно внимательно изучить воспоминания С. Акимовой, чтобы убедиться в том, что остальные, не менее известные и высокопрофессиональные пианисты, с которыми ей пришлось работать, лишь упоминаются в тексте, пусть и с хвалебными эпитетами, в то время как все, что написано об Ирине Сергеевне проникнуто особым, интимным настроением. Более того, уровень доверия певицы к своему партнеру был столь высок, что и выбор репертуара был чаще всего общим делом, пианистка часто «заражала» солистку своим интересом к той или иной музыке. Думается, что причин появления такого уникального творческого союза несколько. Во-первых, нельзя забывать о том, что удачное сотворчество – очень тонкий, интимный процесс, для него недостаточно наличия двух или более хороших музыкантов. Необходимо, чтобы к этому добавилась масса неуловимых факторов, определяющих их совместимость. Очевидно подобное совпадение имело место в данном случае. Во-вторых, еще одной, не менее определяющей причиной было то, что оба участника ансамбля чувствовали и понимали друг друга в плане технических нюансов исполнения, так как владели «инструментом» своего партнера. В результате, каждое «дыхание», каждая «цезура», каждый элемент звучащего целого был понятен музыкантам на физическом уровне. И в этом отношении, как ни парадоксально звучит, даже само «распределение ролей» в этом творческом тандеме (пианист-вокалист) оказывается условным, что и доказала концертная практика.

Творческий путь Софьи Петровны Преображенской (1904–1966) представляет собой еще один пример редчайшего сочетания двух родственных, но столь различных в техническом отношении музыкальных ипостасей - певца и аккомпаниатора. Разумеется, многое и в этом случае было обусловлено по-

³⁹⁴ Тигранов Г. Г. Жизнь, отданная искусству. Ереван: Армянское театральное общество, 1978. С. 39.

дробностями биографического характера. Обращает на себя внимание схожесть ее первых шагов в искусстве с тем же периодом жизни С. Акимовой. В обоих случаях фортепиано естественным образом вошло в жизнь девочек, оказавшись первым инструментом для выражения своих чувств и переживаний. И там, и там инициатором музыкального образования стал отец, в дальнейшем оказавший сопротивление вокальной карьере дочери. Кроме рояля, С. Преображенская овладела в детстве балалайкой и мандолиной. Ее творческое развитие шло параллельно с сестрой Марией, в будущем концертмейстером Кировского (Мариинского) театра. Часто девочки вместе садились за рояль и исполняли по клавиру целые оперы, аккомпанируя своему пению за всех героев³⁹⁵. Поистине великолепный способ знакомства с музыкой, навсегда оставивший след в сознании будущих музыкантов и во многом определивший их дальнейший путь. Кроме того, именно владение роялем позволило знакомство с оперной литературой сделать по-настоящему объемным. К сожалению, в повседневной театральной практике мы зачастую встречаемся тем, что певец, обратившись к новой для себя партии, ставит перед собой задачу ее «изолированного» освоения без всякого внимания к остальному музыкальному материалу. Максимум, на что обращают внимание такие исполнители – реплики партнеров, необходимые им для вступления в качестве ориентиров. Объемное же знакомство с оперой предполагает не только знание всех партий, но и основательное знакомство с оркестровым сопровождением, включая представление о тех или иных группах инструментов, наполняющих музыкальную ткань произведения. Все это оказывается возможным в двух случаях. Первый – основательная, многочасовая работа с концертмейстером. Такой вариант на практике встречается крайне редко, так как пианисты, как правило, имеют большую нагрузку, не дающую возможности выходить за рамки необходимого «минимума». Второй же – естественное самостоятельное постижение музыкального материала за роялем, предполагающее соответствующую подготовку. Все это

³⁹⁵ *Корыхалова Н. П.* Софья Преображенская. СПб.: Композитор, 1999. С. 15.

лишний раз подчеркивает, что певцы, владеющие роялем, являются исполнителями иного профессионального уровня, ибо общий уровень их подготовки несоизмеримо выше.

В дальнейшей судьбе С. Преображенской фортепиано сыграло исключительно важную роль. Во время своего первого знакомства со своим будущим консерваторским педагогом Надеждой Николаевной Зайцевой-Богомоловой (1884–1930) она сама себе аккомпанировала на рояле³⁹⁶. В своих воспоминаниях певица Н. Л. Вельтер рассказывает, как часто ей приходилось исполнять те или иные вокальные сочинения в сопровождении Софьи Петровны. При этом она отмечает неизменное «удовольствие», с каким Преображенская садилась за рояль³⁹⁷. Все говорит о том, что ее связь с фортепиано была абсолютно естественна и неразрывна.

Естественным образом ее профессиональные возможности как пианистки сказались на педагогической деятельности. Впрочем, судьбу певицы в Ленинградской консерватории вряд ли можно назвать счастливой. Она состояла профессором прославленного вуза совсем недолгое время (с 1947 по 1954 и с 1960 по 1961 годы) и, вполне возможно, не чувствовала к этому призванию, испытывая постоянные сомнения в своих возможностях. Ее аккомпаниатором состоял Е. М. Шендерович, один из самых ярких концертмейстеров, работавших в Ленинградской и Московской консерваториях. Евгений Михайлович восхищался певицей, что не в последнюю очередь было связано с тем, как она владела роялем. В 1969 году состоялось открытое научное заседание Совета содействия театрального музея города, посвященное 65-летию Софьи Преображенской. Рассказывая о певице, Шендерович вспоминал о том, как услышал ее за фортепиано, исполняющую «Орлеанскую деву» П. Чайковского: «Она

³⁹⁶ *Корыхалова Н. П.* Софья Преображенская. СПб.: Композитор, 1999. С. 23.

³⁹⁷ *Вельтер Н. Л.* Воспоминания. Машинопись. Семейный архив Преображенских. С. 3.

прекрасно себе аккомпанировала и пела не только свою партию, но и все остальные»³⁹⁸.

Творческий путь Надежды Андреевны Обуховой (1886–1961) также неразрывно связан с фортепиано. Первоначальную музыкальную подготовку она получила у своего деда. Примечательно, что занятия на этом инструменте начались задолго до увлечения исполнительницы вокальным искусством и, таким, образом, рояль естественным образом вошел в «профессиональное сознание» Обуховой, определяя собой способ постижения музыки. Речь идет о том, что существует принципиальное различие между певцом, знающим преимущественно только свою партию, воспринимающего музыкальную ткань сквозь призму почти исключительно вокальной строчки и вокалистом, проникающим в предлагаемый звучащий материал комплексно, мысля целиком партитуру или клавиш. Именно такое постижение материала было свойственно Н. Обуховой, всегда использующей фортепиано в качестве проводника и помощника в своей индивидуальной работе над текстом и образом. Вот как она сама описывает этот процесс: «Когда я разучиваю новое произведение, я работаю вначале самостоятельно. Сама себе аккомпанирую, подолгу сижу у рояля, вживаясь в образ романса или песни. Долго ищу звучания, долго ищу переходов от одной ноты к другой. И, *когда вещь уже готова* (курсив мой – А. Ю.), я прохожу ее с аккомпаниатором»³⁹⁹. Таким образом, только вполне уверившись в том, что произведение выучено, певица приходила на первый урок к пианисту. Как это отличается от распространенной ныне ситуации, когда на первом занятии концертмейстер вынужден «выстукивать» на рояле вокальную строчку! Таким образом, на основании приведенной цитаты можно говорить о совершенно особом модусе профессионального взаимодействия вокалиста и аккомпаниатора. Необходимость совместной работы наступает на том этапе, когда солист не только выучил свою партию, но и выработал свое собственное

³⁹⁸ Открытое научное заседание Совета содействия театрального и музыкального искусства Ленинграда, посвященное 65-летию со дня рождения С. П. Преображенской. 11.02.1969. Стенографический отчет. С. 14.

³⁹⁹ Из выступления Н. Обуховой по радио 11. 06. 1952.

отношение к своему образу и исполняемому произведению в целом. Зная всю фактуру целиком, он теперь хочет сфокусировать свое внимание на своих индивидуальных задачах, передав остальные обязанности пианисту, который выполняет, в данном случае, сразу несколько функций. Прежде всего, он слушает солиста «со стороны», подсказывая те или иные исполнительские нюансы. Кроме того, в исполнении опытных концертмейстеров рояль предлагает «образы» будущих оркестровых звучаний.

Интересно отметить, что понимание всей сложности профессии аккомпаниатора послужило причиной того, что в своих автобиографических записках Н. Обухова с большим уважением и благодарностью отмечает всех пианистов, с которыми ей приходилось работать⁴⁰⁰. Певица рассказывает о многих ярких концертмейстерах Большого театра, таких как Сергей Иванович Мамонтов (1877–1938), Михаил Тимофеевич Дулов (1877–1948), безусловно с особой нежностью отмечая своего многолетнего соратника Матвея Ивановича Сахарова (1894–1958), с которым она более 30 лет делила концертную эстраду. Кроме того, владение роялем открывало для Надежды Андреевны более широкие репертуарные возможности. Так в некоторые периоды своей жизни она обращалась к эстрадной музыке. В частности, ей приглянулись некоторые песни из репертуара французского певца Ив Монтана (1921–1991), с которыми она также знакомилась за роялем. Разумеется, такое разнообразие исполнительских интересов было бы невозможно или крайне затруднено в том, случае, если бы для знакомства с каким-либо новым произведением ей приходилось бы обязательно прибегать к помощи пианиста.

Итак, кто же стоял у истоков профессионального образования Н. Обуховой и почему связь с фортепиано оказалась для нее столь естественной и необходимой? Прежде всего, важнейшую роль сыграл уже упоминавшийся дед певицы, благодаря которому, в семилетнем возрасте начались занятия и к 12 го-

⁴⁰⁰ Обухова Н. А. Мои воспоминания // Н. Обухова. Воспоминания, статьи, материалы. М.: ВТО, 1970. С. 27–118.

дам она «уже играла некоторые ноктюрны и вальсы Шопена», а также «симфонии Гайдна и Моцарта в 4 руки с дедушкой»⁴⁰¹. Таким образом, в определенный момент юная исполнительница достигает достаточно серьезного уровнем фортепианной подготовки и знакомится, благодаря этому, со многими выдающимися произведениями мировой классики. Андриан Семенович Мазараки (1835–1906) обладал подлинным авторитетом для своей внучки и сам по себе был личностью примечательной. Получив первоначальное музыкальное образование в Петербургском пажеском корпусе (!), он всю жизнь, оставаясь профессиональным военным, совершенствовался как пианист. Будучи дружен с Антоном и Николаем Рубинштейнами, он также занимался организаторской деятельностью, открыв в Воронеже общедоступную музыкальную школу (1869) и основав Воронежское отделение Императорского Русского Музыкального Общества (1868).

Первым же учителем по вокалу для Обуховой стала Элеонора Липман. Эти уроки относятся ко времени пребывания будущей певицы в Ницце (начало XX столетия). Несмотря на то, что первый наставник, судя по всему, не обладал ни выдающимся голосом, ни особенными педагогическими талантами, именно она убедила девочку серьезно заниматься пением, при этом оказавшись в роли ее аккомпаниатора. Важной особенностью занятий стало то, что в конце урока педагог пела сама под собственное фортепианное сопровождение. В данном случае исполнительский уровень Э. Липман не представляется столь уж важным. Принципиальное иное: для юной ученицы оказалось естественным одновременное владение голосом и роялем.

Главным же педагогом Н. Обуховой оказался профессор Московской консерватории, тенор Умберто Мазетти (1869–1919). Будучи выпускником Болонской консерватории по классу фортепиано и композиции, он стал и аккомпаниатором своей студентки. Не исключением был и государственный экза-

⁴⁰¹ *Обухова Н. А.* Мои воспоминания // Н. Обухова. Воспоминания, статьи, материалы. М.: ВТО, 1970. С. 35.

мен, который состоялся 23 апреля 1912 года, в котором все пройденные с педагогом произведения были исполнены в сопровождении самого профессора. Необходимо отметить, что случай этот чуть ли не единственный в своем роде. Можно было бы предположить, что, даже владея фортепиано, не каждый педагог согласился бы стать одновременно концертмейстером своей ученицы, так как подобная функция предполагает непосредственную вовлеченность в процесс исполнения, лишая возможности объективного взгляда со стороны. Таким образом, подобный пример совершенно уникален по своей сути и, кроме того, не мог не оказать влияния на взаимоотношения певицы с роялем. Более того, в воспоминаниях самой Надежды Андреевны содержится упоминание о том, что в годы обучения в консерватории она брала также «уроки музыки»⁴⁰² у Александра Федоровича Гедике. К сожалению, остается неизвестным, что же именно имелось в виду под «уроками музыки», но, думается, что это могли быть именно занятия по фортепиано, которые прославленный мастер давал своей ученице.

Певец и аккомпаниатор в привычном музыкантском обиходе парадоксально оказываются близкими и вместе с тем бесконечно далекими друг о друга исполнителями. Теснейшим образом связанные в совместной работе, они на практике слишком часто оказываются отделенными непроницаемыми стенами «профессионального непонимания». Тому причиной слишком разные пути овладения специальностью и зачастую нежелание певцов проникать в смысл и суть музыкального материала, содержащегося в партии фортепиано. Естественным образом, именно пианист в большей степени, нежели его партнер, пытается проникнуть в «исполнительское пространство» солиста, пытаясь уяснить для себя важнейшие технические особенности вокального искусства. Тем больший интерес вызывают певцы, владеющие фортепиано. Ведь возможное в данном случае доскональное знание партии своего партнера, по-

⁴⁰² Обухова Н. А. Мои воспоминания // Н. Обухова. Воспоминания, статьи, материалы. М.: ВТО, 1970. С. 57.

нимание особенностей звукоизвлечения на этом инструменте, осознание важности музыкального материала, звучащего в аккомпанементе, приводят к ярчайшим художественным результатам.

§ 3.5. Концертмейстерство в эстрадном жанре

XX век – время подлинного расцвета эстрадно-романсового жанра, появления таких его корифеев, как Изабелла Юрьева (1899 (1902?)–2000), Вадим Козин (1903–1994), Алла Баянова (1911 (1914?)–2011), Нани Брегвадзе (р. 1936). В репертуар этих выдающихся исполнителей входили произведения разных эпох, начиная от романсов композиторов доглинскинской эпохи и заканчивая сочинениями, написанными авторами – современниками. Важно также отметить, что их концертная практика включала произведения, многие из которых либо с большой условностью можно причислить к романсовому жанру в узком смысле слова (например, многочисленные танго), либо подразумевала необходимость использовать уточняющие эпитеты (например, «цыганский» или «городской» романс). Отнести все это многообразие музыкальных направлений к единому жанру позволяет лишь общая манера исполнения, предполагающая непосредственный диалог со слушателем и особую, доверительную интимную интонацию.

Совершенно особую роль в таких концертах играли аккомпаниаторы. От них требовались умения и навыки совсем особого рода. По существу, на концертах звучал переработанный аккомпаниатором музыкальный материал, представляющий в своей, записанной в нотах, основе лишь общую, часто примитивную гармоническую основу. Впрочем, и она часто оставалась невостребованной, так как создаваемая пианистом-соавтором⁴⁰³ партия сопровождения основывалась на слуховом опыте и музыкальной фантазии музыканта. Исполняемое произведение, в результате, превращалось в маленький спектакль с драматургическим сюжетом, «прочитывающемся» не только на уровне слов и интонаций, но на материале сопровождения, изменяющегося от куплета к куплету и получающего свое яркое развитие в проигрышах. Появлению большого количества пианистов, свободно владеющих подобным стилем,

⁴⁰³ Или иным инструменталистом, исполняющим партию сопровождения.

способствовало распространённость в это время жанра «немого кино», требовавшего от аккомпаниатора технической и музыкальной свободы во владении инструментом и проявления музыкальной фантазии.

Совершенным особняком внутри описываемого жанра стоит явление, которое с одной стороны, безусловно, можно отнести к данному направлению, с другой же – столь своеобразное, что представляет собой совершенно особую его разновидность. Это связано с личностью его создателя – Александра Николаевича Вертинского (1889–1957). О нем и его творчестве написано достаточно много, подвергаются анализу биографические детали, особые средства выразительности, используемые артистом на сцене и другие особенности исполнительского облика⁴⁰⁴. В тоже время информацию о пианистах, с которыми он работал, приходится извлекать по крупицам. И тому можно найти объяснение, прослушав, прежде всего, сохранившиеся аудиозаписи певца. Партии фортепиано там отводится совсем незначительная роль, призванная лишь оттенять и дополнять действие, производимое исполнителем-солистом. Очевидно, что перед пианистом ставилась строго определенная задача, заключающаяся в фоновом звучании аккомпанемента. Исполнение подобной функции – задача отнюдь не легкая, заставляющая пианиста сдерживать проявление своей творческой изобретательности во имя того, чтобы внимание публики оставалось в полном «ведении» певца. Сохранившиеся аудиозаписи Вертинского сделаны с его аккомпаниатором Михаилом Брехесом, который был неизменным партнером певца на протяжении 14 лет уже в Советской России (1943–1957). Но он не был единственным партнером певца. К предыдущему заграничному периоду творчества Александра Николаевича относится его сотрудничество с пианистом Георгием Роттом (1903–1985), которого сам Вертинский в интервью называл «одним из лучших, когда-либо игравших со мной», прилагая к этому эпитет «художник аккомпанемента»⁴⁰⁵. В условиях

⁴⁰⁴ См., например: *Макаров А. С.* Александр Вертинский: Портрет на фоне времени. М.: Олимп; Смоленск: Русич, 1998. 446 с.; *Вертинский А. Н.* Дорогой длиною. М.: Правда, 1991. 576 с.

⁴⁰⁵ *Вертинский А. Н.* Дорогой длиною. М.: Правда, 1991. С. 536.

отсутствия аудиоматериала нам остается лишь гадать об уровне и качестве его исполнения, но, думается, что солиста вряд ли устроил слишком «концертный» стиль сопровождения. С другой стороны, не подлежит сомнению высокий профессиональный уровень пианиста, удостоившегося таких лестных слов от мастера.

Сохранились свидетельства, подтверждающие тот факт, что Вертинского часто больше интересовала окраска и уровень звука аккомпанемента, чем фактурное и гармоническое его разнообразие. Однажды, осматривая Кельнский собор, он увидел мальчика, играющего на челесте. Впервые услышав незнакомый мягкий, чарующий тембр инструмента, певец тут же принял решение взять юношу с собой на концерт в Берлин, где исполнял свои сочинения под сопровождение челесты⁴⁰⁶. В тоже время, очевидно, что данный инструмент может являться только определенной «краской», необходимой время от времени, и вряд ли подходит на роль полноценно аккомпанирующего. Важно отметить, что в данном случае для солиста большее значение имел не профессиональный уровень музыканта, а тембр звучания партии сопровождения. Впрочем, оказалось, что и Георгий Ротт также отлично владеет челестой и вскоре он стал применять ее на концертах⁴⁰⁷. Таким образом, творчество Вертинского, а также и характер фортепианного сопровождения его сочинений нельзя отнести к типичным образцам эстрадно-романсового исполнительства.

Также особняком внутри обсуждаемого жанра стоит творческая судьба Галины Алексеевны Каревой (1929–1990). Ее жизнь является уникальным, единственным в своем роде, удачным примером совмещения в своей исполнительской практике двух совершенно различных стилистических направлений: академического и эстрадного. Будучи яркой оперной певицей, отдав 18 лет своей жизни (1960–1978) работе в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова (ныне – Мариинском), она полностью меняет свое сценическое

⁴⁰⁶ Там же. С. 551.

⁴⁰⁷ Там же.

амплуа, посвящая себя жанру старинного русского романса. Подобная кардинальная смена жанра редко становится успешной, так как каждая из названных творческих сфер предъявляет музыканту свои требования. Так интимная, доверительная, «разговорная» интонация, необходимая для передачи оттенков смысла в эстрадном исполнении часто входит в противоречие с академической вокальной школой. Тем большее значение приобретают партнеры по сцене, способные своим опытом и профессионализмом поддержать певицу и создать необходимую атмосферу в зале.

Прежде всего, в ряду аккомпаниаторов Г. Каревой необходимо назвать гитаристов Владимира Сазонова (1912–1969) и Сергея Сорокина (1895–1973). Каждый из них был настоящим профессионалом в этом жанре. Газета «Литературная Россия» писала о состоявшемся накануне концерте в зале им. Чайковского: «гитарист Сорокин, 82-летний старичок, вышел аккомпанировать певице (...). Самых сокровенных, самых русских струн души касались искусные его пальцы»⁴⁰⁸. Также в это время Галина Алексеевна выступала в сопровождении концертмейстера Мариинского театра Андрея Сергеевича Белицкого (1914–после 1991), который знал не только наизусть весь ее репертуар, но и помнил подробности музыкальной трактовки того или иного романса. Это позволяло ему даже подражать исполнительнице, «заменяя» ее на репетиции⁴⁰⁹. Нелишне заметить, что и для пианиста концертные выступления с эстрадным репертуаром требовали изменения привычных форм деятельности. Ведь работа в оперном театре требовала совсем иных навыков. В целом, необходимо отметить, что личность этого музыканта осталась малоизвестной, но, тем не менее, представляет несомненный исследовательский интерес. Немногим пианистам удалось успешно совмещать столь различные формы концертмейстерской работы. А. С. Белицкий работал в Мариинском театре с небольшими перерывами с 1957 по 1991 год. Изучение материалов, сохранившихся

⁴⁰⁸ Необходимо отметить, что автор статьи ошибся, назвав Сергея Сорокина «82-летним старичком». На самом деле в 1965 году Сергею Александровичу было 72 года. (*Ленч Л. Ветер на озерном плесе // Литературная Россия. 1965. 2 июля.*)

⁴⁰⁹ *Карева Л. А. Л. Карева – певица России. М.: Московские учебники, 2008. С. 191.*

в Центральном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ), способно до некоторой степени дать представление о своеобразии его творческого пути. В то же самое время нельзя забывать о том, что официальные документы сохраняют для нас лишь внешнюю сторону жизни музыканта, предлагая лишь «общение» на языке цифр, отчетов и характеристик. Несмотря на это, удалось установить важнейшие, ключевые факты его биографии и сделать несколько выводов.

Пианист родился в 1914 году, в Уфе, но музыкальное образование получил в Ленинграде. Его отец, Сергей Михайлович Белицкий работал делопроизводителем банка, а мать, Надежда Евгеньевна⁴¹⁰ преподавала в женской гимназии. Примечательно, что его наставником в 1-ом государственном музыкальном техникуме был профессор консерватории Самарий Ильич Савшинский (1891–1968). Тем более оказывается загадочной дальнейшая судьба Белицкого, поступившего, в 1934 году, на фортепианный факультет прославленного вуза (очевидно, в класс к своему же педагогу), а в следующем, 1935 году, оставившего консерваторию, предпочтя обучению преподавательскую и концертмейстерскую работу в самых различных учреждениях (литературный театр при союзе советских писателей, дом медицинского работника, курсы музыкального образования и пр.⁴¹¹). В дальнейшем почти вся его жизнь будет связана с Мариинским театром. Его личное дело, сохранившееся в архиве, содержит большое количество положительных характеристик, подтверждающих профессиональные качества пианиста. В его обязанности входила не только подготовка партий с певцами, но и активная концертная деятельность с солистами, в том числе и за рубежом⁴¹². В то же время, очевидно, что любая исполнительская работа, не связанная непосредственно с театром, не могла не входить в конфликт с текущей занятостью, в связи с чем личное дело музыканта наполнено материалами об увольнении, повторных приемах на работу, различными оправдательными документами⁴¹³. Даже официальная поездка в

⁴¹⁰ На момент заполнения документа (1957 год) он сообщает, что его матери 71 год.

⁴¹¹ ЦГАЛИ. Ф. Р-337, Оп. 13, Д. 12. Л. 4, 4 (об).

⁴¹² Там же. Л. 20.

⁴¹³ ЦГАЛИ. Ф. Р-337, Оп. 13, Д. 12. Л. 29, 35, 36 и пр.

Москву с Галиной Каревой (на тот момент солисткой театра!) потребовала своего документального подтверждения. В качестве курьеза, впрочем, дающего представление о непростых взаимоотношениях внутри коллектива, можно привести рапорт режиссера Гапанина Н. А., сообщающего администрации театра о задержке концерта с Галиной Алексеевной по причине того, что концертмейстер Белицкий забыл дома ноты и вынужден был возвращаться за ними домой. В то же время обсуждаемый документ пестрит грамматическими ошибками, выдавая уровень образования и культуры его автора (в частности, слово «режиссер» написано с одной буквой «с»)⁴¹⁴. Можно добавить, что сам факт необходимости нотного материала для пианиста, а также очевидная организационная связь концерта с Мариинским театром свидетельствуют о том, что в тот вечер 1969 года прозвучала программа, полностью состоящая из академических, классических сочинений. Расцвет эстрадно-романсового жанра в жизни певицы и ее пианиста относится к более позднему времени. Но нельзя забывать о том, что в определенный момент (1978 год) Галина Алексеевна прекратила свои взаимоотношения с театром, а Белицкий был связан с ним вплоть до 1990 года, что создавало сложности для концертной и, тем более, гастрольной практики.

Еще одним постоянным партнером певицы стал Ленинградский пианист Валерий Кроль, работавший с ней с 1973 по 1982 год. Для молодого тогда исполнителя это было первое прикосновение к жанру. По его собственным воспоминаниям, он был в недоумении, когда певица предложила ему ноты с «простыми гармониями и примитивной фактурой»⁴¹⁵. Тем не менее в короткий срок ему удалось почувствовать и понять роль и задачи аккомпаниатора в эстрадно-романсовом жанре, что привело к долгому и плодотворному сотрудничеству с Галиной Алексеевной вплоть до ее переезда в Москву.

Нетрудно заметить (и дальнейшее изложение материала только подтвердит это), что среди эстрадных аккомпаниаторов на всем протяжении истории

⁴¹⁴ Там же. Л. 39.

⁴¹⁵ Карева Л. А. Л. Карева – певица России. М.: Московские учебники, 2008. С. 118.

жанра преобладают мужчины. Кроме того, практика показывает, что самые прочные творческие взаимоотношения складываются между ними и женщинами-солистками. Это любопытный феномен, причину которого обнаружить довольно трудно, так как в его основе лежит целый спектр разнообразных психологических нюансов. Ведь такое сотрудничество зачастую предполагает, что пианист берет на себя полное музыкальное руководство певицей, поддерживая и помогая наиболее ярко выразить найденные музыкальные решения непосредственно во время концертного выступления. В отличие от оркестрового сопровождения фортепианный аккомпанемент способен передать мельчайшие оттенки эмоциональных состояний. Некоторые из аккомпаниаторов помогают сориентироваться и найти солисту свой путь внутри жанра, обрести культуру исполнения. Оставаясь одновременно внутри исполнительского процесса и слушая со стороны, ему удается во время репетиций оставаться в одно и то же время судьей, помощником и наставником вокалиста. Именно таким был А. Белицкий для Г. Каревой, Д. Ашкенази для К. Шульженко, С. Каган для И. Юрьевой.

Отличительной особенностью пианиста Симона Кагана (1908–1997) была невероятная техническая свобода вкупе с удивительной гармонической и фактурной изобретательностью. При этом его аккомпанемент никогда не выходил за отведенные ему рамки, оставаясь своеобразным «фоном», обрамлением вокальной мелодической линии. Многие годы детали его биографии были неизвестны. Это связано с эмиграцией пианиста за пределы СССР в 1970-х годах, что повлекло за собой попытку со стороны государства предать его имя забвению. Лишь в 2005 году, в Тель-Авиве, была выпущена небольшая книга, содержащая некоторые из неопубликованных рукописей музыканта, а также дающая возможность исследователю познакомиться, хотя бы в общих чертах, с его творческой судьбой⁴¹⁶.

⁴¹⁶ Каган С. М. Иных уж нет. Воспоминания. Тель-Авив: Издательство не указано, 2005. 120 с.

Сохранившиеся аудиозаписи, а также личные заметки С. Кагана свидетельствуют о том, что пианист обладал поистине выдающимися профессиональными возможностями. Еще будучи студентом Петербургской консерватории, класса С. И. Савшинского, он выделялся среди других студентов блеском своего технического и музыкантского дарования. Интересной особенностью его таланта всегда было желание выйти за рамки академической музыки, постоянные поиски возможности использовать свои лучшие качества в эстраде. Однажды ему пришлось исполнять «Кампанеллу» Листа в присутствии ректора вуза А. К. Глазунова. Во время исполнения этого блестящего и крайне непростого в техническом отношении произведения, пианист вплеп в его ткань песню «Кирпичики», вызвав тем самым смех и изумление всех присутствующих, так как вся эта «подмена» была произведена искусно и с блеском⁴¹⁷. Приведенная бытовая в своей основе сцена позволяет сделать несколько важных выводов.

Прежде всего, очевидно, что необходимость в выходе за пределы записанного музыкального текста⁴¹⁸ носила у музыканта императивный характер, оказавшись своего рода потребностью. Можно провести аналогию с ярко одаренными вокалистами, ощущающими физическую необходимость «выхода» для своего голоса. Это также довольно сложный психологический феномен, заставляющий своего обладателя испытывать желание поиска новых мелодических и гармонических решений на самых разных уровнях, включая сюда также и тактильный. Музыкальная интуиция и фантазия требуют своей материализации в звуках. С другой стороны, необходимым условием для этого является основательная профессиональная подготовка, базирующаяся на классическом образовании, включающем в себя не только технические навыки, но и подробное изучение различных музыкальных стилей и направлений. Важ-

⁴¹⁷ Там же. С. 14, 15.

⁴¹⁸ Разумеется, такая «операция» могла быть произведена лишь с теми сочинениями академического направления, которые стоят на границе жанров.

нейшей составляющей также является серьезное с знакомство с общетеоретическими дисциплинами, закладывающими гармонические и формообразующие принципы музыкального развития. Только имея подобную всестороннюю подготовку, возможно расширять «жанровые пространства». В противном случае появляются образцы невысокого уровня и профессионального качества.

Творческий путь Симона Кагана был неразрывно связан с эстрадной музыкой. Важнейшим этапом была работа в эстрадном оркестре Л. О. Утёсова (1895–1982). В это время проявились не только импровизационные навыки пианиста, но и получили развитие способности к ансамблевому творчеству. Но все же основная сфера его деятельности: концертмейстерское искусство. Его творческое сотрудничество с Изабеллой Юрьевой и поныне является образцом жанра. Тем не менее, среди солистов были певцы, творческая жизнь которых не была связана с тем жанром, который мы обозначили как эстрадно-романсовый. Например, одной из постоянных партнерш пианиста была оперная артистка Ольга Николаевна Головина (1902–1975), а в области неакадемической музыки особенный интерес представляет его работа с американской певицей Целестиной Коол, приехавшей в Советский Союз в 1934 году. Будучи исполнительницей в стиле негритянского джаза, одной из любимых певиц Дюка Эллингтона (1899–1974), она нашла в лице Симона Кагана прекрасного партнера. Все это говорит о том, что в области аккомпанемента музыкант владел большой жанровой палитрой. И, если разница между академическим и эстрадным направлениями очевидна, то вопрос о связи или различии романсово-эстрадного сопровождения с джазовым требует более четкого разграничения.

В нашей стране возникла некоторая терминологическая путаница, в результате которой популярную музыку 30-х-40-х годов стали называть джазом, иногда добавляя приставку «русский». Представляется, что такое отождествление неверно в своей основе, ибо смешению подвергается абсолютно различные музыкальные направления. Джазовая музыка представляет собой особый феномен, связанный с особым мелодическим и гармоническим языком, обя-

занный своим происхождением негритянской культуре и получивший большое развитие по всему миру. Объединяющим началом для этих двух сфер исполнительства является только их импровизационная (в своей основе) природа. Все сказанной в полной мере относится и к аккомпанементу. В то же время не подлежит сомнению факт влияния столь популярного в мире джаза, на обсуждаемый нами музыкальный феномен. В области сопровождения он запечатлен в использовании большого количества авторских гармоний, намного превосходящих по своей сложности и новизне привычные рамки классических. На практике это выражается в причудливой альтерации, незнакомой классическому мышлению, а также широком использовании энгармонических замен, отклонений и модуляций. Таким образом, следует признать, что и в этом отношении Симон Каган демонстрировал свои широкие профессиональные возможности в сфере аккомпанемента. Получив блестящее классическое образование (его мастерством восхищался, спустя 50 лет после своего посещения Петербургской консерватории, французский мастер Дариус Мийо (1892–1974)⁴¹⁹), он смог стать олицетворением эстрадно-романсового сопровождения в середине прошлого столетия.

Давид Владимирович (Вульфович) Ашкенази (1915–1997) был близок по характеру дарования и по манере исполнения Симону Кагану. Одна из его самых известных партнеров по сцене Клавдия Шульженко (1906–1984) сказала в интервью: «Когда он (Д. Ашкенази – А. Ю.) за роялем, у меня словно вырастают крылья вдохновения»⁴²⁰. Этот стиль эстрадного аккомпанемента остался приметой своего времени, эволюционировав в дальнейшем в более концертную свою разновидность. Если в целом, характеризуя исполнительскую манеру периода 30–50-х годов XX столетия можно говорить о подлинном сопровождении (в узком смысле слова), то появившийся позже стиль уже претендо-

⁴¹⁹ Мийо Д. Заметки без музыки. Советская музыка. 1963. № 3. С. 110.

⁴²⁰ Клавдия Шульженко: портрет на фоне эпохи: сборник материалов к 105-летию народной артистки СССР Клавдии Ивановны Шульженко / сост. А. Л. Вартамян. М.: Московская городская организация Союза писателей России, 2012. С. 157.

вал на нечто большее, на самостоятельную ценность. Свое самое яркое воплощение он получил в творчестве Михаила Юрьевича Аптекмана (1949–2008). Исполнительская манера этого пианиста заставляет говорить о новой (возможно наивысшей) ступени развития жанра, для которой довольно сложно подобрать определение. Ибо необходимо отказаться от всех принятых смысловых коннотаций понятий «аккомпаниатор» и «концертмейстер» и рассматривать это явление, как совершенно особенное. Красочность, концертность, привнесенная Михаилом Аптекманом в искусство эстрадного сопровождения, привела жанр на новый уровень развития, в котором оба исполнителя (вокалист и пианист) являются равными партнерами. Следовательно, в данном случае можно говорить об особой форме дуэтного взаимодействия двух исполнителей. Среди солистов, с которыми выступал М. Аптекман, были практически все его современники, работавшие на эстраде. Но самой яркой исполнительницей среди них была Алла Николаевна Баянова (1914–2011), ставшая для поклонников жанра олицетворением русского и цыганского романса.

§ 3.6. Аккомпанемент в немом кино

XX век – время стремительного вихря истории, вобравшего в свой водоворот все сферы человеческой жизни, включая науку и искусство. В России перемены были связаны не только с невиданным ранее развитием техники, но и с неоднократными социальными потрясениями. Новые реалии требовали появления новых профессий, зачастую востребованных в краткий промежуток времени, уходя затем в небытие. Пришлось «переквалифицироваться» и многим пианистам-концертмейстерам. Вместе с кинематографом родилась новая специализация – аккомпаниатор немого кино или «тапер». Просуществовав в течение примерно двух десятилетий, она исчезла из исполнительской практики, оставив уникальный след в истории.

Тапер (фр. *tapeur* от *taper*, буквально — хлопать, стучать) – слово, получившее в русском языке слишком много отрицательных коннотаций. Причина

этого – пренебрежение пианистом, сопровождавшем танцы в доме богатых господ, выполнявшем по сути своей работы роль обслуживающего персонала. В то же самое время некоторые из музыкантов, вынужденных таким образом зарабатывать себе на жизнь, были яркими, талантливыми личностями, грезившими об иной судьбе⁴²¹. С появлением немого кино слово это перешло «по наследству» и к пианисту, «озвучивающему» картины, происходящие на экране. Каких же навыков требовала от музыкантов такая работа? Прежде всего: владение импровизацией, без которой невозможно себе представить пианиста, непосредственным образом реагирующего на драматургическое действие. Кроме того, необходимым условием для успешной работы являлось свободное владение фортепиано. К этому можно добавить и довольно специфическое умение, связанное с восполнением технических недостатков инструментов в кинотеатрах. Кроме всего прочего необходимо было понимание специфики искусства кино, внезапно и столь ярко проявившее себя в Советской России.

Обратимся теперь к легендарным личностям, талант которых в дальнейшем раскрылся в сферах искусства, лишь опосредованно связанных с музыкой. Среди них выдающийся хореограф XX столетия Джордж Баланчин (при рождении Георгий Мелитонович Баланчивадзе 1904-1983). Родившись в семье известного грузинского композитора Мелитона Баланчивадзе (1862—1937), он рос в музыкальной семье. Первые уроки игры на рояле получил от своей матери, а в 1919 году поступил в Петроградскую консерваторию по классу фортепиано Софьи Францевны Цумюллер⁴²². Таким образом, музыка всегда сопровождала юного Георгия и нет ничего удивительного в том, что в период «безвременья», без денег, он оказался в кинотеатре в роли возможно для себя и малопочтенной. Тем не менее представляется, что этот небольшой штрих его биографии сыграл определенную роль в его дальнейшем становлении как хо-

⁴²¹ См., например, об этом рассказ А. Куприна «Тапер».

⁴²² Фугина О. А. Творчество Дж. Баланчина в контексте русско-американских культурных связей. Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. М.: Московский государственный институт культуры, 2020. С. 93.

реографа. Ведь, работа пианистом, озвучивающим немые фильмы, ставила перед собой задачу соединения безмолвных движений на экране с рождающейся из-под пальцев музыкой, подходящей по смыслу и значению происходящему на экране. Здесь можно вспомнить о том, что балет также является «немым» видом искусства. При всем очевидном различии этих двух творческих сфер совершенно поразительным оказывается их близость по существу: сочетание музыки и актерского мастерства, безмолвно выражающего сюжет художественного произведения.

Еще одной уникальной творческой личностью, отдавшей дань искусству «киноаккомпанемента», была ярчайшая актриса первой половины XX столетия – Любовь Петровна Орлова (1902–1975). Родившись в дворянской семье, она с детства профессионально занималась игрой на фортепиано и в дальнейшем планировала карьеру пианистки. В 1919–1922 годах будущая киноактриса училась в Московской консерватории у Карла Августовича Киппа (1865–1925). С 1920 по 1926 год занималась музыкально-педагогической деятельностью, а также работала аккомпаниатором, озвучивая фильмы в московских кинотеатрах «Унион», «Арс», «Великий Немой», «Орфеум». Эта сторона ее жизни всегда находилась в тени ее биографии, и тому есть очевидные причины, прежде всего связанные с «непролетарским» происхождением актрисы, что в те времена могло повредить карьере. Поэтому все, что связано с детством и ранней юностью Любви Петровны, было под негласным запретом.

Тем не менее, этот факт биографии позволяет снова сделать ряд наблюдений об органической связи работы тапера с иным видом искусства, в данном случае со звуковым кино. Не вызывает сомнений, что опыт «обслуживания» немых картин пригодился Орловой в дальнейшей творческой биографии, ориентированной уже на иной этап развития кинематографа. Пересматривая по долгу службы вновь и вновь знакомые кадры, подбирая к ним подходящее звуковое оформление, она не могла не проникнуть в детали производства фильмов. В то же время процесс отбора музыкального сопровождения, наиболее полно выражающий весь спектр чувств и переживаний героев, не мог не быть

связан с проникновением в эмоциональное состояние персонажей и попыткой понять и прочувствовать их драматургическую линию. Также не стоит забывать о том, что киноленты, в которых снималась Л. Орлова, были наполнены музыкой. Таким образом, оказавшись «по ту сторону экрана» она уже имела в своем профессиональном багаже опыт внутреннего актерского переживания. Кроме того, к этому моменту она знала и понимала великую роль музыки в новом, только еще развивающемся виде искусства. Не случайно даже сам немой кинематограф с момента своего появления не смог быть полностью немым, а властно потребовал для себя «звуковых прав».

Изучение сохранившихся свидетельств, касающихся работы пианистов в кино, производит удивительное впечатление. Прежде всего, поражает количество музыкантов, вовлеченных в эту, довольно сложную сферу творческой работы. Объяснением такой популярности профессии могут служить два обстоятельства. Первое и зачастую основное: материальная необходимость заработка в нестабильной в экономическом отношении стране. Второе же более банально. Дело в том, что качество исполнения и используемого музыкального материала всегда оставалась на совести артиста. Ведь критерии мастерства, да и задачи, стоящие перед музыкантом коренным образом отличались от тех, что были приняты в профессиональной среде. Другими словами, всегда была возможность манкировать своими обязанностями, относиться к своей работе как к чем-то несерьезному, для чего и недостаточное владение инструментом не является помехой.

Д. Д. Шостакович (1906–1975) в молодости также зарабатывал на жизнь, озвучивая немое кино. И в этом случае можно с уверенностью говорить о том, что работа тапером сыграла важную роль в дальнейшем процессе формирования индивидуального художественного стиля творца. Будучи во временной перспективе очень кратким (не более одного года), данный период без сомнения до некоторой степени повлиял на музыкальный язык композитора, да и в целом на процесс его музыкантского становления. Не случаен в дальнейшем его интерес к звуковому кино, где его гений проявил себя столь ярко. Именно

тогда, в часто холодных, нетопленных залах, занимаясь не слишком любимым делом, Шостакович с необходимостью постигал законы молодого, только о себе заявившего вида искусства.

Любой исследователь исполнительской истории, особенно отдаленной по времени, рано или поздно сталкивается в своей работе с одной трудностью. Не имея в своем распоряжении звучащего материала, он вынужден на основе сохранившихся свидетельств лишь реконструировать его в своем сознании. Также обстоит дело и с фортепианным аккомпанементом Шостаковича в кино. Тем не менее, можно сделать предположение, что, если профессию тапера рассматривать саму по себе, а не в качестве одного из жизненных этапов для дальнейшего творчества, то вряд ли молодой композитор ей соответствовал в полной мере. Несмотря на то, что многое роднит эту сферу деятельности с композиторским творчеством (прежде всего, необходимость на основе импровизационного материала создавать по меткому выражению выдающегося исследователя С. М. Хентовой «своеобразные фортепианные сюиты»⁴²³) такая работа требовала известной монотонности, и предельной понятности музыкального языка. И, хотя в дальнейшем Шостакович неоднократно доказывал, прежде всего, именно в киномузыке, что он может сочинять для «неподготовленного» слушателя, сам характер его гения был иным.

Тем не менее, знание и понимание законов «массовой» музыки, появление которой было требованием времени, он приобрел в том числе в период работы в кинотеатрах «Светлая лента», «Сплендид-палас» и «Пикадилли». Кроме того, важнейшим качеством, которым должен был обладать пианист-тапер, была «незаметность». Иными словами, его исполнение должно было быть подобным «звучащему за кадром». При этом в жертву неминуемо приносится индивидуальность артиста. Не вызывает сомнения, что подобная установка не могла быть совместима с музыкантом, чей гений не мог не протестовать

⁴²³ Хентова С.М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество. Л.: Советский композитор, Т. 1, 1985. С. 119.

против этого. Это подтверждается словами самого композитора, который говорил о невозможности создавать свои сочинения в период работы аккомпаниатором в кино⁴²⁴.

Были в искусстве фортепианного сопровождения в кино и подлинные профессионалы. Их имена неоднократно привлекали внимание исследователей⁴²⁵, поэтому я позволю себе здесь лишь упомянуть самых ярких из них. Это, прежде всего, Иван Худяков⁴²⁶, работавший еще в дореволюционных московских кинотеатрах «Миньон» и «Люкс». Будучи прекрасным пианистом-импровизатором, в честь которого устраивались даже бенефисы, он выпустил в свет несколько печатных изданий, предназначенных в помощь музыкантам. Среди них «Опыт руководства к иллюстрации синематографических картин с приложением указателя 1000 тем»⁴²⁷, представляющий собой своеобразный каталог-справочник для аккомпаниаторов. Можно предположить, что такое пособие могло бы быть до некоторой степени полезным и современным молодым пианистам, творческая жизнь которых связана с искусством импровизации. Тем не менее, в основном оно, конечно, представляет лишь исторический интерес, являясь «приметой эпохи». Другой ярчайший представитель профессии – музыковед, фольклорист, композитор, историк русской литературы; доктор искусствоведения Сергей Алексеевич Бугославский (1888–1945). В истории музыки он остался, прежде всего, как ученый, перу которого принадлежат исследования, посвященные творчеству М. И. Глинки, М. М. Ипполитова-Иванова. Начало же его творческой биографии связано с работой тапером. И в этой области он явился как бы продолжателем И. Худякова, разрабатывая теоретические аспекты работы пианиста в кинотеатре. Совместно с дирижером (впоследствии и звукорежиссером) Давидом Блоком (1888–1948) он издал книгу

⁴²⁴ Хентова С.М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество. Л.: Советский композитор, Т. 1, 1985. С. 120–121.

⁴²⁵ См., например: Бородин Б. Б. «Затравленное фортепиано» и «Великий немой» // Наука телевидения. 2020. № 16.2. С. 161–186.

⁴²⁶ К сожалению, не удалось выяснить годы его жизни.

⁴²⁷ Худяков И. Н. Опыт руководства к иллюстрации синематографических картин с приложением указателя 1000 тем. М.: Нотопечатня Гаврилова, 1912. 51 с.

«Музыкальное сопровождение в кино», рассказывающую об особенностях этой уникальной формы деятельности музыканта⁴²⁸.

Еще об одном пианисте, работавшем в 1922–23 годах в петроградском кинотеатре «Красная звезда», находившемся в то время в доме № 92 по проспекту Карла Либкнехта⁴²⁹ на Петроградской стороне, необходимо говорить особо – Борис Абрамович Позен (1898–1942). К сожалению, его имя осталось неизвестным даже среди тех, кто профессионально занимается историей исполнительского искусства. Лишь недавно стали доступными документы, свидетельствующие о ярком творческом пути этого музыканта, жизнь которого трагически оборвалась в дни страшной ленинградской блокады⁴³⁰.

Как и для многих других музыкантов творческая биография Б. Позена начиналась в немом кино⁴³¹. Кинотеатр «Красная звезда» был одним из знаковых мест тогдашнего Петербурга. Наряду с синематографом «Арс» (до этого «Элит», «Конкурент», «Резец»), расположенном неподалеку, в знаменитом доме с башнями (Большой проспект П. С., 75), он представлял собой желанное место отдыха горожан. Традиционно в этом здании кинематографический показ картин с участием фортепиано соседствовал с театром, в котором, впрочем, проводились и концерты. Он, так же, как и кинотеатр, неоднократно менял свое название, в данный период времени (начало 20-х годов) он назывался «Веселый театр». Неизвестно, принимал ли участие Б. Позен в эстрадных программах, но петроградской публике он был известен не только как тапер, но и как вокальный аккомпаниатор. Существуют устные сведения о том, что выступал он и с ярчайшей представительницей жанра русского и цыганского романса Изабеллой Юрьевой. Факт сам по себе очень примечательный, так как всю

⁴²⁸ Блок Д. С., Бугославский С. А. Музыкальное сопровождение в кино. М.-Л.: Теакино-печать, 1929. 125 с.

⁴²⁹ Ныне Большой проспект П. С., 92.

⁴³⁰ Использованные устные свидетельства, связанные с жизнью и творчеством Б. А. Позена, были любезно переданы его внучкой, детским доктором Е. Думовой. Некоторые из биографических подробностей жизни пианиста были взяты из неопубликованного интервью его сына М. Позена (1928–2013).

⁴³¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 83. Оп. 1. Д. 16. Л. 2 (об).

жизнь Изабелла Даниловна выступала только со своим пианистом – Симоном Каганом. В этой ситуации приглашение кого-либо «на замену» могло выглядеть как акт невероятного доверия музыканту. Остается только сожалеть о том, что не сохранилось никаких документальных подтверждений этого события и приходится опираться только лишь на «семейные предания».

Жизнь Бориса Позена была коротка, он умер на руках у своих детей-подростков, которые отвезли его тело пешком, в санях на Богословское кладбище. Его имя осталось безвестным. Именно поэтому показалось важным, пусть даже основываясь только на крупицах фактов, вызвать из исторического небытия личность этого человека, еще одного представителя концертмейстерской профессии в XX столетии, импровизировавшего «за кадром».

В заключение своих размышлений об уникальной, краткой, почти что в исторической перспективе никогда и не существовавшей профессии аккомпаниатора в немом кино, хотелось бы еще раз отметить ее невероятное значение в искусстве. Ведь кинематограф смог начать свое существования только благодаря пианистам, которые подарили ему не только звук, но и речь. Фильм «заговорил» и стал интересен зрителям благодаря помощи музыкантов, дав возможность переживать и чувствовать происходящее на экране. Только в этом случае движущаяся картинка обретала не только звук, но и душу. Кроме того, подобная работа стала важной ступенью на пути становления многих исполнителей в самых разных творческих сферах. Но самым главным оказывается то, что в тяжелые времена нашей истории, сидя часто в холодном, нетопленном зале, куда приходила за «отдохновением» самая разная публика, музыкант смог дать жизнь новому, только рожденному, пока еще не умеющему говорить самостоятельно виду искусства.

Выводы. Невзирая на все потрясения, пережитые Россией в XX веке, можно сказать, и вопреки этим потрясениям, концертмейстерское искусство стало одним из самых динамичных видов музыкального исполнительства, что выразилось в многоликости профессии, охватившей всю вертикаль музыкальной культуры. Конкретными проявлениями этого процесса стали и появление

плеяды выдающихся дирижеров-концертмейстеров, воплотивших в реальность идею неразрывного слияния двух ипостасей музыкального руководителя оперного спектакля, и необычный эффект совмещения сольной и аккомпаниаторской функций в искусстве певцов-аккомпаниаторов, и расширение зоны концертмейстерской ответственности хорового дирижера, и небывалый расцвет фортепианного сопровождения в жанрах эстрадной песни и романса, и появление сколь скоротечного, столь по-своему необыкновенного ответвления концертмейстерского дела как пианист немого кино. При всем том будет справедливым отметить основополагающую роль в концертмейстерской истории прошлого столетия крупнейших русских композиторов и исполнителей, внесших огромный вклад в формирование отечественной концертмейстерской школы.

ГЛАВА IV. Отечественные традиции обучения концертмейстерскому делу (на примере ведущих вузов)⁴³²

Как уже было отмечено, учебная дисциплина «концертмейстерский класс» с трудом отвоевывала свои академические права. Лишь с начала 50-х годов она появляется в приложениях к консерваторским дипломам под разными названиями: «Концертмейстерский класс» и «Аккомпанемент», а порой оба наименования приводятся вместе и по каждой из дисциплин ставится оценка. Совершенно очевидно, что подобное разграничение не имеет под собой никаких оснований и приведенные обозначения являются синонимами. В результате происходит искусственное и бессмысленное разделение единого учебного предмета. К сожалению, подобная путаница порой и сейчас происходит в российских учебных заведениях.

Столь же непростая судьба и у ряда преподавателей концертмейстерского мастерства. Имена многих из них до сих пор остаются неизвестными, так как данная дисциплина долгое время рассматривалась как имеющая второстепенное значение. Ситуация стала постепенно меняться во второй половине XX столетия вместе с процессом все большего утверждения искусства аккомпанемента в своих правах как особой формы деятельности пианиста. Именно тогда в профессиональном сообществе стали известны имена легендарных исполнителей: Софьи Борисовны Вакман, Евгения Михайловича Шендеровича, Важи Николаевича Чачавы и других музыкантов. Об их творческом пути существует обширная литература. В предлагаемом же разделе диссертации речь пойдет и о менее знаменитых преподавателях, чей вклад в историю

⁴³² Материал данной главы основан, в числе прочего, на следующих публикациях автора диссертации: *Юдин А. Н.* История возникновения и развития кафедры концертмейстерского мастерства Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории // *Opera Musicologica*. 2022. Т. 14, № 4. С. 112–124; *Юдин А. Н.* Истоки становления кафедры концертмейстерской подготовки РАМ имени Гнесиных // *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. 2023. № 1 (44). С. 108–116; *Юдин А. Н.* История формирования кафедры концертмейстерского мастерства Нижегородской (Горьковской) консерватории // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 1 (68). С. 65–70.

концертмейстерского искусства значителен, как в отношении развития новой учебной дисциплины, так и, в целом, для данной творческой сферы.

§ 4.1. Санкт-Петербургская (Ленинградская) государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

Кафедра концертмейстерского мастерства Санкт-Петербургской консерватории была основана в 1995 году. Формально ее история насчитывает всего около трех десятилетий. Однако, фактически ее существование можно проследить, как минимум, с начала 30-х годов XX столетия, когда в учебном плане вуза появилась соответствующая дисциплина. Первоначально она пребывала как бы в зародыше внутри кафедры камерного ансамбля, не выделяясь в отдельное структурное подразделение. Обучение искусству аккомпанемента рассматривалось как подготовка студентов к одной из разновидностей ансамблевой деятельности. Впрочем, на определенном историческом этапе само понимание того, что концертмейстерская профессия требует особой методики преподавания, явилось своеобразным прорывом. Нельзя забывать, что долгое время в консерватории не было ни штата аккомпаниаторов, ни соответствующего предмета в учебном плане. Но, раз возникнув, учебная дисциплина стала все с большей настойчивостью предъявлять свои права на самостоятельное существование, утверждая свою уникальную специфику. Таким образом, фактически историю кафедры концертмейстерского мастерства можно проследить задолго до даты ее официального возникновения. Все эти трансформации отражают собой часть непрерывного, почти двухвекового процесса развития искусства аккомпанемента, одним из важнейших результатов которого стало появление подобных структурных подразделений в российских консерваториях.

История кафедры – это, прежде всего, люди, которые на ней работают. Именно их судьбы стали основой предлагаемого исследования, материалом для которого послужили, прежде всего, обнаруженные архивные источники.

Разумеется, при работе с теми или иными документами, необходимо всегда помнить о строго историческом подходе. Большая часть материалов по выбранной теме отсылает исследователя к советскому периоду существования нашего государства. В связи с этим, как и при изучении любых других исторических источников, необходимо учитывать реалии того времени, столь отличные от нынешних. Прежде всего, обращает на себя внимание подробная регламентация всей концертной жизни, особенно в отношении зарубежных гастролей. Кроме того, многие документы имеют отношение лишь к идеологической, а не творческой составляющей жизни артистов и преподавателей вуза. Осознание всего этого может предостеречь от слишком буквального понимания некоторых справок, резолюций и характеристик, содержащихся в личных делах музыкантов, преподававших искусство аккомпанемента в Ленинградской консерватории.

Несомненно, в первую очередь, следует обратиться к личности одного из столпов петербургской фортепианной педагогики Леонида Владимировича Николаева (1878–1942). Всеобъемлющая деятельность музыканта заставляет говорить о нем как об основоположнике основных, важнейших тенденций, получивших свое развитие в Петербургской консерватории. Одним из таких направлений, которое возникло пусть не сразу в привычных нам формах, является концертмейстерское искусство. Подчеркнем, что искусство аккомпанемента было отнюдь не чуждым пианисту Л. Николаеву, особенно в молодые годы. Важнейший этап его становления как музыканта – работа концертмейстером в Большом театре, куда он был приглашен С. Рахманиновым, бывшим на тот момент главным дирижером прославленной оперной сцены⁴³³. Очевидно, Сергей Васильевич планировал передать часть своих рутинных функций, связанных с разучиванием оперных партий «под рояль», и посвятить себя в полной мере работе с оркестром. Молодой пианист становится не только

⁴³³ *Николаев Л. В.* Мои музыкальные встречи // Из истории русской фортепианной культуры XX века. Композиторы-пианисты. Леонид Владимирович Николаев / авт.-сост. В. И. Рензин. Екатеринбург: Уральская консерватория имени М. П. Мусоргского, 2011. С. 41.

концертмейстером театра, но и, по существу, первым помощником Рахманинова. И пусть описываемый период не продлился долгое время (только лишь 2 года, начиная с 1904), не вызывает сомнений, что активная театральная работа оказала большое влияние на весь дальнейший путь мастера, воспитав в нем не только важнейшие профессиональные качества, но и оставив на всю жизнь уважение к концертмейстерской работе.

Безусловно, заслуживает внимания и тот факт, что выбор Рахманинова пал именно на Леонида Николаева. Их знакомство связано с кружком Керзиных. Это было известное московское сообщество, объединявшее музыкантов, в первую очередь вокалистов и пианистов. Именно там Николаев был представлен Л. Собинову, М. Дейша-Сионицкой. Их общение переросло в тесную творческую дружбу, совместные выступления на концертах кружка. Вероятно, тогда Сергей Васильевич и услышал молодого музыканта, отметив его незаурядное концертмейстерское дарование. Интерес к искусству аккомпанемента возник у Леонида Владимировича еще в консерваторские годы. Немаловажную роль в этом сыграл его учитель – В. И. Сафонов, не только знаменитый педагог, но и прекрасный ансамблист, много работавший с такими певцами как Ф. Шаляпин, Н. Фигнер, А. Нежданова и другими выдающимися исполнителями.

Интересно отметить и такую, казалось бы, сугубо внутреннюю педагогическую деталь технического характера, имеющую непосредственную связь с концертмейстерским прошлым профессора Л. Николаева. Речь идет о разделении фактуры пианиста на солирующую и аккомпанирующую. Подчеркивая важность такого разграничения и, указывая на некоторые технические приемы, используемые для разных исполнительских пластов звучания, он обра-

щался для подтверждения своих слов к сравнениям с концертмейстерской работой⁴³⁴. Также для иллюстрации своих замечаний, связанных с вопросами педализации, он часто прибегал к примерам из вокальной музыки⁴³⁵. Таким образом, можно говорить о том, что знание и владение навыками концертмейстерского искусства было неотъемлемой частью творческого облика Леонида Владимировича Николаева. Совершенно естественно, что выработанные принципы в работе с вокалистами были переданы им своим ученикам.

От Л. В. Николаева нити консерваторской истории ведут сразу во многих направлениях. Попробуем проиллюстрировать это на примере некоторых из его учеников, оказавшихся проводниками идей своего преподавателя в отношении концертмейстерского искусства.

Вероника Петровна Иванова (1914–1986) была одной из тех, кто стоял у истоков преподавания аккомпанемента в Ленинградской консерватории. Выпускница и наследница творческих принципов своего учителя. Несмотря на то, что с 1962 года она перешла на более «знаменитую» кафедру специального фортепиано⁴³⁶, была некоторое время деканом факультета, информацию о ней приходится собирать по крупицам. В 2014 году в журнале «Musicus» была опубликована статья Анастасии Цветковой, посвященной 100-летним юбилеям Санкт-Петербургской консерватории, в которой даются общие биографические сведения о В. П. Ивановой⁴³⁷. Однако в ней не содержится упоминания о том, что, помимо камерного ансамбля пианистка преподавала концертмейстерское мастерство. Автор рассказывает лишь о работе В. Ивановой с певцами, среди которых главное место занимает Н. Н. Рождественский (1883

⁴³⁴ *Николаев Л. В.* Вопросы пианистической грамматики // Из истории русской фортепианной культуры XX века. Композиторы-пианисты. Леонид Владимирович Николаев // авт.-сост. В. И. Рензин. Екатеринбург: Уральская консерватория имени М. П. Мусоргского, 2011. С. 116.

⁴³⁵ Там же. С. 117.

⁴³⁶ Преподаватели концертмейстерского мастерства относились тогда к кафедре камерного ансамбля.

⁴³⁷ *Цветкова А. Н.* Им исполнилось бы 100 лет. Заметки о профессорах и преподавателях Петербургской консерватории // Musicus. 2014. № 4. С. 7, 8.

(1888?)–1934)⁴³⁸. Между тем архивные документы недвусмысленно свидетельствуют о том, что, начиная с 1939 года, то есть с того времени, как она получила собственный класс в консерватории⁴³⁹, В. Иванова вела два предмета: камерный ансамбль и аккомпанемент⁴⁴⁰. Параллельно пианистка работает с певцами в Ленинградской филармонии, а также выступает на конкурсах с вокалистами⁴⁴¹.

Еще одна выпускница профессора Николаева – Нина Николаевна Галанина (1902–1959). С 1928 года она руководила двумя классами: общего курса фортепиано и концертмейстерским классом. Как свидетельствует ее автобиография, пианистка трудилась аккомпаниатором у профессоров консерватории Натальи Александровны Ирецкой (1843–1922) и ее племянницы Натальи Константиновны Акцери⁴⁴² (1874–1940)⁴⁴³. Не лишне напомнить, что в то время в консерватории еще не существовало штата концертмейстеров, и подобные занятия могли осуществляться только на основе личной договоренности. В этом случае профессор был волен свободно выбирать музыкантов-сподвижников. Тот факт, что в этой роли оказалась Н. Галанина, говорит о ее высоком профессиональном уровне. Кроме того, пианистка активно сотрудничала со скрипачами. Среди них Илья Абрамович Шпильберг (1909–2000), много лет в дальнейшем служивший концертмейстером в оркестре Е. А. Мравинского. Параллельно преподавательской работе не прекращалась и исполнительская (в каче-

⁴³⁸ Николай Николаевич Рождественский, был известным певцом, часто выступавшим с пианистом Михаилом Тимофеевичем Дуловым, которого современники называли «королем аккомпаниаторов», в роли его партнера по сцене был также музыковед Виктор Павлович Коломийцев.

⁴³⁹ До этого времени (с 1938 года) В. Иванова была ассистентом.

⁴⁴⁰ Личное дело Ивановой В. П. Архив СПбГК. Личные дела профессорско-преподавательского состава, рабочих, служащих и студентов за 1925–1951. Д. 101. Л. 57.

⁴⁴¹ Там же. Д. 101. Л. 85, 86.

⁴⁴² Интересно отметить, что ее настоящая фамилия также Ирецкая. Акцери – псевдоним, взятый певицей, очевидно для того, чтобы ее не путали с прославленной родственницей. Акцери означает Ирецкая, прочитанная в варианте справа налево (исключая букву «я»).

⁴⁴³ Личное дело Н. Н. Галаниной. Архив СПбГК. Личные дела преподавателей, аспирантов и студентов за 1929–1956. Д. 64. Л. 58.

стве аккомпаниатора): сначала в Ленинградском филармоническом концертном бюро, затем в школе-десятилетке при консерватории. Не прерывалась она и в годы Великой Отечественной войны, во время эвакуации вуза в Ташкент. В разное время Галанина занималась руководящей работой, в 1955 году была утверждена в должности заведующей кафедрой камерного ансамбля, в 1959 году ушла на пенсию и вскоре скончалась⁴⁴⁴. К сожалению, имя Н. Галаниной мало известно даже специалистам. Тем не менее, оно навсегда останется среди тех, кто стоял у истоков новой учебной дисциплины.

Безусловно, одним из самых известных учеников Николаева – Евгений Михайлович Шендерович. Годы учебы Евгения Михайловича у прославленного профессора пришлись на экстремальное время эвакуации вуза в Ташкент. Отчасти поэтому его общение со своим учителем в как в профессиональном, так и в личном плане носило особо доверительный и близкий характер. Необходимо отметить, что поступал Евгений Михайлович в консерваторию еще в довоенном Ленинграде, к М. Я. Хальфину (1907–1990), а заканчивал (после ухода Л. В. Николаева из жизни в 1942 году) у О. К. Калантаровой (1877–1952). Следовательно, творческая связь двух музыкантов длилась на протяжении всего одного года (с осени 1941 по осень 1942 года). Тем не менее, зная характер их взаимоотношений⁴⁴⁵ и масштаб личности Леонида Владимировича, не подлежит сомнению факт влияния учителя на будущий «концертмейстерский» путь пианиста.

Важно отметить, что именно на эти военные годы приходится появление интересующей нас дисциплины в учебном плане Ленинградской консерватории. Возможно, ранее речь шла только лишь о факультативном курсе. Простого сравнения достаточно, чтобы заметить, что, например, в приложении к

⁴⁴⁴ Личное дело Н. Н. Галаниной. Архив СПбГК. Личные дела рабочих и служащих за 1959. Д. 17. Л. 84.

⁴⁴⁵ См., например: Из писем, адресованных Л. В. Николаеву (1918–1942) // Из истории русской фортепианной культуры XX века. Композиторы-пианисты. Леонид Владимирович Николаев. Екатеринбург: Уральская консерватория им. М. П. Мусоргского, 2011. С. 537, 539, 540.

диплому об окончании вуза 1938 года⁴⁴⁶ нет предмета «концертмейстерский класс», одновременно с этим такой же документ Е. Шендеровича содержит названия сразу двух подобных предметов (помимо названного есть еще – «аккомпанемент»⁴⁴⁷). К сожалению, не удалось установить имя его педагога по указанным дисциплинам. Впрочем, совершенно очевидно, что будущие основатели концертмейстерской кафедры консерватории (речь о фактическом, а не формальном ее возникновении) получали свою «специализацию» из «разных рук». Никто из преподавателей не замыкался в рамках своего предмета и всегда был готов поделиться своим исполнительским опытом. И в этом отношении хотелось бы еще раз подчеркнуть уникальность Леонида Владимировича Николаева. По существу, большинство педагогов-пианистов Ленинградской консерватории второй половины XX столетия были либо его учениками, либо учениками учеников. И концертмейстерский класс здесь отнюдь не исключение.

Переходя к рассказу о других преподавателях данного направления необходимо отметить интересную особенность. Далекое не все из тех, кто начал свою деятельность в консерватории в качестве педагогов указанной дисциплины, остались верны ей до конца. Подобная смена педагогических ориентиров объясняется как широтой исполнительских интересов, так и причудливостью, изменчивостью творческого пути музыканта, переживающего различные стадии своего развития. К числу примеров такого рода можно отнести Груню Исааковну Ганкину (1914–2007). Начав преподавать в 1960 году, она вела занятия сразу по трем дисциплинам (специальность, ансамбль, концертмейстерский класс), но в историю музыкального вуза вошла как основатель нового предмета «фортепианный дуэт». Причиной подобной «переориентации» послужила концертная деятельность пианистки совместно с Тамарой Самойловой Самойлович (1914–1981). Мария Всеволодовна Карандашова (1918–1996) также начинала свою преподавательскую деятельность (1954) как

⁴⁴⁶ Дело студентки и аспирантки дело Г. И. Ганкиной. Архив СПбГК. Личные дела профессорско-преподавательского состава, аспирантов и студентов. Д. 64, Л. 191.

⁴⁴⁷ Личное дело Е. М. Шендеровича. Архив СПбГК. Личные дела профессорско-преподавательского состава, рабочих, аспирантов и студентов 1925–1952 гг. Д. 258, Л. 223.

педагог по аккомпанементу, тем не менее, ее имя ассоциируется в дальнейшем, в основном, с камерным ансамблем, чему способствовала ее широкая исполнительская работа с инструменталистами.

Одним из самых ярких пианистов, стоявших у истоков профессионального обучения искусству аккомпанемента в Ленинградской консерватории, являлся Александр Александрович Люблинский (1907–1975). Большую известность в профессиональных кругах получила его монография «Теория и практика аккомпанемента; методологические основы»⁴⁴⁸. Необходимо отметить, что все исследовательские изыскания А. Люблинского были основаны на его обширном педагогическом и практическом исполнительском опыте.

Жизненный путь этого музыканта непрост. Окончив в 1925 году консерваторию у М. Н. Бариновой (1878–1956), он ведет активную концертмейстерскую работу с певцами. В конце 30-х годов А. Люблинский оканчивает аспирантуру у профессора С. И. Савшинского (1891–1968) и начинает преподавать. Участник войны, получив на фронте травму (потеряв глаз), он в марте 1942 года демобилизуется и продолжает не только преподавать аккомпанемент, но и подготавливает кандидатскую диссертацию. В архивных документах сохранилась его объяснительная записка к проекту курса «Теория пианизма». Кроме того, он работает в течение года (1943–1944) в театре оперы и балета им. С. М. Кирова «заведующим конц. (?) частью»⁴⁴⁹, продолжает состоять на должности «пианиста и концертмейстера»⁴⁵⁰ в Госэстраде. Совершенно необъяснимым в этом отношении является документ, относящийся к 1950 году, в котором читаем: «Ввиду сокращения количества студентов и сокращения объема

⁴⁴⁸ Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента; методологические основы. Ленинград: Музыка, 1972. 80 с.

⁴⁴⁹ Личное дело А. А. Люблинского. Архив СПбГК. Личные дела профессорско-преподавательского состава, рабочих, служащих, аспирантов и студентов за 1936–1958. Д. 143, Л. 190 (об). К сожалению, из документа не вполне ясен смысл сокращения. «Конц.» может означать как концертмейстерской, так и концертной. По мнению автора, первый вариант более правдоподобен.

⁴⁵⁰ Личное дело А. А. Люблинского. Архив СПбГК. Д. 143, Л. 188.

педагогической нагрузки в новом учебном году уволить с 26.08.50 преподавателя Люблинского А. А.»⁴⁵¹. Александру Александровичу было тогда всего 53 года.

Адольф Бернгардович Мерович (1904–1953) – еще одно имя, неразрывно связанное с Ленинградской консерваторией и концертмейстерским искусством. Окончив вуз в 1929 году у профессора С. Савшинского, он немедленно организовывает группу по аккомпанементу для студентов своего учителя⁴⁵². Очевидно, эта идея была подсказана молодому пианисту педагогом и зрела внутри класса Самария Ильича. Сам Савшинский в свои студенческие годы старался получить «квалификацию» аккомпаниатора самостоятельно, прекрасно осознавая всю важность и полезность концертмейстерских навыков для будущей исполнительской работы. Затем (с 1930 года) начинается официальная работа Меровича в консерватории, сперва в роли преподавателя общего курса фортепиано, затем (с 1932 по 1950) он руководит классом камерного вокального ансамбля и аккомпанемента. Его связь с вокалистами была настолько глубока, что в годы войны, находясь в эвакуации в Ташкенте, он некоторое время возглавлял местный оперный театр. Профессор Александр Вячеславович Оссовский (1871–1957) в одном из отзывов писал о молодом пианисте: «Мерович один из немногих наших фортепианных исполнителей, отдавших свои силы специальной работе над ансамблем чисто инструментальным и в сочетании фортепиано с голосом. В этом смысле А. Б. Мерович – подлинно современный музыкант, тонко чувствует ансамбль и его специфические технические требования, его психологию и особенности художественной интерпретации»⁴⁵³. Интересно отметить, что даже такой выдающийся ученый, как А. Оссовский терминологически относит работу пианиста с вокалистом или инструменталистом-солистом к разновидности ансамблевого исполнительства, не выделяя ее в отдельную категорию. На первый взгляд, подобное чисто

⁴⁵¹ Личное дело А. А. Люблинского. Архив СПбГК. Д. 143, Л. 204.

⁴⁵² Личное дело А. Б. Меровича. Архив СПбГК. Личные дела проф.-преп. состава, рабочих и студентов за 1947–1949. Д. 145, Л. 203.

⁴⁵³ Там же. Д. 145, Л. 213.

теоретическое допущение не имеет принципиального значения. Тем не менее, представляется, что за ним кроется некий психологический феномен, в известной мере препятствующий пониманию специфики аккомпанемента и, как следствие, необходимости появления связанной с ним отдельной учебной дисциплины.

Неутомимая работа Меровича продолжалась в Ленинграде до 1950 года. Он не только преподавал в консерватории, но активно выступал с вокалистами, став одним из самых известных и востребованных пианистов-аккомпаниаторов города. Среди его партнеров были такие яркие певцы, как Е. Флакс (1909–1982), С. Преображенская. Всей своей жизнью он доказывал необходимость и важность концертмейстерского искусства. Невыясненными остаются детали последних нескольких лет жизни пианиста. В 1950 году он уезжает в Ташкент и вскоре умирает там, в 1953 году. К сожалению, ни в одном архивном источнике не удалось обнаружить причины его отъезда из Ленинграда. Предположительно виной всему была антисемитская кампания, развернувшаяся в те годы. Ситуация в городе, и в консерватории, в частности, была угрожающая, так как под предлогом «борьбы с безродными космополитами» евреи массово подвергались увольнению. Так или иначе, смерть настигла Адольфа Бернгардовича в расцвете творческих сил, он не дожил и до 50 лет.

Не подлежит сомнению, что ученики С. Савшинского Люблинский и Мерович, работая со студентами, оставались верными заветам учителя. Если в рамках новой, только еще формирующейся внутри консерватории дисциплины, они могли столкнуться с различными трудностями, связанными с формированием учебного плана, методических принципов преподавания, то в общемузыкантском отношении они были наследниками идей своего наставника. Если к этому прибавить, что учениками Самария Ильича были такие выдающиеся пианисты–аккомпаниаторы как Е. Шендерович и С. Вакман, то можно предположить еще одну генеалогическую линию-прародительницу кафедры

концертмейстерского мастерства, идущую от Савшинского. Притом нельзя забывать, что сам профессор был учеником Л. Николаева и, таким образом, речь может идти о боковой ветви, восходящей все к тому же источнику.

В ходе повествования не были перечислены имена всех первых преподавателей в истории Ленинградской консерватории, связавших свою жизнь с подготовкой молодых концертмейстеров. О некоторых история не сохранила достаточных свидетельств, и даже архивные источники не могут пролить свет на их творческий путь, ограничиваясь лишь общими биографическими сведениями (Черноброва Ф. З., Левина Р. З. и др.). Но не подлежит сомнению, что время зарождения современных концертмейстерских традиций, отделенное от нас уже почти столетним периодом – узловым период в истории аккомпанемента.

§ 4.2. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

Кафедра концертмейстерского мастерства Московской консерватории ведет свою историю с 1943 года. Но это лишь дата основания самостоятельного структурного подразделения. Своими корнями преподавание искусства фортепианного сопровождения в старейшем музыкальном вузе России уходит даже не в 30-е годы (время, когда одновременно в нескольких средних и высших учебных заведениях стала появляться соответствующая дисциплина), а в 1925 год, когда впервые появился в учебном плане класс «художественного аккомпанемента». Таким образом, можно говорить о том, что Московская консерватория явилась первопроходцем в этой области, сохранив на долгие годы высокий уровень педагогического мастерства. Тем не менее, совершенно очевидно, что долгое время понадобилось для того, чтобы пришло осознание важности такого нововведения и наделения его всеми «правами» обязательного

и одного из важнейших предметов. В 1991 году Мстислав Анатольевич Смирнов (1924–2000)⁴⁵⁴ опубликовал статью «К истории кафедры концертмейстерского мастерства»⁴⁵⁵, в которой дал яркую картину зарождения и развития нового образовательного сегмента консерватории. Обосновывая необходимость занятий аккомпанементом, Мстислав Анатольевич апеллирует к тому, что они помогут воспитать в молодом пианисте особые звуковые навыки, необходимые для профессионального совершенствования. Но совершенно справедливо автор этим не ограничивается, не низводит дисциплину до «вспомогательной», приводит все новые аргументы в пользу своей точки зрения, параллельно высказывая ряд интересных мыслей о природе искусства концертмейстера⁴⁵⁶. Трудно переоценить значение такой публикации, при знакомстве с которой мы можем «услышать» факты, благодаря которым оживает история. Этим и многими другими источниками обогатила науку Вера Николаевна Никитина, научный сотрудник вуза, выступивший в качестве редактора-составителя двухтомного издания «Московские концертмейстеры», вышедшего в 2019 году⁴⁵⁷. Особый интерес в рассматриваемом аспекте представляет раздел данной публикации, имеющий подзаголовок «Кафедра концертмейстерского искусства: в диалоге столетий», в которой собраны важные материалы для изучения данной педагогической сферы. Также большую ценность имеет второй том данной

⁴⁵⁴ Смирнов Мстислав Анатольевич (1924–2000) – музыкант и исследователь, долгие годы был заведующим кафедрой концертмейстерского мастерства Московской консерватории. В 2020 году, в Москве был выпущен сборник «Мстислав Анатольевич Смирнов: Статьи. Воспоминания. Дневники» (Мстислав Анатольевич Смирнов: статьи, воспоминания, дневники / редакторы-составители А. М. Меркулов, В.Н. Никитина. М.: Московская консерватория, 2020. 608 с.).

⁴⁵⁵ Смирнов М. А. К истории кафедры концертмейстерского мастерства // Концертмейстеры Московской консерватории. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019, Т. 1. С. 238–246.

⁴⁵⁶ В тоже время некоторые из них выглядят, на наш взгляд, неоднозначными. Например, дискуссионной представляется его мысль о том, что «кто лучше играет (на рояле – А. Ю.), тот лучше и аккомпанирует». (Там же. С. 239).

⁴⁵⁷ Концертмейстеры Московской консерватории / сост. Никитина В. Н. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019, Т. 1. 408 с.; Концертмейстеры Московской консерватории / сост. Никитина В. Н. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», Т. 2, 2019. 384 с.

книги – биографический справочник, в котором представлены основные сведения о пианистах-аккомпаниаторах, творческая жизнь которых была связана с Московской консерваторией. В результате, появилась возможность реконструкции истории кафедры, а что еще важнее – воссоздание важнейших штрихов биографий самых ярких музыкантов, работавших на ней.

Как уже было отмечено, возникнув в 20-е годы прошлого столетия, класс «художественного аккомпанемента» начал развиваться, сперва (в 1937 году) превратившись из факультативной дисциплины в обязательную, и только в 1943 получила свое право на самостоятельность отдельная, специализированная кафедра. Думается, что положение ее было еще слишком неустойчивым, так как уже в 1954 году (в воспоминаниях М. Смирнова ошибочно указан 1953) она прекратила свое существование, возникнув вновь в 1960. Весь первоначальный период ее функционирования неразрывно связан с именем Марии Соломоновны Неменовой-Лунц (1878–1954), год смерти которой не случайно совпал со временем, в котором появился перерыв в работе кафедры. Рождение чего-то нового, непривычного всегда ассоциируется с деятельностью конкретных творческих личностей, на энтузиазме которых вырастает новое здание. Именно к таким людям относилась Мария Соломоновна, именно ей мы обязаны появлением в России одной из самых первых кафедр концертмейстерского мастерства.

Необходимо отметить, что по сегодняшний день лишь избранные российские музыкальные вузы имеют в своем составе отдельное структурное подразделение, вся деятельность которого связана с искусством аккомпанемента. В подавляющем же большинстве случаев речь идет о совместной с камерным ансамблем кафедре. Интересующая нас дисциплина имеет несколько вариантов своего названия (концертмейстерская подготовка, концертмейстерское искусство, концертмейстерское мастерство), что находит свое отражение в наименовании соответствующей структуры вуза. До некоторой степени такая несамостоятельность связана с психологически оправданным желанием совместить все ансамблевые предметы под эгидой единой кафедры, тем самым

отделив ее от сольного исполнительства. С определенной точки зрения существование подобной структурной системы уже являлось для описываемого периода некоторым прорывом. Ведь достаточно вспомнить о том, что долгое время предполагалось, что пианисту достаточно получить навыки игры на рояле, все остальное же, в том числе и совместное исполнительство – результат его самостоятельного развития, и, уже появившись в учебных планах, все подобные дисциплины существовали на правах вспомогательных (при сольных кафедрах). Но даже в этом историческом процессе камерный ансамбль получил свои «права» раньше, чем концертмейстерский класс, что находит свое отражение в названии. Во всех случаях, когда речь идет о смешанных структурных подразделениях, никогда не нарушается порядок перечисления дисциплин. Сперва – камерное исполнительство и только затем искусство аккомпанемента. Разумеется, последний термин возможен только лишь в описании деятельности кафедры, но никак не в наименовании. В этом случае всегда употребляется обозначение «концертмейстерский», как более объемное и профессиональное понятие. Тем не менее, подобное смешение дисциплин представляется не вполне корректным, учитывая специфику каждой из них. На данном этапе исполнительской истории выделение концертмейстерской кафедры в самостоятельную выглядит необходимым элементом в развитии профессионального музыкального образования высшей ступени. В будущем же под «юрисдикцию» такого подразделения могли бы попасть также исполнители на других аккомпанирующих инструментах (баян, гусли, орган, гитара), а также студенты, обучающиеся по направлению «дирижирование». Все сказанное еще раз подчеркивает важность и уникальность Московской консерватории, оказавшейся первопроходцем, включившим в перечень кафедр концертмейстерскую еще в начале 1940-х годов XX века.

На данный момент исследователями сделано многое, для того чтобы описываемое явление не пропало в исторической перспективе. В частности, о М. Неменовой-Лунц оставил воспоминания Мстислав Анатольевич Смирнов,

сменивший после Сергея Михайловича Симонова (1907–1967) Марию Соломоновну на посту заведующего вновь возродившейся кафедры, в 1964 году.

Большую методическую и научную работу проводила Вера Васильевна Подольская (1914–1970). Подобное явление представляет собой редкость по всем исполнительским специальностям, так как сотрудники музыкальных вузов в силу специфики своего образования не готовятся к исследовательской работе должным образом. Тем более ценным оказывается педагог, способный не только на передачу студентам своего практического опыта, но и на теоретическое обобщение методического и исторического материала. Особенно интересна в этой связи публикация В. Подольской об Антонине Васильевне Неждановой, концертмейстером которой она состояла последние несколько лет жизни артистки⁴⁵⁸. Уникальность этого исследования в том, что личность и педагогические принципы выдающейся певицы показаны сквозь призму впечатлений пианистки. Воспитание молодых вокалистов проходило в неразрывном единстве двух равноправных исполнителей - партнеров. Все профессиональные задачи, которые ставились перед ее воспитанниками в той же мере относились и к фортепианной партии. Даже узкоспециальные технические рекомендации принимались пианистом во внимание, и задача преодоления технических вокальных трудностей становилась общей. Антонина Васильевна утверждала, что звук фортепианного сопровождения находится в прямой зависимости от тембра солиста⁴⁵⁹. Интересна в этой связи мысль, высказанная Неждановой о своеобразном взаимообогащении музыкантов в процессе творчества. Певица утверждала, что пианист стремится «петь» на рояле, в то время как певец старается добиться той отточенности музыкальной фразы, которая характерна для хороших инструменталистов⁴⁶⁰. Представляется, что в этом высказывании точно угадан один из важнейших принципов, имеющий

⁴⁵⁸ Подольская В. В. А. В. Нежданова и ее ученики. М.: Музыка, 1964. 120 с.

⁴⁵⁹ Там же. С. 32–35.

⁴⁶⁰ Там же. С. 16.

значение не только для совместного творчества, но и представляющий собой глубинную основу природы звукоизвлечения.

Высокой культурой и мастерством отличался профессор Московской консерватории и концертмейстер Большого театра Кирилл Львович Виноградов (1913–1990). Обладая незаурядной эрудицией, он всегда с большой внимательностью относился к тому, чтобы каждая интонация была «произнесена» певцом и пианистом с полным пониманием ее логики. Также он внес свой вклад в теоретическое осмысление вопросов концертмейстерского искусства, привлекая отдельное внимание к его оперно-театральной разновидности. Традиционно данному виду творческой работы пианиста не уделяется достаточного внимания во время учебного процесса, в подавляющем большинстве случаев акцент делается на концертно-исполнительской деятельности. В результате концертмейстер, оказавшись на работе в театре, вынужден самостоятельно осваивать азы работы с оперными клавирами. Именно этим вопросам посвящены некоторые из важнейших публикаций Кирилла Львовича⁴⁶¹. Также интереснейшие практические методические рекомендации содержатся в публикации одного из ведущих преподавателей Московской консерватории Елизаветы Борисовны Брюхачевой (1898–1969), посвященной аранжировке трудноисполнимых мест клавира сочинения П. И. Чайковского «Евгений Онегин»⁴⁶². Несмотря на то, что данную работу пианистка всецело посвятила лишь одному из произведений традиционного театрального репертуара, не подлежит сомнению, что принципы, в ней изложенные, применимы к любым клавирным переложениям, при этом не только оперной, но шире – оркестровой музыки.

Несомненный интерес представляют собой творческие биографии многих из преподавателей концертмейстерской кафедры Московской консервато-

⁴⁶¹ См., например: *Виноградов К. Л.* О работе оперного концертмейстера // О работе концертмейстера / сост. М. А. Смирнов. М.: Музыка, 1974. С. 111–134.

⁴⁶² *Брюхачева Е. Б.* Аранжировка трудноисполнимых мест клавира оперы «Евгений Онегин» // О работе концертмейстера / сост. М. А. Смирнов. М.: Музыка, 1974. С. 135–159.

рии, представленные во втором томе упоминавшегося уже издания, посвященного истории искусства аккомпанемента в вузе⁴⁶³. Традиционно состав подобных структурных подразделений формируется из пианистов, работающих в вокальных классах. Это вполне объяснимо, так как, несмотря на существующие определенные индивидуальные особенности работы с различными солистами-инструменталистами, сотрудничество с голосом являет собой самый сложный вид концертмейстерской работы. Именно по этой причине вокалисты всегда представляют собой основной (часто исключительный) штат иллюстраторов на таких кафедрах. Не подлежит сомнению общность принципов, положенных в основу искусства аккомпанемента, но ничто не подходит более для формирования этих навыков, чем человеческий голос, самый естественный и непредсказуемый из музыкальных инструментов. Тем не менее, среди тех, кто составлял основу кафедры, были пианисты, чей концертмейстерский исполнительский путь включал в себя творческое общение с самыми разными инструментами. Ярким примером является биография Нины Ивановны Куликовой (р. 1933). Будучи дочерью солиста Большого театра Ивана Даниловича Хапова (1901–1965), она, тем не менее, начинала свою работу в консерватории с классов виолончели и флейты, а затем долгое время совмещала свою преподавательскую деятельность с концертмейстерской на хоровой кафедре. Абрам Давидович Макаров (1897–1984) начинал в Петрограде как аккомпаниатор скрипачей (класс Л. Ауэра), затем его блестящая исполнительская карьера была связана с самыми разными исполнителями, как инструменталистами, так и вокалистами. Среди них И. Козловский, Л. Коган, З. Долуханова, Д. Ойстрах и многие другие. В этом ряду особняком стоит фигура Леонида Михайловича Живова (1913–1992), многообразие интересов которого выходит даже за пределы не только фортепианного аккомпанемента, но и музыкального творче-

⁴⁶³ Концертмейстеры Московской консерватории / сост. Никитина В. Н. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», Т. 2. 2019. 384 с.

ства. Будучи одним из самых известных методистов и пропагандистов концертмейстерского искусства⁴⁶⁴, имея опыт работы с разными солистами (в том числе и с хоровыми коллективами), он, являясь дипломированным специалистом по термической обработке металла, работал в молодости заместителем редактора журнала «Техника молодежи». Последний факт отмечен нами отнюдь не случайно, так как является подтверждением необходимости широты интересов у любого педагога, работающего в сфере высшего образования. К сожалению, и поныне бытует представление о том, что для преподавателя-исполнителя, работающего в консерватории, вполне достаточно быть высокопрофессиональным музыкантом. Совершенно очевидно, что это требование должно быть не единственным. Для того, чтобы передать свое искусство учитель должен быть многосторонне образованным человеком, обладающим широтой интересов и устремлений. Особенно актуальным это становится в рамках вокально-концертмейстерской работы, в ходе которой подробному анализу подвергается не только собственно музыкальная ткань произведения, но и его вербальный текст. Проникновение в суть и смысл исполняемых сочинений дает ключ к их пониманию на самых разных уровнях, начиная от эмоционального и заканчивая интеллектуальным. Только в этом случае можно быть уверенным, что звучащее произведение будет представлять собой индивидуальное⁴⁶⁵ прочтение замысла автора.

Отличительной особенностью преподавательской работы в исполнительской сфере является индивидуальный характер взаимоотношений между учителем и учеником. Несмотря на то, что в рамках концертмейстерской дисциплины дополнительно задействованы солисты, в основе всего остается духовная близость (или ее отсутствие) между студентом и его наставником. Именно таким чувством проникнуты воспоминания музыкантов о своих педагогах, опубликованные благодаря стараниям Веры Никитиной. Они содержат

⁴⁶⁴ Леонид Михайлович опубликовал за свою жизнь более 250 работ, большая часть которых посвящена искусству аккомпанемента.

⁴⁶⁵ Под индивидуальным, в данном случае, понимается совместная интерпретация сочинения вокалистом и пианистом.

живые зарисовки из жизни, позволяют почувствовать атмосферу, царившую на кафедре в их студенческие времена. Лишенные привычной научной строгости, написанные не учеными, а исполнителями, они наполнены искренней благодарной памятью о своих учителях.

О двух педагогах кафедры необходимо сказать отдельно – это Важа Николаевич Чачава и Евгений Михайлович Шендерович. Их имена стоят особняком, прежде всего, потому что эти два музыканта обладали ни с кем из коллег несравнимой обширной концертной практикой. Оба были блестящими концертмейстерами. О каждом из них в отечественной историографии содержится немало материалов⁴⁶⁶. В рамках же обсуждаемой проблематики необходимо отметить, что занятия в классе «играющих» педагогов заметно отличаются от остальных, имея очевидные преимущества. Подобные уроки предполагают педагогический показ, также сам факт исполнительской практики учителя позволяет перенимать те или иные навыки не только в классе, но и в концертных залах. В тоже время почти всегда «параллельная занятость» мешает сконцентрироваться на обязанностях наставника, результатом чего может стать недостаточная регулярность занятий. Двум, без преувеличения, самым выдающимся аккомпаниаторам двадцатого столетия в области академического исполнительства – Е. Шендеровичу и В. Чачаве удавалось находить баланс между этими двумя видами деятельности. При этом важно отметить, что педагогический вклад Евгения Михайловича не ограничивался его работой в Москве. Годы с 1959 по 1976 были связаны с Ленинградской консерваторией, а в начале 1990-х годов он организовал первый в Израиле класс аккомпанемента в Иерусалимской академии музыки.

Необходимо упомянуть еще об одном музыканте, деятельность которого лишь косвенным образом связана с еще не образованной при его жизни кон-

⁴⁶⁶ См., например: *Спуст Е. А.* Время, память, музыка. К 100-летию со дня рождения Е. М. Шендеровича // *MUSICUS*, 2019. № 1. С. 17–24; Важа Чачава / сост. Г. Г. Алексеева. Якутск: ДаниАлмаС, 2007. 116 с.

цертмейстерской кафедрой Московской консерватории, но которая, как представляется, является одним из важных источников ее существования. Речь не о практических шагах по созданию соответствующего структурного подразделения, но об идейно-методологическом наследстве. Это имя вновь появляется в настоящем исследовании – Болеслав Леопольдович Яворский. Будучи, прежде всего, неординарным ученым⁴⁶⁷, он вел вместе с этим активную организаторскую и концертную деятельность. В частности, именно ему, в 20-х годах прошлого столетия, принадлежит важная роль в составлении учебных планов Московской консерватории. Исполнительская практика Яворского была связана с концертмейстерским искусством. Среди «его» солистов почти все самые известные вокалисты того времени: М. А. Дейша-Сионицкая, А. М. Ян-Рубан, К. Г. Держинская, Н. П. Кошиц. Особые творческие отношения связывали его с О. Н. Бутово-Названовой, с которой он регулярно выступал с 1915 по 1929 год. В разное время он руководил, а также преподавал в различных музыкальных учебных заведениях Москвы и Киева, где пропагандировал искусство аккомпанемента. Будучи директором Народной консерватории в столице Украины, он был постоянным и единственным аккомпаниатором, как для инструменталистов, так и для вокалистов. По воспоминаниям современников художественный уровень его исполнения перерастал обычные рамки того, что называлось искусством музыкального сопровождения, заставляя говорить об этом явлении отдельно⁴⁶⁸. Интересной особенностью учебной программы отличался класс камерного пения, который Яворский вел в основанном им 1-ом Государственном музыкальном техникуме. Студенты-вокалисты должны были разучивать и вокальную и фортепианную партию в исполняемом романсе, поочередно выступая в роли солистов и аккомпаниаторов друг друга⁴⁶⁹. Только

⁴⁶⁷ В частности, он был создателем теории так называемого «ладового ритма».

⁴⁶⁸ *Зеликман М. С. И. Б. Л. Яворский и Киевская народная консерватория* // Б. Л. Яворский. Статьи, Воспоминания, Переписка / сост. И. С. Рабинович. М.: Советский композитор, 1972. С. 104.

⁴⁶⁹ *Авербух Л. А. Б. Л. Яворский в первом музыкальном техникуме* // Б. Л. Яворский. Статьи, Воспоминания, Переписка / сост. И. С. Рабинович. М.: Советский композитор, 1972. С. 148.

в этом случае, охватив всю музыкальную ткань, по мнению их наставника, можно было говорить о подлинном проникновении в суть и смысл произведения. Сам же Болеслав Леопольдович получил основательные знания в вокальной технике еще в студенческие годы от знаменитого профессора К. Эверарди, концертмейстером в классе которого он состоял до 1898 года⁴⁷⁰. Очевидно, что солиста и аккомпаниатора он представлял как равноправных музыкантов, которые должны быть знакомы с техническими особенностями звукоизвлечения друг друга, а также осознавать, самим «чувствовать» весь комплекс проблем, возникающий перед партнером. Только тогда в сознании исполнителей может возникнуть целостный художественный образ. Б. Яворский часто критиковал современную ему модель музыкального образования, что, учитывая его активное участие в составлении учебных планов, не могло не содействовать возникновению специализированной концертмейстерской кафедры в Московской консерватории. Он говорил о том, что ориентация исключительно на исполнителей-солистов, существующая в то время, не соответствует жизненным реалиям, с которыми выпускники сталкиваются после окончания вуза. Чаще всего им приходится работать в ансамблевой или педагогической сферах, что требует специальной подготовки⁴⁷¹.

Появление концертмейстерской кафедры в Московской консерватории явилось естественным результатом предшествующих тенденций в сфере музыкального образования. Дальнейшее же ее развитие, связанное с именами выдающихся музыкантов, посвятивших свою творческую жизнь искусству аккомпанемента, стало залогом ее интенсивного роста и привело к ярким художественным результатам.

⁴⁷⁰ *Держинская К. Г.* Имя, которое я вспоминаю с благодарностью // Б. Л. Яворский. Статьи, Воспоминания, Переписка / сост. И. С. Рабинович. М.: Советский композитор, 1972. С. 233.

⁴⁷¹ Высказывания Б.Л. Яворского о порочности педагогической системы музыкальной школы. Из воспоминаний М.С. Зеликман о Киевской Народной консерватории. Литературная рукопись. Электронный ресурс: <https://glinka-iss.kamiscloud.ru/entity/OBJECT/935942?query=Яворского%20порочности&index=0> Дата обращения: 28.08.2023.

§ 4.3. Российская академия музыки им. Гнесиных

Кафедра концертмейстерской подготовки Российской Академии Музыки им. Гнесиных выделяется среди всех остальных подобных подразделений российских консерваторий своей уникальной историей становления. На протяжении долгого времени она развивалась в рамках более широкой структуры (камерного ансамбля, концертмейстерской подготовки и струнного квартета) и лишь в 1988 году получила право на отдельное существование. Описываемая ситуация характерна для многих музыкальных вузов, но своеобразие истории формирования данной дисциплины состоит в том, что истоки ее возникновения почти полностью связаны с творческой деятельностью единственного музыканта – Евгении Михайловны Славинской (1902 (1900?)–1993). К сожалению, жизненный и профессиональный путь выдающейся пианистки и дирижера до сих пор не привлекал внимания исследователей. Лишь недавно появились некоторые биографические сведения о ней в коллективном труде, изданном РАМ им. Гнесиных в 2015 году⁴⁷². Однако, роль Славинской не только в истории становления данной кафедры, но и концертмейстерского искусства в целом столь велика, что требует отдельного подробного рассмотрения. Таким образом, оставляя на время разговор о других преподавателях кафедры времен ее появления, сосредоточим свое внимание на личности ее основателя.

Прежде всего, необходимо отметить, что жизнь и творческая биография Е. Славинской была связана не только с прославленным музыкальным вузом. Начиная с 1928 года, она поступает на службу в Большой театр на должность концертмейстера, а в дальнейшем по случайному стечению обстоятельств и дирижера. В статье 1929 года газета «Жизнь искусства» сообщала о невероятном событии: «Ввиду болезни дирижера ГОТОБ Штейнберга Л. П. оперой «Нюрнбергские мастера пения» (sic!) 3-го мая дирижировала Е. Славинская,

⁴⁷² Стриковская Е. Е. Славинская Евгения Михайловна // Гнесинский дом. История учебных заведений. М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2015. С. 436–438.

являющаяся первой за все время женщиной-дирижером»⁴⁷³. Еще раз отметим, что, что в театр Евгения Михайловна была принята изначально только на должность концертмейстера, при этом она не имела высшего музыкального образования. В 1921 году она окончила Казанское музыкальное училище по классу фортепиано у К. А. Корбута⁴⁷⁴ (1869–1938), параллельно работая в качестве концертмейстера, хормейстера и дирижера в местных оперетте и Большом театре⁴⁷⁵. До 1930 года она состояла студенткой московской консерватории по классу дирижирования. Но, очевидно, предубеждение против женщины-дирижера в то время было слишком велико и руководство не решилось взять ее на эту должность. Подобные же настроения царили и среди оркестрантов. Музыканты выражали своей протест ледяным молчанием, которое сменилось восторженными аплодисментами по окончанию первого акта оперы Вагнера⁴⁷⁶.

Не вызывает сомнения, что широкое образование (не только в рамках учебных заведений), а также многообразие форм музыкантской работы, с которыми Славинская активно соприкасалась, повлияли на методические особенности преподавания концертмейстерского класса в Институте им. Гнесиных. Сама Евгения Михайловна, отдала педагогическому служению в вузе 43 года (с 1946 по 1989), параллельно начав работать с певцами (оперный класс) и пианистами. В настоящее время эти традиции находят свое продолжение в повышенном внимании к оперной литературе, что выражается в существовании уникальных учебных дисциплин, таких как «Изучение оперных клавиров», «Редактирование нотного текста (редактирование фортепианной партии оперного клавира)», «Изучение репертуара оперного концертмейстера»,

⁴⁷³ Без подписи. Первая женщина дирижер в Большом театре // Жизнь искусства. 1929. № 52.

⁴⁷⁴ Сам К. Корбут личность также примечательная и многогранная. В 1894 г. он окончил Петербургскую консерваторию по специальностям: фортепиано, орган, теория музыки. С 1904 г. один из ведущих педагогов Казанского музыкального училища, расстрелян в 1938 году.

⁴⁷⁵ Архив РАМ им. Гнесиных. Д. 602, Оп. 3, Л. 2.

⁴⁷⁶ Со слов племянницы Славинской – Фриды Давидовны Славинской.

а также методических особенностях обучения искусству фортепианного аккомпанемента. Все эти детали образовательного процесса относятся к современности и не существовали во времена Славинской, но являются дальнейшим развитием ее идей, так как основу преподавательского состава нынешней кафедры образуют ученики и ученики учеников мастера.

Особого интереса заслуживают документы, содержащиеся в личном деле и архиве Е. Славинской, написанные ей собственноручно. К числу последних относится «Автобиография»⁴⁷⁷, из которой становится ясно, что, получив при рождении имя Зинаида, она «принимает» для своей творческой жизни другое – Евгения. Кроме того, год ее рождения указывается не 1900 (как, в частности, утверждается в выпущенной в 2000 году брошюре к 100 (?) – летию пианистки⁴⁷⁸), а 1902⁴⁷⁹. Сейчас, по прошествии более, чем векового промежутка времени сложно предположить, что могло послужить причиной такого очевидного расхождения фактов⁴⁸⁰. В данном случае, правильным будет лишь отметить эти несоответствия. Также личное дело содержит несколько выписок, относящихся с 1948–1950 годам, из которых следует, что в это время Евгения Михайловна работает в Институте им. Гнесиных на должности доцента⁴⁸¹, там же содержится ходатайство перед ВАК Министерства Высшего образования о присвоении ей ученого звания доцента⁴⁸². Все это сопровожда-

⁴⁷⁷ Архив РАМ им. Гнесиных. Д. 602, Оп. 3, Л. 4.

⁴⁷⁸ Евгения Михайловна Славинская. Концертмейстер Дирижер Педагог. К 100-летию со дня рождения / автор-составитель Стриковская Е. Е. М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2000. 24 с.

⁴⁷⁹ Также удалось установить имена родителей Е. Славинской: отец – Славинский Михаил Самойлович, дирижер в театрах Киева, Харькова, Казани и Москвы, мать – Славинская (Рабина) Любовь Иосифовна – домохозяйка.

⁴⁸⁰ В разговоре с Е. Е. Стриковской, а также с племянницей Евгении Михайловны – Ф. Д. Славинской проскальзывали намеки на то, что смена имени могла быть связана с судьбой ее первого мужа, работника НКВД, расстрелянного в годы сталинских репрессий, но, к сожалению, не только не удалось найти факты, подтверждающие эту информацию, но и даже выяснить его имя. Также Фрида Давидовна в частном разговоре подтвердила 1902 год, в качестве даты рождения пианистки.

⁴⁸¹ Архив РАМ им. Гнесиных. Д. 602, Оп. 3, Л. 31.

⁴⁸² Там же. Л. 26, 27.

ется рекомендательными письмами от известнейших дирижеров Большого театра: Н. С. Голованова⁴⁸³, А. Ш. Мелик-Пашаева⁴⁸⁴. В этой связи обращает на себя внимание выписка из приказа за подписью Е. Ф. Гнесиной, датируемая 16 января 1952 (!) года, в которой сообщается о переводе Е. Славинской на должность старшего преподавателя⁴⁸⁵. Объяснение такой ситуации может быть только одно: конец 40-х, начало 50-х годов XX столетия останется в советской истории, как время искусственно созданной антисемитской кампании. В этих условиях требовалось подлинное мужество от руководителей многих организаций, для того, чтобы оставить представителей еврейской национальности в своем коллективе. Учитывая это обстоятельство, перевод сотрудника на более низкую должность мог рассматриваться, как благо.

Евгению Михайловну Славинскую можно назвать подлинным музыкантом в самом широком смысле этого слова. Ее творческая деятельность выходила за рамки определенной специализации, связанной с тем или иным направлением внутри профессии. Это в равной мере оказало влияние как на исполнительскую практику (концертмейстер, дирижер), так и на педагогическую. На уроках у Славинской внимание уделялось не только студенту-пианисту, но и вокалистам, выполнявшим роль иллюстраторов. Профессор Елена Евсеевна Стриковская, вспоминая о времени обучения у мастера, отмечала, что певцы получали во время занятия важнейшие рекомендации, в том числе и технического характера⁴⁸⁶. Не умея петь, она могла, тем не менее, интуитивно, на основе большого опыта работы, подсказать вокалисту некоторые детали, связанные с положением тела во время исполнения, особенностями дыхания и некоторые другие тонкости, от которых зависит степень свободы во владении своим голосовым аппаратом⁴⁸⁷. Широта музыкантского диапазона Славинской

⁴⁸³ Архив РАМ им. Гнесиных. Д. 602, Оп. 3, Л. 12.

⁴⁸⁴ Там же. Л. 13

⁴⁸⁵ Там же. Л. 42.

⁴⁸⁶ Необходимо добавить, что далеко не каждый концертмейстер обладает столь высоким авторитетом, позволяющим вмешиваться в вопросы вокальной школы.

⁴⁸⁷ Из личной беседы с Е. Е. Стриковской.

определила особенности педагогического процесса. Например, своеобразное отношения к вопросам обучения концертмейстерскому искусству отразилась на другой дисциплине – камерном пении. В Академии сложилась уникальная традиция, когда данный предмет преподают не вокалисты, а пианисты. В частности, в настоящий момент на кафедре сольного пения работает Марина Наумовна Бер, Марина Викторовна Кравец (совмещает работу с пианистами и певцами). Как уже было отмечено, начало подобной практике было положено М. В. Юдиной⁴⁸⁸.

Возникновение данной традиции имеет свою глубокую внутреннюю логику. Ведь при изучении камерно-вокального репертуара акцент делается не только и не столько на вопросах вокальной техники, сколько на проникновении в суть и смысл исполняемых произведений, то есть, собственно, на музыкантских задачах в узком смысле слова. В подавляющем большинстве случаев такая работа, даже в рамках занятий по специальности ложится на плечи концертмейстера. Безусловным преимуществом такой системы обучения является уникальный случай совмещения в одном лице концертмейстера и преподавателя, являющегося, в конечном итоге, непосредственным помощником в реализации солистом его музыкантских намерений.

Подобной же многоплановостью отличаются методические принципы, положенные в основу работы непосредственно концертмейстерской кафедры вуза. Еще раз отметим, что они являются отражением профессиональной «полифоничности» мышления своего основателя Е. Славинской. Достаточно сказать, что все студенты обязаны параллельно с исполнением партии фортепиано (или переложения оркестровой фактуры в оперной музыке) петь партию вокала⁴⁸⁹. Подобные педагогические приемы интересны и безусловно полезны, так как, в этом случае, пианист невольно воспринимает музыкальную ткань целиком, учится правильным приемам знакомства с многообразием вокальной

⁴⁸⁸ Также Мария Вениаминовна преподавала указанную дисциплину и в Московской консерватории.

⁴⁸⁹ Разумеется, речь не идет о профессиональном вокале.

литературы. С другой стороны, очевидно, что аккомпанирование самому себе принципиально отличается от сопровождения солиста. В этом случае исключается необходимость эмоциональной эмпатии, имеющая столь большое значение для аккомпаниатора в его повседневной работе.

За свою долгую творческую жизнь Е. Славинская воспитала не одно поколение учеников, часть из которых и сегодня продолжает дело своего учителя в РАМ. им. Гнесиных. Среди них и многолетний заведующий кафедрой концертмейстерской подготовки профессор В. А. Власов, профессора Т. В. Кандинская и Е. Е. Стриковская. Именно они образуют основу, фундамент этого структурного подразделения вуза. Кроме того, архивные материалы дают исследователю возможность получить и панорамное представление о масштабе влияния этого музыканта на развитие концертмейстерского обучения. История сохранила для нас, помимо биографических материалов, программы классных концертов Славинской, в которых прежде всего, обращает на себя внимание удивительное разнообразие репертуара, включенного в эти музыкальные вечера. Не ограничиваясь классическим «набором» произведений, составляющих общепринятый, канонический репертуар концертмейстера, педагог знакомила своих учеников со многими опусами современных, в том числе и западных композиторов.

Среди учеников Славинской мы находим яркие имена музыкантов, связавших в той или иной степени свою жизнь с мастерством аккомпанемента. Кроме упоминавшихся сотрудников профильной кафедры, это профессор Академии Т. М. Русанова, в числе дисциплин которой значится «Искусство исполнения оркестровой партии фортепианного концерта», яркий исполнитель, дирижер, пианист и ученый, неизменный партнер певца Д. А. Хворостовского (1962-2017) заслуженный артист России М. А. Аркадьев, заслуженная артистка

России Т. Б. Григорьян, известная своей работой с кларнетистами, концертмейстеры Большого театра В. В. Викторов, К. К. Костырев, Е. В. Чеглакова⁴⁹⁰. Список этот далеко не полон, особенно если учесть, что вклад Евгении Михайловны в музыкантское становление тех из своих студентов, кто работал и работает в иных профессиональных областях (сольное исполнительство, ансамбль, дирижирование, вокал) также необычайно велик.

Несмотря на то, что творческая деятельность Славинской по существу является определяющей для всей методологической основы обучения концертмейстерскому мастерству в институте Гнесиных, необходимо также упомянуть имена других преподавателей, стоявших у истоков новой учебной дисциплины. Среди них Григорий Савельевич Домбаев (1905–1986). По нашему мнению, именно его имя должно остаться в исполнительской истории в качестве основателя специального предмета и пионера-первопроходца в области обучения искусству аккомпанемента в России. Работа Домбаева в Москве была связана, в первую очередь с дисциплиной «камерный ансамбль»⁴⁹¹ и охватывает лишь последние годы его жизни, но изучение архивных материалов именно этого вуза позволило ознакомиться с подробностями его биографии до 1972 года, то есть до времени поступления в штат института им. Гнесиных.

Жизнь этого музыканта в разные годы была связана с различными городами Советского Союза. Родившись в Царицыне на Волге (Волгоград), он в 20-е годы получает два образования в совершенно различных сферах: Северо-Кавказский государственный университет (факультет общественных наук) и Музыкально-практический институт Ростова-на-Дону (фортепиано). Очевидно, до поступления в вуз его музыкальное образование носило фрагментарный характер. Затем, на протяжении нескольких лет он совершенствовал свое мастерство в Ленинграде по фортепиано у С. Савшинского и у М. Бихтера по камерному ансамблю. Далее следует целая вереница городов: Ростов-на-Дону,

⁴⁹⁰ С объемным списком учеников Е. Славинской можно ознакомиться здесь: Евгения Михайловна Славинская. Концертмейстер Дирижер Педагог. К 100-летию со дня рождения / автор-составитель Стриковская Е. Е. М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2000. 24 с.

⁴⁹¹ Разумеется, он преподавал также и концертмейстерское искусство.

Ереван, Сочи, Горький (Нижний Новгород), в каждом из которых он не только ведет концертную практику, но и возглавляет официальные организации, связанные с образовательной или исполнительской деятельностью. Для истории концертмейстерского искусства самые важные года – с 1932 по 1937, когда Г. Домбаев руководит музыкальным училищем Ростова-на-Дону. Именно там он вводит новую дисциплину: «класс художественного аккомпанеента», дав, таким образом, толчок для дальнейшего развития данного направления.

Среди вокалистов, с которыми Григорий Савельевич выступал на сцене были такие известные исполнители, как А. Б. Даниэлян (1893–1958), Н. К. Печковский (1896–1966), П. И. Цесевич (1879–1958), Е. К. Катульская (1888–1966), С. И. Мигай (1888–1959) и многие другие, самые яркие исполнители своего времени. Не менее тесным было его творческое общение с солистами-инструменталистами: скрипачами М. Б. Полякиным (1895–1941), Б. С. Фишманом (1906–1964), виолончелистами С. Н. Кнушевицким (1907–1963), Л. М. Сейделем (1895–1961)⁴⁹². Очевидно, что появление такой яркой и разносторонней личности, как Г. Домбаев не могло не сказаться на процессе обучения студентов ансамблевым дисциплинам и, в частности, концертмейстерскому искусству. Позже о нем пойдет речь в разделе о Нижегородской консерватории.

Среди других архивных документов, содержащихся в РАМ им. Гнесиных, обращает на себя внимание небольшая папка, содержащая сведения о Елизавете Вениаминовне Бутягиной (р. 1936)⁴⁹³. Содержащиеся в ней материалы привлекают необычностью биографии музыканта. Начав свою профессиональную жизнь с должности концертмейстера в московской ЦМШ, она через некоторое время (в 1967) была принята в преподавательский состав прославленного вуза⁴⁹⁴. Ее деятельность на этом поприще продолжалась вплоть до 1985 года. В соответствующем документе читаем: «Прошу освободить меня

⁴⁹² Из архива отдела делопроизводства РАМ им. Гнесиных. Личное дело Г. Домбаева. Оп. 3, Д. 207, Л. 6.

⁴⁹³ Там же. Личное дело Е. Бутягиной. Оп. 3, Д. 120, 20 л.

⁴⁹⁴ Ее мать – Елизавета Александровна Бутягина (1909–2001) была одной из самых известных вокалисток-иллюстраторов, работавших с пианистами.

от занимаемой должности и перевести в ДМШ № 28 со 02.09.85»⁴⁹⁵. Что послужило причиной подобного решения, остается загадкой. Но приходится признать, что подобный поступок чуть ли не уникальный в своем роде. Можно было бы предположить, что Елизавета Вениаминовна была не самым ярким педагогом кафедры, но факты говорят об обратном: среди ее учеников уже упоминавшаяся М. Н. Бер, по сей день являющаяся одним из лучших концертмейстеров РАМ⁴⁹⁶. Очевидно, речь идет об очень высокой профессиональной планке, поставленной себе пианисткой.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что в отличие от Московской консерватории, в РАМ им. Гнесиных долгое время данная дисциплина была не только не оформлена в рамках самостоятельного структурного подразделения, но и в некотором смысле существовала на вторых ролях. Мастерство аккомпанемента сопровождало студентов отнюдь не все время их обучения, продолжаясь в течение всего лишь нескольких лет. Также документально подтвержден тот факт, что вплоть до 1974 года государственный экзамен по этому предмету не был обязательным⁴⁹⁷. В данном случае можно предположить, что такая возможность могла быть предоставлена по желанию молодого исполнителя. В дальнейшем произошла постепенная реорганизация дисциплины, результатом чего явилась ее полная самостоятельность и самобытный путь развития.

Еще один музыкант, стоявший у истоков обучения концертмейстерскому искусству в Академии (Институте) им. Гнесиных – Лев Николаевич Миронов (1896–1977). Несмотря на то, что его имя часто упоминается рядом с Е. М. Славинской в ряду основоположников будущей кафедры⁴⁹⁸, влияние педагогической деятельности пианиста на основные, базовые методические принципы обучения мастерству аккомпанемента в вузе несоизмеримо меньше. Довольно

⁴⁹⁵ Из архива отдела делопроизводства РАМ им. Гнесиных. Личное дело Е. Бутягиной. Оп. 3, Д. 120, Л. 19.

⁴⁹⁶ Там же. Л. 9.

⁴⁹⁷ *Самолетов В. П.* Из характеристики Смирновой Т. Н. // Архив РАМ им. Гнесиных. Д. 604, Оп. 3, Л. 22.

⁴⁹⁸ Электронный ресурс: <https://gnesin-academy.ru/sveden/struct/fortepiannyj-fakultet/kafedra-kontsertmeisterskoj-podgotov/?ysclid=l5gnkoz76q249066127>. Дата обращения: 11.07.2022.

трудно рассуждать о причинах этого. Ведь при ближайшем рассмотрении исполнительский путь двух музыкантов оказывается вполне сопоставимым. Прежде чем начать работать в ГПМИ оба много работали в сфере концертмейстерского искусства, имели значительный опыт в разных профессиональных областях⁴⁹⁹. Лев Николаевич с 1926 года был музыкальным руководителем Государственной оперной студии имени Станиславского, с 1930 по 1941 год является старшим концертмейстером на Всесоюзном радио и, наконец, на протяжении долгого времени состоял постоянным аккомпаниатором одной из самых известных и популярных артисток первой половины XX столетия Любови Петровны Орловой. Необходимо отметить, что сам факт сотрудничества с известной киноартисткой не оставляет сомнений в том, что Миронов владел искусством эстрадного фортепианного сопровождения. Таким образом, в некотором отношении диапазон творческих возможностей пианиста был шире, чем у Славинской. Кроме того, работа пианиста на радио имеет свою специфику и требует от музыканта почти постоянной творческой готовности.

Примерно в одно время они начинают свою преподавательскую деятельность⁵⁰⁰, тем не менее, как уже неоднократно упоминалось, в дальнейшем развитие дисциплины пошло по пути, предложенному Е. М. Славинской.

В заключение хотелось бы отметить, что творческая судьба многих из преподавателей иных кафедр также оказывается неразрывно связанной с мастерством аккомпанемента. И это не только составляет один эпизодов их музыкантского становления (что совершенно естественно для любого пианиста), но и представляет собой одну из существенных особенностей их исполнительского облика. Один из самых ярких примеров – Олег Драгомирович Бошнякович (1920–2006). Закончив аспирантуру ГПМИ, он начал работать в вокальном классе концертмейстером, но вскоре перешел на сольную кафедру, на которой преподавал более полувека (1954–2006). Однако, пианист никогда не оставлял сотрудничества с певцами. Среди его солистов такие исполнители как:

⁴⁹⁹ Об обширной исполнительской практике Славинской речь уже шла выше.

⁵⁰⁰ Евгения Михайловна в 1946, Лев Николаевич в 1947 году.

А. В. Нежданова, Н. А. Обухова, З. А. Долуханова, Д. А. Хворостовский⁵⁰¹. Сохранившиеся звукозаписи и фамилии прославленных музыкантов, работавших с О. Бошняковичем, недвусмысленно свидетельствуют о его исполнительском уровне. Почему же Олег Драгомирович не считал нужным передавать свой концертмейстерский опыт и знания молодым музыкантам? Как представляется, причина в том, что исполнительская и педагогическая практика – две совершенно различные сферы музыкантской работы. И в преподавательской деятельности, точно также, как и в концертной, большинство пианистов в определенный момент выбирает свою нишу.

Также в ряду преподавателей сольного фортепиано, активно работающих с вокалистами, следует назвать одного из заведующих кафедрой института Александра Львовича Иохелеса (1912–1978), выступавшего еще в 30-годы XX столетия с Н. Дорлиак. Кроме того, известно его сотрудничество с певицей Н. Розановой⁵⁰², с которой он исполнял циклы Шуберта и Малера⁵⁰³. Педагогический путь Берты Львовны Кременштейн (1923–2008) был связан с тремя кафедрами: педагогики и методики, общего фортепиано, а также специального фортепиано. Но началась ее творческая биография в Пермском театре оперы и балета, в котором она работала концертмейстером. Пианист, доцент сольной кафедры Владимир Юрьевич Тиличев (1908–1969) был личным аккомпаниатором И. Козловского. Музыковед Ольгерд Борисович Степанов (1927–1999), закончив ГПМИ у самой Е. Ф. Гнесиной, прежде чем окончательно склониться в пользу музыкальной науки, семь лет проработал в оперном классе института. Да и сама Елена Фабиановна Гнесина выступала с солистами Большого и Мариинских театров Павлом Акинфиевичем Хохловым, Леонидом Витальевичем Собиновым, Анной Ивановной Книппер.

⁵⁰¹ Спасский Б. О. Бошнякович Олег Драгомирович // Гнесинский дом. История учебных заведений. М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2015. С. 192–194.

⁵⁰² К сожалению, сведений о ней обнаружить не удалось.

⁵⁰³ Носина В. Б. Иохелес Александр Львович // Гнесинский дом. История учебных заведений. М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2015. С. 292, 293.

Приведенные факты свидетельствуют о том, что дисциплина, выросшая практически из единственного источника, за несколько десятилетий смогла стать одной из ведущих в институте. Кроме того, в процессе своего формирования она не копировала уже существующие учебные программы, а оказалась глубоко индивидуальной. Все говорит о том, что традиции искусства аккомпанемента среди преподавателей РАМ им. Гнесиных имеют не только глубокую, но объемную историю, а это значит, что она устремлена в будущее.

§ 4.4. Нижегородская (Горьковская) государственная консерватория им. М. И. Глинки

Кафедра камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки появилась в Горьковской консерватории в 1950 году. В дальнейшем, просуществовав около 40 лет, она разделилась на два самостоятельных структурных подразделения, каждое из которых было связано с соответствующей учебной дисциплиной. Таким образом, в 1991 году возникла кафедра концертмейстерского мастерства. Ключевую роль в процессе формирования, как организационных, так и методико-педагогических основ преподавания искусства аккомпанемента сыграли два выдающихся музыканта: Григорий Савельевич Домбаев и Наталья Яковлевна Лузум (1937–2001). Именно с рассказа о них следует начать изучение истории обучения концертмейстерскому мастерству в Горьковской (ныне – Нижегородской) консерватории.

Григорий Савельевич Домбаев (1905–1986) – музыкант, значение которого в истории искусства аккомпанемента выходит далеко за рамки какого-либо учебного заведения или определенного города. Как уже было сказано, его блестящая творческая и научная биография тесно переплетена с активной деятельностью организатора и новатора в области музыкального образования. С 1950 по 1972 год он являлся ректором Нижегородской консерватории, одновременно заведя кафедрой камерного ансамбля вуза, с 1972 – профессор Института им. Гнесиных. Кроме того, Домбаев остался в истории музыки как

один из крупнейших исследователей творчества П. Чайковского⁵⁰⁴. Несмотря на большое количество руководящих постов, во всех биографических справках неизменно присутствует атрибуция «пианист-аккомпаниатор», указывающая на основную область исполнительской деятельности музыканта. Несомненно, Григорий Савельевич был организатором возникшего структурного подразделения, как до этого был вдохновителем появления ансамблевых дисциплин в других городах бывшего Советского Союза⁵⁰⁵.

Непосредственная ученица Григория Савельевича – Н. Я. Лузум. Очевидно, что влияние учителя на Наталью Яковлевну было огромным, во многом сформировав основные направления, в русле которых шло ее развитие как исполнителя-концертмейстера, так и педагога. Но «линия» преемственности, шедшая от Домбаева, была не единственной. Ее педагог по специальности Берта Соломоновна Маранц (1907–1998), исполнительская практика которой также была непосредственным образом связана с искусством аккомпанемента⁵⁰⁶, стала музыкантом, в не меньшей степени повлиявшим на выбор профессионального пути пианистки. Для подтверждения этого необходимо обратиться к еще одной стороне таланта Натальи Яковлевны – ее исследовательской работе. За всю жизнь ей были опубликованы 147 работ. Многие из них

⁵⁰⁴ Его перу принадлежат такие фундаментальные труды как: *Домбаев Г. С.* Творчество П. И. Чайковского в материалах и документах М: Музгиз, 1958. 636 с., *Домбаев Г. С.* Музыкальное наследие П. И. Чайковского. М.: Советский композитор, 1958. 77 с. Особенно важна, на наш взгляд, первая их перечисленных работ, в котором творчество Чайковского представлено по жанрам, каждый из которых получает объемную характеристику.

⁵⁰⁵ *Храмова И. М., Сиднева Т.Б., Ульянова Р.А.* Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (1946–2011). Нижний Новгород: Деком, 2013. С. 44, 45.

⁵⁰⁶ Разумеется, прежде всего, творческая деятельность Берты Соломоновны была в первую очередь связана с сольным исполнением и педагогикой. Но масштаб ее личности был столь велик, что выходил за эти рамки, проявляя себя в различных видах ансамблевой работы. В данном случае, для нас наибольший интерес представляет собой именно ее концертмейстерская практика.

посвящены различным аспектам музыкального исполнительства и педагогики⁵⁰⁷. Интереснейшей в ряду публикаций является монография о Берте Соломоновне Маранц⁵⁰⁸.

Из биографического раздела книги становится понятным, что вплоть до окончания Московской консерватории Маранц полагала, что вся ее будущая жизнь должна быть посвящена искусству аккомпанемента. Начало этому было положено еще в Одессе, где она выступала совместно с учениками известнейшего педагога-скрипача П. С. Столярского (1871–1944). Затем, уже обучаясь в Москве, Берта Соломоновна состояла аккомпаниатором у Зои Петровны Лодий, выступая не только с ее учениками, но и совершая концертные поездки с самой певицей⁵⁰⁹. Интересно отметить, что она оказалась первым официально зачисленным в консерваторию концертмейстером в класс камерного пения, незадолго до этого созданный Болеславом Станиславовичем Прибышевским⁵¹⁰ (1892–1937). Оставшийся неизвестным критик того времени писал об аккомпанементе пианистки певице А. И. Малюта: «Надо со всей решительностью сказать, что большой образности певице Малюте удалось достигнуть в значительной мере благодаря Б. Маранц, что Маранц является равноправным

⁵⁰⁷ См., например: Лузум Н. Я. Диалектика творческого взаимодействия солиста и концертмейстера в камерно-вокальном исполнительстве. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского Университета, 1992. 137 с.; Лузум Н. Я. Художественные и исполнительские аспекты совместной интерпретации (лекции по курсу «Теория и история исполнительства»). Казань: Казанская консерватория, 1992. 52 с.

⁵⁰⁸ Лузум Н. Я. Берта Маранц – пианистка и педагог. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1989. 111 с. Также необходимо отметить вышедшее в 2007 году издание, посвященное Б. Маранц (*Маранц Б. С. Играть? Обязательно играть.* Нижний Новгород: Декон, 2007. 368 с.), в котором содержатся воспоминания о музыканте, а также методические работы самой Берты Соломоновны. В частности, среди ее солистов там упоминаются Д. Я. Пантофель-Нечецкая, Н. Л. Дорлиак, Е. Г. Крестинский, И. Г. Малинина.

⁵⁰⁹ Лузум Н. Я. Берта Маранц – пианистка и педагог. С. 14. Постоянным партнером певицы была известная петербургская (ленинградская) пианистка и педагог Надежда Иосифовна Голубовская (1891–1975).

⁵¹⁰ Судьба этого музыканта, педагога и общественного деятеля трагична. В 1937 году он погиб, став жертвой сталинских репрессий.

и равноценным членом художественного ансамбля»⁵¹¹. В дальнейшем она аккомпанировала в вокальном классе С. И. Друзякиной (1880–1953), играла с духовыми инструментами в классе С. В. Розанова (1870–1937).

Обращает на себя внимание одна из мотиваций для активной концертмейстерской деятельности, приведенная в книге Н. Лузум и очевидно, воспроизведенная со слов своего преподавателя. Наталья Яковлевна отмечает, что молодой пианистке не были свойственны многочасовые занятия на рояле, но этот «недостаток» с лихвой компенсировался работой с различными солистами. Здесь речь может идти о некоем психологическом феномене, известном многим исполнителям. Связано это с тем, что сольная деятельность пианиста предполагает известную степень отчужденности и погруженности лишь с свой мир индивидуальных творческих образов. В то время, как все остальные виды профессиональной музыкантской работы (в том числе и сольной) связаны в той или иной степени с общением между исполнителями. Пользуясь терминологией К. Юнга, можно говорить о том, что пианист-солист по природе должен быть в достаточной мере интровертом для того, чтобы выдерживать и довольствоваться многочасовыми «штудиями» на своем инструменте. Для некоторых музыкантов такая форма работы слишком тяжела, природа их таланта требует творческого сопереживания. В тоже время нельзя забывать о том, что совместная деятельность предполагает не только взаимодействие музыкантов друг с другом, но и общение пианиста со своим инструментом, где он неминуемо сталкивается с тем же набором не менее сложных технических и звуковых задач, что и в процессе сольного исполнительства. Простой опыт показывает, что ансамблист или аккомпаниатор в ходе ежедневной работы (как самостоятельной, так и со своими партнерами) проводит за роялем не меньшее, а иногда и большее количество часов. Только лишь модус подобной деятельности несколько иной. Но данное различие никак не указывает на то, что техническое и общемузыкальное развитие у аккомпаниатора происходит медленнее,

⁵¹¹ Баренбойм Л. А. Забытые участники конкурса // Советская музыка. 1933. № 4. С. 116.

чем у пианиста, который посвятил всю свою жизнь сугубо сольному исполнительству. Не случайно, что, продолжив свой творческий путь в Уральской консерватории, Б. Маранц свой первый концерт в Свердловске провела не сольно, а совместно с певицей О. И. Егоровой (1900–1984)⁵¹². Среди учеников Берты Маранц многие посвятили свой творческий путь искусству аккомпанемента. Думается, что, даже не будучи преподавателем по ансамблевым дисциплинам, Б. Маранц сумела воспитать в своих студентах не только уважение к профессии концертмейстера, но и передать в рамках своего предмета специальные умения, пригодившиеся им в дальнейшей работе с солистами. Рассуждая об этом, ее ученица, пианистка Свердловского театра оперы и балета им. А. В. Луначарского, Т. И. Кац говорит о том, что именно на уроках по специальности она получила навыки образного мышления, помогающие ей в ее деятельности⁵¹³. Таким образом, Н. Я. Лузум явилась продолжателем дела своих выдающихся учителей.

Предшественником Наталья Яковлевны на посту заведующего тогда еще неразделенной кафедры камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства был Юрий Васильевич Николаев (1921–2003). Прекрасный пианист, ансамблист, аккомпаниатор, композитор, он на протяжении 17 лет (1973–1990) руководил этим смешанным структурным подразделением. Его творческий и жизненный путь (начавшийся в «русском Китае» – Харбине) был тесно связан с концертмейстерским искусством, о его музыкальной эрудиции и невероятном умении чтения нот с листа ходили легенды еще в бытность его обучения в специальной музыкальной школе при Ташкентской консерватории⁵¹⁴. С раннего детства его пленяла опера. В своих автобиографических заметках он рассказывает, как неумемный интерес к спектаклю «Фауст» чуть не заставил его

⁵¹² Лузум Н. Я. Берта Маранц – пианистка и педагог. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1989. С. 95.

⁵¹³ Там же. С. 100.

⁵¹⁴ Савари С. В. Урюк и камерный ансамбль // Верю в тебя, Россия. Книга о жизни творчестве композитора Ю. В. Николаева / ред. Л. Л. Тумаринсон. СПб.: Петроглиф. Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 373.

упасть в оркестровую яму, на пианистку Любовь Борисовну Аптекареву⁵¹⁵, исполнявшую партию сопровождения (очевидно, спектакль шел «под рояль»)⁵¹⁶. В дальнейшем, став уже взрослым музыкантом, он неоднократно выступал с певцами, исполняя самую разную музыку, в том числе свою собственную, а также вокальные сочинения своего наставника Михаила Фабиановича Гнесина⁵¹⁷ (1883–1957). Ю. В. Николаев вспоминает об одном из таких концертов: «Помню я играл фортепианную партию (речь о неоконченной опере его учителя «Юность Авраама» – *А. Ю.*) со сложно записанного на многих строчках, выцветшего от времени рукописного клавираусцуга»⁵¹⁸. Каждый пианист, хоть раз в жизни сталкивающийся с оперным оркестровым сопровождением, знает, насколько трудна и многосоставна по своим задачам эта сфера музыкантской работы. Особенно непросто исполнять новую, современную музыку, вдобавок записанную нечетко и от руки. Лишь немногие пианисты могут справиться с такой задачей, особенно в условиях концертного выступления. Интересно отметить, что свободное чтение музыкального текста Юрий Васильевич считал качеством исключительно врожденным. Педагогическая практика лишь подтверждает такую точку зрения. Малоодаренные в этом отношении студенты-пианисты с большим трудом повышают свой уровень, даже имея постоянную концертмейстерскую практику.

Во время Великой Отечественной войны Ю. Николаев работал в театре Туркестанского военного округа, где исполнял одновременно несколько функций, в том числе был аккомпаниатором певцов и танцоров, совершенствуя

⁵¹⁵ Аптекарева Любовь Борисовна (1892–1937) – пианистка. Концертмейстер и педагог. Работала в оперном театре Харбина, затем в Московском Большом театре. В 1937 году стала жертвой государственных репрессий. Расстреляна в 1937, реабилитирована в 1989 году.

⁵¹⁶ Николаев Ю. В. Страницы из жизни музыканта // Верю в тебя, Россия. Книга о жизни творчестве композитора Ю. В. Николаева / ред. Л. Л. Тумаринсон. СПб.: Петроглиф. Центр гуманитарных инициатив, 2019. С. 44.

⁵¹⁷ У М. Ф. Гнесина Николаев учился во время Великой Отечественной войны, когда Ленинградская консерватория находилась в Ташкенте, в эвакуации.

⁵¹⁸ Николаев Ю. В. Дорогое имя // Там же. С. 54. Также в этом концерте звучали романсы М. Гнесина на стихи А. Блока. Солистом выступал певец и композитор Олесь Семенович Чишко (1895–1976).

и оттачивая свой природный дар. Будучи уже признанным мастером, Ю. Николаев с удовольствием выступал в домашних концертах со своим другом, известным геологом и певцом-любителем, академиком Алексеем Сергеевичем Поваренных (1915–1986). Эти непрерывные четырехчасовые выступления доставляли огромную радость и исполнителям, и слушателям. Как сообщает дочь пианиста, Анна Юрьевна Николаева в своих воспоминаниях, по ходу исполнения ее отцу приходилось транспонировать арии и романсы в различные, удобные для солиста тональности⁵¹⁹.

Не подлежит сомнению, что все эти навыки бережно, на протяжении многих лет передавались учителем своим воспитанникам. Но здесь необходимо отметить одну парадоксальную и не вполне объяснимую особенность мышления музыканта. Дело в том, что в ведении заведующего кафедрой, сначала Донецкого музыкального-педагогического института, а затем и Нижегородской консерватории всегда находились две дисциплины (камерный ансамбль и концертмейстерское мастерство). В практической, педагогической деятельности Ю. Николаев всегда отдавал предпочтение первой из них, что можно истолковать как субъективную склонность музыканта к определенному виду творческой работы. Но совершенно удивительными в этом отношении представляются сравнительные высказывания пианиста об этих двух видах ансамблевой профессии. В частности, его коллега по кафедре в Донецке, первый на Украине профессор по классу аккомпанемента, Станислав Витальевич Савари (р. 1934) вспоминает о том, что Юрий Васильевич неоднократно, в письмах, убеждал его «поменять профессиональную ориентацию и сосредоточиться на преподавании камерного ансамбля»⁵²⁰. Можно было бы предположить, что эта рекомендация носит индивидуальный характер и находится в соответствии с особенностями дарования Савари, но следующее высказывание заставляет истолковать это иначе: «Ты такой музыкант, что должен заняться

⁵¹⁹ Николаева А. Ю. Записки из-под рояля // Там же. С. 262.

⁵²⁰ Савари С. Урюк и камерный ансамбль // Там же. С. 376.

более сложной музыкой»⁵²¹. Неужели профессию аккомпаниатора Ю. Николаев считал менее сложной в сравнении с инструментальным ансамблем? Можно предположить, что в данном случае подразумевался тот факт, что концертмейстеру не так часто приходится иметь дело с крупными, многочастными музыкальными произведениями (исключая оперу со своей особой спецификой работы и инструментальные концерты).

Также в ряду тех преподавателей, которые внесли свой вклад в развитие кафедры и ансамблевого искусства в целом, необходимо назвать Александра Семеновича Бендицкого (р. 1932). Будучи сыном пианистов Б. Маранц и С. Бендицкого (1908–1993), он получил музыкальное образование в Свердловске (ныне-Екатеринбурге), где тогда жили его родители. В 1954 году перевелся на последний курс в Нижегородскую консерваторию, которую вскоре и окончил. С тех пор, вплоть до 2000 года⁵²² его жизнь была неразрывно связана с этим учебным заведением, где он начинал работать как концертмейстер, а затем продолжил как преподаватель на ансамблевой кафедре. Обладая исполнительским мастерством и незаурядной эрудицией, Александр Семенович связал свою творческую жизнь, прежде всего, с камерно-инструментальным жанром. Но не менее активной была и его концертмейстерская деятельность. Среди вокалистов, с которыми он работал, необходимо назвать имена Е. Г. Крестинского, В. Н. Широкова (1928–1998). Таким образом, выступая уже непосредственно в ансамблевой сфере и обучая студентов искусству камерного ансамбля и аккомпанемента, он стал продолжателем творческих поисков Берты Соломоновны в области музыкального сотворчества.

Подводя итоги, необходимо отметить, что история развития кафедры концертмейстерского мастерства Нижегородской консерватории происходила в русле общих тенденций, характерных для подобных структурных подразделений российских музыкальных вузов. Зародившись в рамках более крупного педагогического коллектива, она постепенно отделяется от него, почувствовав

⁵²¹ Там же.

⁵²² В этом году Александр Семенович переехал в Германию.

необходимость самостоятельного функционирования. Разумеется, этот процесс идет рука об руку с коренным переосмыслением в профессиональном сообществе отношения к работе концертмейстера, к важности овладения студентами данной специализацией. В то же время, как показывает история, развитие любой кафедры (шире – каждого коллектива творческих, научных единомышленников) основывается, прежде всего, на трудах нескольких выдающихся профессионалов, обладающих лидерскими качествами, способных вдохновить своих коллег. Эти же люди закладывают основы дальнейшего функционирования созданного ими «здания». Поэтому каждый музыкальный вуз имеет индивидуальную художественную традицию. И в этом смысле Нижегородская консерватория должна быть названа в ряду тех из них, чье наследие обладает непреложной ценностью, составляя особую главу концертмейстерской истории.

§ 4.5. Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова

Кафедра концертмейстерства Казанской консерватории была основана в 1969 году, раньше, чем в большинстве музыкальных вузов России, что связано с довольно рано (в сравнении с другими регионами) сложившейся в городе школой высокопрофессиональных концертмейстеров. История возникновения кафедры, истоки ее рождения и первоначального формирования индивидуального облика в высшей степени примечательны. В данном случае, автор видит свою задачу в том, чтобы на примере творческо-педагогической деятельности педагогов выявить общие тенденции и показать основные направления, в которых развивалась кафедра. Представляется, что именно это составляет основу, понимание которой позволит сформировать представление о своеобразии обсуждаемого явления. Ибо подобно тому, как здание не может существовать

без фундамента, так же и любое творческое сообщество основывается на индивидуальных исполнительских и педагогических традициях, заложенных в прошлом⁵²³.

Одним из самых известных преподавателей Казанской консерватории середины XX века был Альберт Семенович Леман (1915–1998). Вплоть до 1971 года, когда он перешел на работу в Москву, его деятельность в музыкальном вузе Татарстана определяла многие направления творческого и структурного развития. Будучи одновременно и пианистом, и композитором, и ученым, он всегда заботился о том, чтобы подготовка музыкантов (в частности, на фортепианном отделении) было многогранной. Известно его высказывание: «Я никакой (N. В.!! – A. Ю.) цены не придаю пианисту, который окончил консерваторию и не может сесть в ансамбль, не может аккомпанировать, плохо читает с листа»⁵²⁴. Из этих слов становится ясно, что подобных выпускников Альберт Семенович считал не вполне мере овладевшими профессиональными компетенциями, то есть, в некотором смысле недоучками. С сожалением приходится констатировать, что и поныне не редкость студенты, считающие ансамблевые предметы чем-то вторичным по отношению к занятиям специальностью. Выступая же на заседаниях ученого совета, он неоднократно подчеркивал: «Нужно, чтобы педагог-специалист воспитывал ансамблиста, нужно больше давать пианистам аккомпанемента»⁵²⁵, призывал положить конец презрительному отношению многих исполнителей-солистов к концертмейстерскому искусству. Несмотря на то, что сам он преподавал концертмейстерское искусство

⁵²³ История кафедры уже входила в круг вопросов, привлекавших внимание исследователей. Например, в сборниках, выпущенных Казанской консерваторией в 2016 году, содержатся статьи Веры Анатольевны Таганцевой и Екатерины Валерьевны Болотновой, связанные с обсуждаемой тематикой (*Болотнова Е. В.* Из истории становления концертмейстерского искусства в Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова // Концертмейстерское искусство. Теория, история, практика. Казань: КГК, 2016. С. 172–176.; *Таганцева В. А.* Время. Профессия. Люди (О концертмейстерах Казанской Государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова) // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Казань: КГК, 2016. С. 352–360).

⁵²⁴ *Гимадиева Р. Д.* Альберт Леман. Фортепианная педагогика и исполнительское творчество. Казань: КГК, 2015. С. 29.

⁵²⁵ Там же.

всего лишь на протяжении нескольких лет (1947–1951), в период до образования специализированной кафедры, истоки дальнейшего выделения и самостоятельного функционирования указанной творческой структуры вуза восходят именно к его деятельности. Немалую роль в этом сыграла и обширная собственная концертмейстерская практика Лемана. Прежде всего сюда необходимо отнести его совместную работу с женой, певицей Еленой Александровной Абросимовой (1913–1991). К числу его постоянных партнеров-вокалистов следует отнести и педагога консерватории Валентину Лазько (1918–2017), солистку Татарского театра оперы и балеты Гульшад Сайфуллину (1927–2010), преподавателя Казанского музыкального училища и Астраханской консерватории Наталью Лучинину (1914–1985) и многих других.

Необходимо отметить, что концертмейстерское искусство сопровождало Альберта Семеновича с раннего детства. Уже в 12-летнем возрасте ему приходилось заменять отца на немых киносеансах в качестве тапера, а в бытность свою студентом Астраханского музыкального училища, помимо подработки в ресторанах, он также состоял пианистом на радио, озвучивая гимнастику. Все это, так или иначе, способствовало не только развитию концертмейстерских навыков, но и обретению импровизационной свободы во владении роялем. В дальнейшем подобные умения, несомненно, помогали пианисту и в академической сфере, в первую очередь, это относится к важнейшим из них для аккомпаниатора: чтению с листа и транспонированию ранее незнакомых произведений.

Все говорит о том, что появление специализированной кафедры концертмейстерства во многом связано с многообразной деятельностью этого музыканта. Данное высказывание может показаться парадоксальным, учитывая то, что педагогический «стаж» работы Лемана в качестве преподавателя концертмейстерского мастерства составляет, при самых смелых подсчетах, около 5 лет. Тем не менее нельзя забывать о профессиональном влиянии, которое оказывал Альберт Семенович на своих коллег, особенно в первые годы после открытия

консерватории, когда должны были складываться ее педагогические и методические установки. Именно на это время приходится его работа со студентами в классе фортепианного аккомпанемента. Исследователь жизни и творчества музыканта Р. Д. Гимадиева делает предположение, что подобное назначение было связано не только с широким спектром возможностей пианиста, но и с дефицитом кадров в недавно образованном вузе⁵²⁶. Нам же представляется, что этот факт естественно вытекал из всей предшествующей творческой жизни Лемана⁵²⁷. Очевидно, в дальнейшем иные интересы стали превалировать в его жизни, но глубинную связь с концертмейстерским искусством он никогда не терял, как в исполнительском, так в педагогическом аспектах (в рамках других индивидуальных дисциплин).

Еще одним педагогом, стоявшим у истоков преподавания концертмейстерского искусства в Казанской консерватории, была Назнина Газизовна Сабитовская (1931–2019). Несмотря на то, что в истории музыкального вуза она осталась, прежде всего, как заведующая кафедрой общего фортепиано, ее исполнительская судьба и вклад в становление преподавания искусства аккомпанемента настолько велики, что заставляют говорить о ней, в рамках интересующей нас темы, отдельно.

Педагогическая практика Сабитовской началась неправдоподобно рано. Благодаря инициативе тогдашнего директора музыкального училища Ильяса Ваккасовича Аухадеева (1904–1968) три студентки 3 курса (среди которых была Назнина Газизовна⁵²⁸) смогли получить преподавательскую нагрузку, замещающая заболевшего сотрудника. Удивительно смелым представляется шаг руководителя учебного заведения, но, очевидно, уровень концертмейстерской

⁵²⁶ Гимадиева Р. Д. Альберт Леман. Фортепианная педагогика и исполнительское творчество. Казань: КГК, 2015. С. 7.

⁵²⁷ Разумеется, это утверждение не означает полемики с исследователем.

⁵²⁸ Две другие: Казанская Маргарита Алексеевна (1930–2017) – преподавала в Казанском музыкальном училище в 1948–2006 годах (специальное фортепиано, концертмейстерский класс) и Гажеева Светлана Даниловна – преподавала в КГК им. Н.Г.Жиганова в 1956–1987 годах (кафедра фортепиано), в Казанском музыкальном училище в 1948–1950 годах (фортепиано и концертмейстерский класс).

подготовки студентки был уже к этому времени ясен. В дальнейшем ей пришлось пройти основательную концертмейстерскую подготовку у таких музыкантов как скрипачи Фаина Львовна Бурдо (1925–2015) и Натан Владимирович Брауде (1916–1976). Оба музыканта отличались особой принципиальностью и проницательностью в вопросе выбора аккомпаниаторов в свой класс. В частности, именно Бурдо заметила и привлекла к сотрудничеству одного из самых известных в будущем концертмейстеров Казани (а в последние годы жизни и в Москве) Людмилу Исхаковну Ахмедову (1937–2014). Впоследствии Натан Владимирович, возглавив кафедру камерного ансамбля, пригласил ее в свой коллектив. Следующей etapом формирования Сабитовской была работа в классе хорового дирижера Семена Абрамовича Казачкова (1909–2005). Именно там она постигала основы чтения партитур. Не секрет, что для многих пианистов такие задачи представляют большую сложность, так как сложившаяся система подготовки не подразумевает, даже в рамках специализированного курса, общение с такого рода нотным материалом. Привыкнув к двустрочным записям, многие теряются, столкнувшись как с хоровой, так и симфонической партитурой. Владение указанным навыком – еще один важнейший штрих в музыкантском портрете Н. Сабитовской. Дальнейшим шагом на пути овладения профессией стала для пианистки поездка в Москву и знакомство с классом Елизаветы Борисовны Брюхачевой (1898–1969). Впрочем, это послужило причиной разочарования Назнины Газизовны в своих возможностях. В своей монографии «Музыка воспоминаний» она вспоминает: «в ту поездку я со всей очевидностью поняла, что так преподавать, как Брюхачева я не смогу никогда, а хуже не хотелось»⁵²⁹. Разумеется, подобная позиция связана с той высокой профессиональной планкой, которую поставила себе пианистка. Это же послужило в дальнейшем причиной просьбы по окончании 4 курса о переводе ее в Московскую консерваторию. Но руководство вуза рассчитывало, что после выпуска талантливая студентка останется на кафедре в качестве преподавателя

⁵²⁹ Сабитова Н. Г. Музыка воспоминаний. Казань: ООО Рокета-союз, 2012. С. 48.

концертмейстерского искусства, и потому ей было отказано. С 1955 по 1967 год Сабитовская вела эту дисциплину в консерватории, перейдя затем на кафедру общего фортепиано.

Н. Г. Сабитовская и А. С. Леман преподавали искусство аккомпанемента еще до создания соответствующего специального структурного подразделения, но своей деятельностью они заложили традиции и общие методические основы, основываясь на которых в дальнейшем возникла кафедра. Кроме того, многообразие возможностей пианистки внутри концертмейстерской профессии, обусловленных основательной, разносторонней подготовкой, позволили ей стать уникальным «многопрофильным» специалистом, что не могло не сказаться на ее педагогической практике.

Первым же непосредственным руководителем кафедры с момента ее основания была Алевтина Евгеньевна Миркина (1937–1993), музыкант, отдавший всю свою жизнь служению вокалистам и концертмейстерскому искусству. Многие из нынешних преподавателей Казанской консерватории являются ее учениками и благодарно вспоминают своего учителя⁵³⁰. А. Миркина не только возглавляла кафедру, но и оставила заметный след в концертной жизни родного города, до конца дней являясь своеобразным эталоном в профессии. Среди ее партнеров: солистка Татарского государственного театра оперы и балета им. М. Джалиля, профессор Зулейха Хисматуллина (1922–1994), народная артистка Татарской АССР Альфия Загидуллина (р. 1936), профессора Светлана Жиганова (1936–1998) и Галина Ластовка (р. 1947). Несомненно, Алевтина Евгеньевна относилась к тем преподавателям-практикам, для которых концертная и педагогическая творческие сферы, развиваясь параллельно, обогащали друг друга. Ведь для любой индивидуальной музыкальной дисциплины совершенно недостаточным оказывается простое вербальное объяснение стоящих перед студентом задач. Важнейшей частью педагогического процесса стано-

⁵³⁰ См., например: *Сергеева Т. С.* А. Е. Миркина – музыкант, педагог, человек // Концертмейстерское искусство. Теория, история, практика. Казань, 2011. С. 9–14.

вится непосредственный показ, который требует от учителя постоянного поддержания своей исполнительской формы. В данном случае ученики всегда могли услышать аккомпанемент мастера на сцене с ведущими солистами города. С другой стороны, педагогика, в свою очередь, влияет на концертную практику, заставляя формулировать для студента зачастую суть тех или иных важных профессиональных задач, пребывающих, в ином случае, на периферии сознания исполнителя. Оказавшись «высказанными» такие мысли обретают большую рельефность и оказывают помощь музыканту в процессе творческого общения со своими партнерами.

Необходимо отметить, что многие вокально-камерные программы, подготовленные А. Миркиной с певцами, содержали большое количество произведений XX столетия, включая сочинения П. Хиндемита, Н. Мясковского, Р. Щедрина, С. Прокофьева, З. Левиной, В. Гаврилина. Работа над современной музыкой всегда связана с поиском новых, необычных выразительных средств, но в содружестве с певцом появляется ряд новых сложностей, связанных, с освоением непривычного музыкального языка, а в некоторых случаях полного отсутствия исполнительской традиции. Совершенно очевидно, что в этом случае на пианиста ложится дополнительная нагрузка, подразумевающая помощь солисту при проникновении в непривычную гармоническую и мелодическую ткань произведения. Включение в концертные программы сочинений современных авторов, безусловно, являлось важнейшим вкладом в пропаганду музыки XX столетия среди слушателей. Не менее важен и педагогический аспект (в широком смысле): исполнение таких сочинений расширяло репертуарные границы для молодых музыкантов.

Большой исполнительский и преподавательский опыт А. Миркиной послужил причиной приглашения ее на кафедру камерного пения. Необходимо вновь отметить, что не во всех отечественных консерваториях и музыкальных вузах поддерживается и одобряется традиция, предполагающая возможность исполнительского руководства певцов пианистами. Снова подчеркнем, что

в основе подобной практики лежит мысль о том, что специфика камерно-вокального исполнительства предполагает проникновение студентом, прежде всего, в суть и мельчайшие смысловые и исполнительские нюансы исполняемого произведения, то есть, в своей основе, ту работу, которая обычно ложится на плечи пианистов в вокальном классе. Конечно, не все из них имеют представление о тех или иных технических приемах, необходимых для реализации певцами своих намерений, но, очевидно, что данная преподавательская традиция не связана с «массовостью». Лишь исключительно одаренные, имеющие обширный концертмейстерский опыт пианисты способны стать настоящими наставниками для вокалистов, предлагая им, со своей стороны, несколько иной, в сравнении с привычным, педагогический метод.

После ухода из жизни Алевтины Евгеньевны Миркиной кафедру возглавляла (с 1993 по 2021 год) Юзефина Юзефовна Сокольская (р. 1945). Пианистка была принята на работу в консерваторию, будучи еще студенткой 5 курса, но имея за плечами большой и разноплановый концертмейстерский опыт (работа со струнными, духовыми инструментами, в классах дирижирования). В дальнейшем, она более 25 лет работала в Татарском государственном академическом театре оперы и балета им. М. Джалиля. Юзефина Юзефовна продолжала традицию, заложенную А. Миркиной не только в отношении руководства творческим коллективом, но и в исполнительском плане. Ее активная концертная деятельность всегда включала в себя произведения современников. Среди них произведения татарских композиторов С. Губайдулиной (р. 1931), А. Миргородского (1944–1994), Ш. Тимербулатова (1950–2013) и многих других.

Таким образом, кафедра концертмейстерства Казанской консерватории является одним из флагманов в истории преподавания искусства аккомпанемента в нашей стране. Ее основательные традиции, заложенные в середине XX столетия, бережно сохраняются до настоящего времени. Прежде всего, они находят свое выражение в нескольких поколениях концертмейстеров, воспитанных в стенах вуза. Также важным показателем работы кафедры является ее

теоретическая и методическая активность, свидетельством чему могут служить Всероссийские научно-практические конференции, непосредственно посвященные концертмейстерскому искусству, по результатам которых выходят сборники статей. Тематика обсуждаемых вопросов охватывает вопросы теории, истории и практики фортепианного аккомпанемента⁵³¹. Все говорит о том, что, Казанская консерватория внесла свой серьезный вклад в эволюцию отечественной концертмейстерской школы. Крепкий фундамент, заложенный настоящими мастерами своего дела, является залогом ее дальнейшего роста.

§ 4.6. Концертмейстерское искусство в области балета (на примере Академии русского балета им. А. Я. Вагановой)

Кафедра музыкального искусства Академии русского балета им. А. Вагановой ведет свое происхождение с 1993 года. Ее появление вызвано двумя причинами, одна из которых внешнего характера, другая же стала следствием внутренней профессиональной необходимости. Первым важнейшим условием оказалась реорганизация учебного заведения и переход его в статус вуза (1991 год). Второе решающее обстоятельство – насущная необходимость воспитания своих кадров для практических нужд образовательного процесса. На момент возникновения кафедры средний уровень пианистов, трудившихся в балетном классе, был недостаточно высоким, так как традиционно среди музыкантов эта сфера работы считалась непрестижной, в результате чего прославленный вуз не имел достойного концертмейстерского штата. Несмотря на то, что сейчас это структурное подразделение связано с различными направлениями работы,

⁵³¹ Концертмейстерское искусство: теория, история, практика: материалы Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 24-25 ноября 2009 года / ред.-сост.: И. Т. Салахова. Казань, Казанская гос. консерватория, 2011. 337 с.; Концертмейстерское искусство: теория, история, практика: материалы II всероссийской научно-практической конференции, Казань, 19 ноября 2015 года / редакторы-составители: В. А. Таганцева, И. Г. Григорьева. Казань, Казанская государственная консерватория, 2016. 250 с.

в том числе и музыкально-теоретического направления, изначально все формировалось вокруг новой учебной специализации. Соответственно и в ее названии, просуществовавшем до 2014 года, был отражен основной аспект подготовки студентов: «Кафедра концертмейстерского мастерства и музыкального образования». И по сию пору именно он остается важнейшим в ряду иных, возникших позже, направлений работы. Благодаря деятельности сотрудников кафедры и ее основателю, бессменному руководителю Г. А. Безуглой, остающейся по сей день «душой» ныне весьма объемного структурного подразделения, за последние почти три десятка лет профессия концертмейстера балета получила совсем иной статус в музыкантском сообществе. Стала очевидной ее сложность и значимость в профессиональном мире.

Но вопрос отсутствия престижа⁵³² не был единственным. Почему же возникла необходимость специально подготовки пианистов данного профиля? Дело в том, что образовательные программы по подготовке пианистов (как среднего, так и высшего звена) не предполагают знакомства студентов с основами балетного аккомпанемента. В результате, столкнувшись с этой сферой, музыкант вынужден сам, в процессе работы, постигать ее непростые специфические особенности. Более того: вся студенческая исполнительская практика пианиста связана с воспитанием иных ансамблевых качеств и навыков, направленных на развитие эмпатического чувства в рамках сотворчества с другими музыкантами. В данном случае, оставаясь в основе тождественным самому себе, концертмейстерское искусство получает иной вектор своего преломления. Многие из фундаментальных принципов остаются актуальными во всех видах аккомпанемента: ритмическая, дирижерская воля, совместное «дыхание», выполнение роли исполнительской «основы», поддержки солиста и другие основополагающие, базисные условия совместного творчества. Но все же некоторые из них в балете получают иное значение. Приведем наиболее очевидный пример из области ритма. Невозможно переоценить его роль в работе

⁵³² Хотя, есть и исключения: концертмейстерскую балетную «школу» прошли с свое время и будущий академик Б. Асафьев и выдающийся дирижер Е. Мравинский.

с инструменталистами и вокалистами. Особенный характер данный навык (ритмической ровности) приобретает при исполнении переложений оркестровых партий. Для некоторых студентов порой становится непреодолимой проблемой осознание того факта, что все доли в такте требуют определенного внимания и продолжительности. Насколько же возрастает функция этого фактора в балете, когда пульсация музыкального материала непосредственно связана с физическими движениями! К этому можно добавить, что в иных случаях неверно выбранный темп, нечетко выдержанная ритмическая структура может повлечь за собой травму балерины или танцовщика.

Необходимо сказать еще об одной отличительной профессиональной особенности, которая, впрочем, послужила одной из причин непопулярности данной сферы музыкантской деятельности. Речь идет о том, что во всех видах аккомпанемента, кроме хореографического, при в целом «подчиненной» роли пианиста, предполагается определенная степень музыкального диалога с партнером. Разумеется, и в балетном искусстве необходимо говорить о художественном общении между жестом танцовщика и музыкой. Но большую часть повседневного репетиционного процесса составляют различные экзерсисы, исполняющиеся под «ритмическую сетку», которая заполняется свободно рождающимся музыкальным материалом. В результате, аккомпанемент выполняет исключительно сопровождающую, служебную функцию. И здесь от пианиста требуется проявление своих импровизационных возможностей и музыкальной фантазии. Важно подчеркнуть, что в данном случае имеется в виду не свободный полет музыкального воображения, а разнообразие исполнительских вариантов внутри четко заданных ритмических условий.

Всем перечисленным выше навыкам обучают музыкантов в АРБ им. А. Вагановой. В программу обучения включены все предметы, традиционно входящие в образовательные стандарты пианистов, в том числе ансамблевого цикла. Красной нитью через весь процесс подготовки концертмейстеров в области хореографии проходят такие дисциплины, как «Репертуар балетного театра», «Музыкальное сопровождение урока». В тоже время сохраняют свою

актуальность занятия по концертмейстерскому классу и камерному ансамблю, традиционно предполагающие партнеров вокалистов и инструменталистов. Здесь уместно поставить непростой вопрос о совместимости различных видов ансамблевой работы не только в процессе обучения, но и в будущей профессиональной деятельности. Безусловным преимуществом воспитания пианистов в АРБ им. А. Вагановой является тот факт, что студенты получают объемную, многоплановую ансамблевую подготовку. Тем не менее необходимость «одновременного» существования в таких непохожих исполнительских сферах требует постоянного переключения, проявления своих профессиональных навыков в постоянно меняющихся «прилагаемых обстоятельствах». В дальнейшем, как правило пианисты выбирают для себя наиболее близкий им путь развития, не переходя границу, разделяющую столь различные области концертмейстерской работы.

Кроме того, важнейшей чертой, отличающей творческую деятельность пианиста, работающего в области классического танца, от иных ее форм, является необходимость пребывания на стыке художественных жанров. По меткому выражению Г. Безуглой в данном случае музыкант выступает в роли «полномочного представителя музыкального искусства в искусстве хореографическом»⁵³³. И в этой связи становится объяснимым не только зарождение в недрах АРБ подобного структурного подразделения, но и постепенное его расширение, появление новых, в том числе и исследовательских направлений. Под «юрисдикцию» данного ведомства попадает также и весь штат работающих в Академии концертмейстеров, образуя таким образом непрерывную цепочку, ведущую от студентов к сотрудникам вуза. При этом, если пианист связывает свою дальнейшую судьбу с балетным учебным заведением, он должен быть готов к тому, что ему придется столкнуться с еще одной специфической особенностью профессии: работой с детским коллективом. И, помимо всего прочего он, вместе с педагогом, выступает в роли наставника и воспитателя.

⁵³³ Безуглая Г. А. Концертмейстер балета. СПб.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. С. 11.

Во время открытых показов именно концертмейстер оказывается тем единственным взрослым, который вместе с ними участвует в исполнении. От него требуется, в этом случае, не только профессиональная, но и психологическая поддержка, так как учащиеся невольно связаны с ним многими эмоциональными нитями. В своей статье концертмейстер балета Е. Иванова, на наш взгляд, очень точно отразила многосоставную задачу, стоящую перед пианистом, сказав, что процессе работы он должен «выстроить «музыкальную кардиограмму» хореографических комбинаций»⁵³⁴.

Также в ведении кафедры музыкального искусства оказались и преподаватели фортепиано для юных воспитанников. Традиция данной дисциплины⁵³⁵ уходит своими корнями в 20-е годы прошлого столетия и позволяет учащимся познакомиться, хотя и на самом общем уровне, с музыкальным инструментом, который будет сопровождать всю их творческую жизнь в репетиционных классах. Важно отметить, что в процессе обучения, в рамках детского образования в Академии балета, трудно предсказать дальнейшую судьбу учащихся. Ведь даже в случае успешной сольной карьеры, век которой недолог, в определенный момент перед артистом встанет вопрос о своей дальнейшей творческой реализации. Какая бы сфера деятельности не была выбрана на этом пути (педагогическая, режиссерская и пр.), почти каждая из них предполагает знакомство с основными теоретическим и практическими навыками музыкального искусства. В связи с этим можно подчеркнуть любопытную деталь, отмеченную в книге А. Фомкина «Балетное образование: традиции, история практика». Он приводит один из документов, регламентирующих деятельность танцевальной школы (предшественника АРБ) и относящийся к 1794 году. Среди прочего, там зафиксирован размер окладов различных работников. Так учи-

⁵³⁴ Иванова Е. В. Исполнительские аспекты деятельности концертмейстера в хореографическом образовательном процессе // Педагогика искусства. 2010. № 2. С. 43.

⁵³⁵ Речь о дисциплине, непосредственно связанной с фортепиано. Разумеется, обучение на музыкальных инструментах будущих артистов балета уходит своими корнями в гораздо более далекие времена.

телю танцев полагается зарплата 300 рублей в год, в то время как учителю музыки – 350⁵³⁶. Не сбрасывая со счетов причины экономического характера, формирующиеся в парадигме «спрос-предложение», можно предположить, что, в данном случае, превалировало понимание того, что именно музыка является неизменной основой балетного искусства. Поясним, что речь здесь идет не о сравнительной ценности пластического и звучащего материала. Основа, в данном случае, это тот фундамент, опираясь на который, балетмейстер создает свои творения. Притом музыка балета, в отличие от многообразия хореографических вариантов, остается неизменной.

Кроме того, все предметы музыкального цикла (как теоретические, так и практические) преследуют еще одну важнейшую цель. В повседневной театральной работе артисты балета, так же, как и вокалисты (прежде всего солисты) трудятся в активном взаимодействии с дирижером. И в этом отношении большое значение приобретает уровень музыкальной одаренности и образованности танцовщика. Выдающаяся балерина Нина Владимировна Тимофеева (1935–2014), которой на протяжении своей творческой жизни приходилось общаться с самыми разными музыкантами, встававшими за пульт как Мариинского, так и Большого театров, среди которых Б. Э. Хайкин (1904–1978), Ю. Ф. Файер (1890–1971), Е. Ф. Светланов (1928–2002), отмечает в своих воспоминаниях, что любому дирижеру проще работается «если артист понимает партитуру и разбирается в клавире»⁵³⁷. К этому можно добавить, что от такого «понимания» напрямую зависит конечный художественный результат. Разумеется, эти слова не стоит воспринимать буквально, так как сложно предположить, что практический уровень музыкальности грамотности танцовщика будет столь велик, что позволит свободно читать партитуру⁵³⁸ или без труда ориентироваться в клавире, скорее в данном случае высказано мнение о необходи-

⁵³⁶ *Фомкин А. В.* Балетное образование: традиции, история, практика. СПб.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2013. С. 337.

⁵³⁷ *Тимофеева Н. В.* История, творчество, воспоминания. М.: Терра, 1993. С. 294.

⁵³⁸ Указанным навыком владеют далеко не все профессиональные музыканты.

мости общего понимания законов звучащей музыкальной ткани. В свою очередь, безусловной обязанностью дирижера, выполняющего в данном случае функции концертмейстера, является поддержка солиста. При этом необходимо использование всего арсенала профессиональных навыков. Иногда, по словам Н. Тимофеевой, это нужно понимать буквально, когда физически усталого артиста музыка «как бы подхватывает и восстанавливает силы»⁵³⁹. Как и в оперной музыке, музыкальный руководитель будущего спектакля должен привлекать внимание артистов балета к смыслу исполняемого танца, к сюжетно-драматургической основе движений, стремясь выявить их соответствие звучащему сопровождению.

Непосредственное сравнение двух различных сфер концертмейстерской профессии⁵⁴⁰ (работа с вокалистом (инструменталистом) и в классе хореографии) приводит к кажущемуся на первый взгляд парадоксальным выводу об их близости. При этом в профессиональном сообществе скорее принято подчеркивать их различия, чем общность. Оставляя в стороне очевидную специфику каждой из них, попробуем остановиться на том, что их объединяет.

Прежде всего, необходимо подчеркнуть, что вокальному и балетному концертмейстеру приходится иметь дело с фортепианными переложениями оркестровой музыки, которые зачастую производят на иных музыкантов, не связанных по основной своей сфере деятельности с искусством аккомпанемента, впечатление «неиграемых». Кроме того, здесь встает проблема передачи колорита звучания тех или иных тембров оркестровых групп. В этом отношении единственным коренным различием двух сфер оказывается отсутствие в балетном искусстве звучащего материала в хореографических партиях, в остальном же – общность, стоящих задач очевидна. В целом, перед пианистом встает целый ряд тех же проблем, что характеризуют работу вокального концертмейстера⁵⁴¹. В некотором смысле задача даже сложнее: без звукового

⁵³⁹ Там же. С. 292.

⁵⁴⁰ Это касается, как пианиста в классе, так и дирижера в театре.

⁵⁴¹ По естественным причинам исключение составляют вопросы звукового баланса.

импульса откликаться не только на малейшие изменения в движениях танцора, но непосредственно реагировать на действия педагога и балетмейстера. Также важно владение почти мистическим чувством предугадывания намерений солистов, а также диагностика их физического состояния. Все это входит в круг обязанностей и вокального концертмейстера. Не меньшее значение приобретает в сопровождении танца и навык чтения с листа, столь знакомый пианистам, работающим в вокальных классах⁵⁴². Также абсолютные черты сходства проявляются во время концертного выступления. В этот момент концертмейстер должен проявить такие качества, как гибкость и безусловная поддержка намерений солистов или хореографического коллектива. Также объединяет две указанные сферы большой удельный вес педагогической работы. И, если совместное творчество с инструменталистом обычно предполагает довольно скромное наставническое участие, то повседневная работа с вокалистами и артистами балета свидетельствует о необходимости постоянного преподавательского внимания и содействия.

Несмотря на то, что концертная практика, предполагающая сольное, дуэтное или коллективное выступление под рояль не такое частое явление в больших «афишных» мероприятиях⁵⁴³, история знает примеры такого сотрудничества, в которых внутренняя связь между исполнителями не уступает по своей силе совместной деятельности в вокально-фортепианной сфере. Например, в первой половине XX столетия известен был дуэт балерины Мариинского театра Елены Люком (1891–1968) и ее мужа, пианиста Андрея Шварца (1895–1975). Современники отмечали высокий уровень этих выступлений, в которых принимал участие также ее партнер Борис Шавров (1900–1975)⁵⁴⁴. К сожалению, нынешний массовый зритель слишком избалован различными видео и звуковыми эффектами, ставшими почти неотъемлемой частью театраль-

⁵⁴² По понятным причинам, в данном случае отсутствует необходимость чтения с листа в транспорте.

⁵⁴³ Скорее подобные выступления связаны с различного рода показами в рамках обучения танцевальному искусству.

⁵⁴⁴ Михайлов М. М. Молодые годы ленинградского балета. Л.: Искусство, 1978. С. 27.

концертных постановок и такое сочетание как танец в сопровождении фортепиано зачастую не способен привлечь его внимание. В результате, этот жанр ныне встречается редко, что не может не вызывать сожаления, так как именно в подобном сочетании искусство хореографии приобретает камерность и своеобразную интимность своего облика и «звучания».

Важно отметить, что на протяжении всего существования профессионального танцевального искусства, невзирая на стремительное развитие звукозаписывающей и звуковоспроизводящей техники, никогда не терялась актуальность «живого» аккомпанемента. И, если в области чисто музыкальной такая ситуация легко объяснима (необходимость совместного дыхания, отражения различных сиюминутных исполнительских нюансов и пр.), то для балетно-хореографического творчества все не так очевидно. Ведь для любого преподавателя не составит труда создание своеобразной фонотеки, состоящей из различных вариантов музыкального сопровождения, в том числе и фортепианного⁵⁴⁵. Тем не менее этого, чаще всего, не происходит и в репетиционных залах по-прежнему необходим музыкант, непосредственно откликающийся на происходящий творческий процесс. Дело в том, что в основе любого сотворчества (пусть даже на границе различных видов искусств) лежат одни и те же психологические законы и нередко часть этих механизмов находится в области, недоступной нашему сознанию. Даже, если предположить наличие определенной компьютерной программы, считывающей мельчайшие движения человеческого тела и моментально реагирующей на них путем корректировки звучащего материала (в том числе и импровизационного характера), останется некая важнейшая мистическая составляющая, без которой оказывается невозможным подлинное сотворчество. Каждому опытному концертмейстеру известно состояние, при котором он способен предчувствовать намерения солиста и в случае наличия опасности (различного вида вокально-технические сложности, травмы или падения у танцоров) принять все от него зависящие меры

⁵⁴⁵ Можно упомянуть и экономическую выгоду от подобного нововведения.

по их предотвращению (с помощью темпа, динамики, характера звуковедения и пр.). Этот пример иллюстрирует ту степень эмпатического проникновения в мысли и чувства солиста, без которого невозможен профессиональный концертмейстер.

Достижение всех описанных выше целей (не исключая и сверхсознательных) возможно только на пути упорной работы и в этом отношении появление в старейшем петербургском балетном учебном заведении отдельной специализации, связанной с данным видом исполнительской работы пианиста – огромный шаг вперед в отечественной системе творческого образования. Разумеется, основные профессиональные навыки приобретаются в повседневной работе в репетиционных классах, но студенты данного направления не только получают возможность подобной практики, но и весь комплекс музыкальной подготовки, предусмотренной программой обучения по данной специальности, включающей в себя как исполнительские, так и общетеоретические дисциплины. Многие из студентов начинают работать в стенах АРБ еще не окончив учебного заведения, что добавляет возможностей для «отработки» приобретенных навыков. Бесспорно, что целенаправленная подготовка ставит таких специалистов в более выгодное положение в сравнении с теми, кто окончил другие учебные заведения.

Кафедра музыкального искусства АРБ им. Вагановой практически не имеет аналогов в России⁵⁴⁶. И, несмотря на то, что ее история насчитывает чуть больше четверти века, она успела за это время стать «полномочным представителем» музыки в старейшем учебном заведении России.

Какие выводы можно сделать на основании содержания данной главы?

Первое. Принципиальная важность кристаллизации и укрепления специальных концертмейстерских кафедр в консерваториях России. Без этого было бы невозможно формирование национальной концертмейстерской

⁵⁴⁶ Подобная кафедра существует только лишь в Московском хореографическом училище.

школы, объединенной общими художественными и методическими установками.

Второе. Сложность и вариантность онтологического аспекта функционирования каждой из кафедр. Как в момент их создания, так и в период их роста и развития разного рода объективные и субъективные обстоятельства прямо или опосредованно влияли (и до сей поры влияют) на их судьбу. Отсюда, в частности, бесконечная череда организационных трансформаций, как правило, не связанных с сутью педагогического процесса и негативно отражающихся на положении концертмейстерского дела.

Третье. Зависимость истории вузовского концертмейстерства от выдающихся специалистов-практиков, стоявших у его истоков и в значительной степени определивших динамику его эволюции – индивидуальную, самобытную в каждом конкретном случае.

Четвертое. Процесс бытования концертмейстерской профессии – система открытая, способная на дальнейшие позитивные изменения, расширение ареала (что подтверждает судьба концертмейстерского направления в хореографии) и повышение престижности специальности на уровне высшего и среднего специального образования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История концертмейстерского искусства – неотъемлемая часть музыкальной летописи России. Тем не менее только в последнее время обозначился научный интерес к широкому кругу вопросов, составляющих базис его существования. Безусловно, сам факт возникшего внимания к предмету данного исследования не только примечателен сам по себе, но и представляет собой новую историческую ступень развития искусства аккомпанемента в нашей стране. Его эволюция отражала в себе общие направления не только музыкального искусства, но и была связана с общеисторическими тенденциями своего времени.

Ключевым периодом формирования основных видов концертмейстерского искусства в России необходимо считать XIX век, когда оно включилось в общий процесс культурных преобразований в самых разных областях: литературе, философии, искусстве. Важнейшей приметой той эпохи являлась идея прогресса, представление о том, что вектор движения любого исторического процесса направлен на улучшение и усложнение всех сфер человеческого существования. Так и искусство аккомпанемента, развиваясь в синкретическом единстве со всеми остальными формами музыкального творчества постепенно, пробуя себя в разных формах и жанрах, приобретало все большую значимость в повседневной исполнительской практике.

В начале следующего столетия оно продолжило свою эволюцию, все больше расширяя ареал своего применения, одновременно с этим предъявляя все новые и новые профессиональные требования к исполнителям. Но это было, скорее, в полном соответствии с кризисом идеи прогресса в XX веке, не интенсивное, а экстенсивное развитие, в ходе которого каждая из узких областей существования концертмейстерской профессии все более совершенствовалась. Важнейшим показателем и подтверждением самостоятельности дан-

ной творческой сферы стало появление в музыкальных вузах профильной дисциплины и, как следствие, формирование отечественной концертмейстерской традиции.

В наше время мы являемся свидетелями появления еще одного важнейшего этапа развития искусства музыкального сопровождения – возникновение новой области исследований, связанных с осмыслением исторического пути, пройденного профессией более чем за два столетия. Это сформировало основу для исследовательского пространства, открытого для дискуссий музыкальных ученых, и образовало почву для появления научной области, представляющей собой ответвление от базовой дисциплины «История русской музыки».

Теоретические исследования в данной сфере имеют большое значение не только сами по себе, но также важны для расширения профессионального кругозора музыкантов, большинство из которых встречаются с концертмейстерским искусством на практике. Понимание сложности всего комплекса механизмов, лежащих в его основе, несомненно должно содействовать процессу освоения непосредственно исполнительских навыков. Таким образом, работы в этом направлении не только служат расширению горизонтов музыкальной науки, но и имеют несомненное прикладное значение.

Проведенное исследование позволило сформулировать следующие выводы, обобщающие результаты диссертации.

Концертмейстерское искусство представляет собой отдельную форму работы музыканта, обладающую своей особой спецификой не только в сравнении с сольным исполнительством, но и с иными видами ансамблевого сотворчества. Также в результате исторического анализа, основанном на обширном сравнительном материале, становится очевидным, что в процессе практической деятельности концертмейстера задействованы уникальные психофизиологические механизмы, связанные с глубинными основами человеческого поведения. Прежде всего, это идея психологической эмпатии и подчинения, что,

в свою очередь, применительно к отечественной истории, заставляет вспомнить идеалы православной философской и религиозной традиции с ее представлениями о жертвенности и соборности.

Другой важный вывод состоит в том, что история концертмейстерского искусства в России не развивалась стремительно и однолинейно. В частности, долгое время (около 100 лет!) потребовалось для того, чтобы данная исполнительская сфера приобрела права на самостоятельность. Так для первого этапа формирования характерно существование концертмейстерского искусства в синкретическом единстве со всеми иными формами музыкальной деятельности. Лишь в середине XX столетия обсуждаемая область исполнительства приобрела привычную нам ныне модель существования. Внутри же самого исторического движения с самого начала намечались различные ее виды, связанные не только с разнообразием инструментария⁵⁴⁷, но и такие специфические ее формы, как: композиторский аккомпанемент, в качестве отдельного феномена, получившего свое развитие в XX веке, различные виды фортепианного сопровождения (академический и эстрадный жанры), концертные и, по преимуществу, закулисные формы своего бытования (сфера оперы и балета, работа по обеспечению непрерывности педагогического процесса), музыкальное оформление немого кино и многие другие. Но, несмотря на это разнообразие, все виды концертмейстерского труда имеют свои общие базовые основы и принципы, выделенные нами в теоретическом разделе диссертации.

Анализ истории развития специализированных кафедр российских музыкальных вузов показал, что в большом количестве случаев преподавателями по данной дисциплине становятся пианисты, получившие предварительно достаточный концертмейстерский опыт, включающий в себя педагогический аспект. В результате – выработанные принципы в работе с солистами становятся основой для работы с пианистами. Таким образом, даже начинающие имеют

⁵⁴⁷ Как минимум, их существует столько, сколько аккомпанирующих инструментов.

наставнический опыт. Несмотря на схожие методологические позиции и единые цели, каждая из профильных кафедр развивалась своим путем, основу и своеобразие которого определяли музыканты, стоявшие у истоков их основания. Интерес представляют и научные публикации некоторых преподавателей. Впрочем, почти все они находятся в методической сфере или связаны с традиционными областями музыковедческого исследования, никак не касаясь вопросов истории концертмейстерского искусства.

Любой исторический процесс развивается во времени. Он подчинен, с одной стороны, принципам функционирования человеческой психики (историю творят люди), основные положения которой сформулировал К. Г. Юнг (понятия «коллективное бессознательное», «архетип»), с другой стороны, находится в зависимости от незыблемых принципов диалектического развития, обозначенных в работах Г. Ф. Гегеля. На их пересечении существует все многообразие человеческой истории. Не составляет исключения и эволюция концертмейстерского искусства. Пройдя сложный путь, переживая разные этапы своего становления, она все более и более утверждала свои права в качестве специальной области творческой работы. На всем протяжении своего развития она сталкивалась с противоборствующими тенденциями, связанными с различным инструментарием, разнообразием сфер применения, той или иной эпохой, музыкальным материалом. Но самым главным завоеванием на этом пути стало изменение отношения профессионалов и публики к концертмейстеру. В «коллективном бессознательном» возник архетип концертмейстера, обладающий непреложной ценностью.

Итог более чем двухвекового развития обсуждаемой сферы исполнительского искусства в России – формирование отечественной концертмейстерской школы. Ее характеризует ряд принципиальных положений, освещенных в нашем исследовании. В первую очередь это многосторонность и многоплановость онтологической стороны процесса. Родившись, в известной степени, как ответвление от европейской концертмейстерской традиции, она, в тоже

время, впитала в себя элементы органически присущие национальной культуре. Далее. Российская концертмейстерская школа была реализована в совместной деятельности представителей различных ипостасей музыкальной профессии: инструменталистов, дирижеров, вокалистов, в том числе и в оперно-балетном искусстве. В ней слились воедино аккомпаниаторские опыты крупнейших русских композиторов, концертмейстерская работа ведущих дирижеров, наконец, обращение к данной исполнительской сфере пианистов, в том числе ведущих мастеров фортепианного искусства. Существенным ее достижением явилось такое уникальное явление, как аккомпанемент в эстрадно-романсовом жанре. Кульминация данного процесса – появление во второй половине XX века специализированных кафедр в музыкальных вузах страны. Их кристаллизация подтвердила неизбежность дальнейших позитивных трансформаций концертмейстерского дела.

Этот процесс отнюдь не завершен. Несмотря на то, что XXI столетие отмечено возросшим интересом к данной исполнительской сфере, в повседневной концертной практике порой еще встречается невнимательное, неуважительное отношение к концертмейстеру со стороны солистов и некоторых педагогов. Случается, что и в профессиональных кругах возникают скептические мнения, говорящие о том, что аккомпанемент – удел неудавшихся солистов. С точки зрения истории эти атавистические тенденции представляют собой лишь глухое эхо давно ушедших времен. Не подлежит сомнению, что концертмейстерское искусство – одно из самых сложных и многосоставных творческих направлений музыкантской работы. Без него невозможно себе представить полноценную концертную, повседневную педагогическую практику, функционирование оперных, драматических театров и многое другое. Таким образом, искусство неспособно существовать вне концертмейстерского пространства. И представленная в нашем труде отечественная история его развития только подтверждает этот непреложный факт.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ, АРХИВНЫХ, РУКОПИСНЫХ
ИСТОЧНИКОВ И ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСОВ**

1. Абаза, Ю. Ф. Из воспоминаний / Ю. Ф. Абаза // Русская старина. – 1909. – Том 140. – № 11. – С. 332–334.
2. Авербух, Л. А. Яворский в Первом Московском государственном музыкальном техникуме / Л. А. Авербух // Болеслав Леопольдович Яворский: сборник: в 2 томах / Редактор-составитель И. С. Рабинович. – 2-е издание, исправленное и дополненное. – Москва: Советский композитор, 1972. – Том 1: Статьи, воспоминания, переписка. – С. 133–148.
3. Айлз, Э. Н. К. Метнер – друг и учитель / Э. Айлз // Н. К. Метнер: воспоминания, статьи, материалы / Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. – Москва: Советский композитор, 1981. – С. 165–175.
4. Акимова, С. В. Об увлечении великим Вагнером: воспоминания певицы / С. В. Акимова ; публикатор и автор предисловия К. И. Кривошеина. – Текст: электронный // Библиотека Максима Мошкова = Maksim Moshkow's library : [портал]. - [Москва], 2010. – URL: http://lit.lib.ru/k/kriwosheina_ksenija_igorewna/text_0360.shtml (дата обращения: 18.08.2023).
5. Акулов, Е. Могучий талант / Е. Акулов // Голованов Н. С. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / Н. С. Голованов; составители Е. А. Грошева, В. И. Руденко; Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. – Москва: Советский композитор, 1982. – С. 144–155.
6. Александровский, Б. Н. Из пережитого в чужих краях: воспоминания и думы бывшего эмигранта / Б. Н. Александровский. – Москва: Мысль, 1969. – 372 с.
7. Алексеев, А. Д. Жизнь музыканта / А. Д. Алексеев // А. Б. Гольденвейзер: статьи, материалы, воспоминания / Государственный центральный музей

музыкальной культуры им. М. И. Глинки; составление и общая редакция Д. Д. Благого. – Москва: Советский композитор, 1969. – С. 7–32.

8. Марк Матвеевич Антокольский, 1843–1902: его жизнь, творения, письма и статьи: сборник / Под редакцией В. В. Стасова. – Санкт-Петербург; Москва: Т-во М. О. Вольф, 1905. – 1047 с.

9. Асафьев, Б. В. Избранные труды. В 5 томах. Том 4. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке / Б. В. Асафьев; редакция текста, вступительная статья и примечания В. А. Васиной-Гроссман и Т. Н. Ливановой. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1955. – 438 с.

10. Бабюк, В. Л. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII–XX веков: (фортепианно-вокальный аспект): диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 25.11.2003 / Бабюк Валерия Львовна; место защиты: Магнитогорская государственная консерватория имени М. И. Глинки. – Магнитогорск, 2003. – 183 с.

11. Баренбойм, Л. А. Забытые участники конкурса / Л. А. Баренбойм // Советская музыка. – 1933. – № 4. – С. 116.

12. Безуглая, Г. А. Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: учебное пособие для студентов вузов / Г. А. Безуглая; Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. – Санкт-Петербург: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. – 218 с. – ISBN 5-93010-024-1.

13. Берман, Л. Н. Мой учитель – Александр Гольденвейзер / Л. Н. Берман // Наставник. Александр Гольденвейзер глазами современников: сборник статей / Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М. И. Глинки [и др.] ; составление тома, комментарии: А. С. Скрябин, А. Ю. Николаева; редактор: Л. Л. Тумаринсон. – Москва; Санкт-Петербург: Серебряные нити, 2014. – С. 217–219. – ISBN 978-5-98712-199-3.

14. Блок, Д. С. Музыкальное сопровождение в кино / Д. С. Блок, С. А. Богуславский. – Москва; Ленинград: Театинопечатъ, 1929. – 125 с.

15. Болотнова, Е. В. Из истории становления концертмейстерского искусства в Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова / Е. В. Болотнова // Концертмейстерское искусство. Теория, история, практика: материалы II Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 19 ноября 2015 года / Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова. – Казань: КГК, 2016. – С. 172–176. – ISBN 978-5-85401-229-4.

16. Бородин, Б. Б. "Затравленное фортепиано" и "Великий немой" / Б. Б. Бородин // Наука телевидения: научный журнал. – 2020. – № 16.2. – С. 161–186. – ISSN 1994-9529.

17. Браудо, И. А. Артикуляция: (о произношении мелодии) / И. А. Браудо. – Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 198 с.

18. Браудо, И. А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе / И. А. Браудо. – Санкт-Петербург: Композитор, 2013. – 89 с. – ISBN 978-5-7379-0249-0.

19. Брюхачева, Е. Б. Аранжировка трудноисполнимых мест клавира оперы "Евгений Онегин" / Е. Б. Брюхачева // О работе концертмейстера: учебное пособие для фортепианных факультетов музыкальных вузов: сборник статей / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра концертмейстерского мастерства. – Москва: Музыка, 1974. – С. 135–159.

20. Брянцева, В. Н. С. В. Рахманинов / В. Н. Брянцева. – Москва: Советский композитор, 1976. – 645 с.

21. Бэлза, И. Ф. "Орестея" С. И. Танеева / И. Ф. Бэлза // Известия. – 1946. – 3 марта.

22. В классе А. Б. Гольденвейзера: сборник / Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки; составители Д. Д. Благой, Е. И. Гольденвейзер. – Москва: Музыка, 1986. – 210 с.

23. Софье Борисовне Вакман – с любовью: статьи, воспоминания, документы / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; редакторы-составители Г. А. Серова, Д. Н. Часовитин. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2012. – 246 с. – ISBN: 978-5-9059-863-76.

24. Варвацци, Е. В. "Фома Гордеев" и "Орестея" / Е. В. Варвацци // Вечерняя Москва. – 1946. – 7 марта.
25. Веймарн, П. П. Михаил Иванович Глинка: биографический очерк / Составитель П. П. Веймарн. – Москва: Издательство П. Юргенсона, 1892. – 248 с.
26. Вельтер, Н. Л. Об оперном театре и о себе: страницы воспоминаний / Н. Л. Вельтер; вступительная статья А. Гозенпуда. – Ленинград: Советский композитор, Ленинградское отделение, 1984. – 194 с.
27. Вертинский, А. Н. Дорогой длинною...: воспоминания, стихи, песни, рассказы, зарисовки, размышления, письма / А. Н. Вертинский; составление и подготовка текста Ю. Томашевского; послесловие К. Рудницкого. – Москва: Правда, 1991. – 572 с.
28. Веселова, Е. Л. Развитие концертмейстерского мастерства в процессе подготовки пианистов: учебно-методическое пособие / Е. Л. Веселова. – Ялта: РИО Гуманитарно-педагогической академии "КФУ им. В. И. Вернадского", 2018. – 146 с.
29. Вечер песни Ян-Рубан и Гречанинова // Зрелища. – 1916. – Выпуск 19. – С. 26–27. – Без подписи.
30. Виноградов, К. Л. О работе оперного концертмейстера / К. Л. Виноградов // О работе концертмейстера: учебное пособие для фортепианных факультетов музыкальных вузов: сборник статей / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского; кафедра концертмейстерского мастерства. – Москва: Музыка, 1974. – С. 111–134.
31. Гайдамович, Т. А. Мстислав Ростропович: критико-биографический очерк / Т. А. Гайдамович. — Москва: Советский композитор, 1969. – 125 с.
32. Гаук, А. В. Путевка в жизнь / А. В. Гаук // Ленинградская консерватория в воспоминаниях: в 2 книгах / Под общ. ред. Г. Г. Тигранова. – 2-е издание, дополненное. – Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1987. – Книга 1. – С. 105–112.

33. Гедда, Н. Дар не дается бесплатно: воспоминания / Н. Гедда; литературная запись А. Селлермарк; перевод со шведского А. В. Парина. – Москва: Радуга, 1983. – 250 с.

34. Гимадиева, Р. Д. Альберт Леман: фортепианная педагогика, исполнительство, творчество / Р. Д. Гимадиева; Министерство культуры Российской Федерации, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова. – Казань: КГК, 2015. – 218 с. – ISBN 978-5-85401-191-4.

35. Гинзбург, Л. Г. О моем отце: факты и комментарии / Л. Г. Гинзбург // Григорий Гинзбург: статьи, воспоминания, материалы / Редактор-составитель Л. Г. Гинзбург. – 2-е издание. – Москва: Музыка, 2015. – С. 4–38. – ISBN 978-5-140-1298-3.

36. Гнесина, Е. Ф. Из моих воспоминаний / Е. Ф. Гнесина // Советская музыка. – 1964. – № 5 (306). – С. 44–52.

37. Головина, В. Н. Мемуары / В. Н. Головина. – Москва: АСТ: Астрель: Люкс, 2005. – 447 с. – ISBN 5-17-024657-9.

38. Гольденвейзер, А. Б. Воспоминания / А. Б. Гольденвейзер. – Москва: Дека-ВС, 2009. – 559 с. – ISBN 978-5-09-068438-5.

39. Гольденвейзер, А. Б. Концерт лауреатов / А. Б. Гольденвейзер // Известия. – 1937. – 27 мая.

40. Гольденвейзер, А. Б. Концертмейстер - это педагог: письмо в редакцию / А. Гольденвейзер, Е. Гнесина, М. Юдина, М. Мирзоева, А. Ямпольский, М. Владимировна, А. Доливо, Н. Шпиллер // Советская культура. – 1954. – 5 июня (№ 67). – С. 3.

41. Гольденвейзер, А. Б. Концерты Жака Тибо / А. Б. Гольденвейзер // Известия. – 1936. – 5 апреля.

42. Гольденвейзер, А. Б. О конкурсе и лауреатах / А. Б. Гольденвейзер // Известия. – 1937. – 24 октября.

43. Гольденвейзер, А. Б. Четвертый филармонический концерт / А. Б. Гольденвейзер // Век. – 1906. – 25 января.

44. Гречанинов, А. Т. Воспоминания. Публикации. Переписка. В 2 томах. Том 2 / А. Т. Гречанинов; Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М. И. Глинки. – Москва: Музыка, 2017. – 508 с. – ISBN 978-5-7140-1328-7.
45. Гречанинов, А. Т. Моя жизнь / А. Т. Гречанинов. – Санкт-Петербург: Петербургское Пушкинское общество: Певческая капелла Санкт-Петербурга, 2009. – 239 с. – ISBN 5-85447-002-0.
46. Гречанинов, А. Т. О моей духовной музыке / А. Т. Гречанинов // Новое русское слово: газета. – Нью-Йорк, 1952. – 30 марта. – С. 2.
47. Гречанинова, В. И. Музыкальная жизнь А. Т. Гречанинова / В. И. Гречанинова // Гречанинов А. Т. Воспоминания. Публикации. Переписка: в 2 томах / А. Т. Гречанинов; Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М. И. Глинки. – Москва: Музыка, 2017. – Том 1. – С. 19–102. – ISBN 978-5-7140-1327-0.
48. Григ, Э. Дневники. 1865, 1866, 1905, 1906, 1907 / Э. Григ; перевод с норвежского Е. Битеряковой. – Москва: Импэто, 2008. – 246 с. – ISBN 978-5-7161-0188-3.
49. Григ, Э. Избранные статьи и письма / Э. Григ; общая редакция О. Левашевой; перевод Ю. Яхниной; Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – Москва: Музыка, 1966. – 447 с.
50. Григорова, Т. Л. Время, события, люди: воспоминания / Т. Л. Григорова. – Текст: электронный // Яков Кротов. История: сайт Я. Г. Кротова. – Москва, 2008. – URL: http://krotov.info/libr_min/04_g/ri/gorova.htm (дата обращения: 28.08.2023). – Режим доступа: свободный.
51. Григорьев, Л. Г. Беседы с мастерами / Л. Г. Григорьев, Я. Платек // Музыкальная жизнь. — 1968. — № 24. — С. 6–8.
52. Грузенберг, С. О. Гений и творчество: основы теории и психологии творчества / С. О. Грузенберг. – 2-е издание. – Москва: URSS, 2009. – 253 с. – ISBN 978-5-396-00095-7.

53. Грум-Гржимайло, Т. Н. Слава и Галина: симфония жизни: М. Л. Ростропович и Г. П. Вишневецкая / Т. Н. Грум-Гржимайло. – Москва: Вагриус, 2007. – 510 с. – ISBN 978-5-9697-0394-0.

54. Давыдова, Л. А. Воспоминания о М. В. Юдиной / Л. А. Давыдова // Вспоминая Юдину: сборник / Автор-составитель А. М. Кузнецов. – Москва: Классика-XXI, 2008. – С. 160–162. – ISBN 978-5-89817-257-2.

55. А. С. Даргомыжский (1813–1869): автобиография, письма, воспоминания современников / Редакция и примечания Ник. Финдейзена. – 2-е издание. – Петроград: Государственная академическая филармония, 1922. – 182 с.

56. Держинская, К. Г. Имя, которое я вспоминаю с благодарностью / К. Г. Держинская // Болеслав Леопольдович Яворский: сборник: в 2 томах / Редактор-составитель И. С. Рабинович. – 2-е издание, исправленное и дополненное. – Москва: Советский композитор, 1972. – Том 1: Статьи, воспоминания, переписка. – С. 232–235.

57. Дехтерева-Кавос, С. Ц. Катерино Альбертович Кавос / С. Ц. Кавос-Дехтерева // Русская старина. – 1895. – Том 83, книга 4. – С. 97–112.

58. Доброхотов, Б. В. Евстигней Фомин: жизнь и творчество композитора / Б. В. Доброхотов. – Москва: Музыка, 1968. – 107 с.

59. Долуханова, З. А. Встреча с М. В. Юдиной / З. А. Долуханова // Пламенеющее сердце: Мария Вениаминовна Юдина в воспоминаниях современников: сборник / Редактор-составитель А. М. Кузнецов. – Москва: Автокнига; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга-СПб, 2009. – С. 418–419. – ISBN 5-88415-995-1.

60. Домбаев, Г. С. Музыкальное наследие П. И. Чайковского: справочник / Составитель Г. С. Домбаев. – Москва: Советский композитор, 1958. – 77 с.

61. Домбаев, Г. С. Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах / Г. С. Домбаев; под редакцией Г. Бернандта. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1958. – 636 с.

62. Дорлиак, Н. Л. Воспоминания о М. В. Юдиной / Н. Л. Дорлиак // Вспоминая Юдину: сборник / Автор-составитель А. М. Кузнецов. – Москва: Классика-XXI, 2008. – С. 204. – ISBN 978-5-89817-257-2.

63. Дорлиак, Н. Л. Нина Дорлиак о жизни со Святославом Рихтером: фрагменты из воспоминаний / Н. Л. Дорлиак // Терехов Д. Ф. Рихтер и его время: неоконченная биография (факты, комментарии, новеллы и эссе): записки художника / Д. Ф. Терехов. – Москва: Согласие, 2002. – С. 9–147. – ISBN 5-86884-088-7.

64. Дулова, В. Г. Искусство игры на арфе / В. Г. Дулова; литературная обработка В. А. Юзефовича. – Москва: Советский композитор, 1975. – 230 с.

65. Живов, Л. М. Воспоминания о Г. Гинзбурге / Л. М. Живов // Григорий Гинзбург: статьи, воспоминания, материалы / Составитель М. Яковлев. – Москва: Советский композитор, 1984. – С. 174–178.

66. Жукова, О. М. Уроки Гольденвейзера / О. М. Жукова // Наставник. Александр Гольденвейзер глазами современников: сборник статей / Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М. И. Глинки [и др.]; составление тома, комментарии: А. С. Скрябин, А. Ю. Николаева; редактор: Л. Л. Тумаринсон. – Москва; Санкт-Петербург: Серебряные нити, 2014. – С. 225–234. – ISBN 978-5-98712-199-3.

67. Иванова, Е. В. Исполнительские аспекты деятельности концертмейстера в хореографическом образовательном процессе / Е. В. Иванова. – Текст: электронный // Педагогика искусства: электронный научный журнал. – 2010. – № 2. – С. 43–50. – URL: <https://studylib.ru/doc/2131440/pedagogika-iskusstva> (дата обращения: 25.08.2023). – Режим доступа: свободный. – ISSN: 1997-4558.

68. Ивановский, П. А. Иван Алчевский / П. А. Ивановский, К. Милославский. – Москва: Советский композитор, 1972. – 124 с.

69. Из писем, адресованных Л. В. Николаеву (1918–1942): научная публикация // Из истории русской фортепианной культуры XX века. Композиторы-пианисты. Леонид Владимирович Николаев: биографические материалы, статьи, рецензии, исследования, публикации, эпистолярное наследие / Уральская

государственная консерватория имени М. П. Мусоргского; автор-составитель В. И. Рензин. – Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, 2011. – С. 457–540. – ISBN 978-5-98602-064-8.

70. Ильин, В. П. Очерки истории русской хоровой культуры: вторая половина XVII – начало XX века / В. П. Ильин. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007. – 375 с. – ISBN 978-5-7379-0344-2.

71. Ипполитов-Иванов, М. М. Переписка М. М. Ипполитова-Иванова и В. М. Зарудной, 1881 год / М. М. Ипполитов-Иванов, В. М. Зарудная; Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова. – Москва: [б. и.], 1999. – 104 с.

72. Ипполитов-Иванов М. М.: письма, статьи, воспоминания / Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки; составитель Н. Н. Соколов. – Москва: Советский композитор, 1986. – 357 с.

73. Искусство концертмейстера: традиции и современность: сборник статей: к 25-летию Кафедры концертмейстерского мастерства / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра концертмейстерского мастерства; ответственный редактор и составитель Е. А. Спист. – Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2022. – 212 с. – ISBN 978-5-98620-600-4.

74. История русской музыки. В 10 томах. Том 3: XVIII век. Часть 2 / Всесоюзный научно исследовательский институт искусствознания; редколлегия: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. – Москва: Музыка, 1985. – 423 с.

75. Каган, С. М. "Иных уж нет...": воспоминания / С. М. Каган. – Тель-Авив: [б. и.], 2005. – 120 с.

76. Калицкий, В. В. История формирования учебной дисциплины «Концертмейстерский класс» / В. В. Калицкий // Музыкальное искусство и образование. – 2017. – № 2 (18). – С. 99–112. – ISSN 2309-1428.

77. Калицкий, В. В. Проблемы концертмейстерского искусства: монография / В. В. Калицкий. – Москва: ИНФРА-М, 2019. – 356 с. – ISBN 978-5-16-014773-4.

78. Камоева, М. К. Воспоминания о Г. Гинзбурге / М. К. Камоева // Григорий Гинзбург: статьи, воспоминания, материалы / Составитель М. Яковлев. – Москва: Советский композитор, 1984. – С. 187–190.

79. Канн-Новикова, Е. И. Неизвестные романсы Шуберта / Е. И. Канн-Новикова // Советская музыка. – 1947. – № 2 (107). – С. 94.

80. Каратыгин, П. А. Записки Петра Андреевича Каратыгина, 1805–1879: воспоминания / Изданные и отредактированные сыном покойного П. П. Каратыгиным. – Санкт-Петербург: Тип. А. С. Суворина, 1880. – 336 с.

81. Карева, Л. А. Галина Карева – певица России / Л. А. Карева. – Москва: Московские учебники, 2008. – 245 с. – ISBN 978-5-7853-1069-8.

82. Карцовник, В. Г. "Recueil / d'airs et duos / des opéras français donnés au / théâtre de St.-Pétersbourg, arrangés / pour / le clavecin ou forte-piano. / A St.-Pétersbourg chez Gerstenberg et Dittmar, / éditeurs et graveurs de musique, / rue Grande Morskoï, 122" ("Собрание арий и дуэтов из фр. опер, представленных в театре Санкт-Петербурга, обработанных для клавесина или фортепиано. В Санкт-Петербурге, у Герстенберга и Дитмара, музыкальных издателей и граверов, улица Большая Морская, 122") / В. Г. Карцовник // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь / Российский институт истории искусств; ответственный редактор А. Л. Порфирьева. – Санкт-Петербург: Композитор, 2000. – Том 1, книга 1. – С. 380–383. – ISBN 5-7379-0031-2.

83. Касымов, А. Г. Композитор за роялем / А. Г. Касымов // Вечерняя Уфа. – 1974. – 10 июня.

84. Кафедра концертмейстерской подготовки: исторический очерк и справочный материал. – Текст: электронный // Российская академия музыки имени Гнесиных: официальный сайт. – Москва, 2023. – URL: <https://gnesin-academy.ru/sveden/struct/fortepiannyj-fakultet/kafedra-kontsertmejesterskoj-podgotov/> (дата обращения: 11.07.2023). – Режим доступа: свободный.

85. Книга о Свиридове: размышления, высказывания, статьи, заметки / составитель А. А. Золотов. – Москва: Советский композитор, 1983. – 260 с.

86. Князева, Ж. В. Жак Гандшин в воспоминаниях Елены Агриколы / Ж. В. Князева // Старинная музыка: ежеквартальный музыкальный журнал. – 2011. – № 3/4. – С. 41–52. – ISSN 1999-6810.

87. Князева, Ж. В. Органная музыка в концертной жизни Петербурга (1862–1917) / Ж. В. Князева. – Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова, 2012. – 205 с. – ISBN 978-5-87991-098-8.

88. Концерт М. В. Яновой в Калуге // Тульские губернские ведомости. – 1901. – № 254.

89. Концерт М. В. Яновой в Таганроге // Санкт-Петербургские ведомости. – 1899. – № 93. – 6 (18) апреля.

90. Концерт певицы Марии Коваленко // Русская музыкальная газета. – 1917. – № 10. – 12 марта. – Стб. 246.

91. Концертмейстерское искусство: теория, история, практика: материалы Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 24–25 ноября 2009 года / Казанская государственная консерватория; редактор-составитель И. Т. Салахова. – Казань: КГК, 2011. – 337 с. – ISBN 978-5-85401-143-3.

92. Концертмейстерское искусство: теория, история, практика: материалы II Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 19 ноября 2015 года / Казанская государственная консерватория; редакторы-составители В. А. Таганцева, И. Г. Григорьева. – Казань: КГК, 2016. – 250 с. – ISBN 978-5-85401-229-4.

93. Концертмейстеры Московской консерватории. Том 1: Размышления о профессии. Воспоминания. Фотодокументы / Составитель В. Никитина. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. – 408 с. – ISBN 978-5-89598-376-8.

94. Концертмейстеры Московской консерватории. Том 2: Биографический энциклопедический словарь / Составитель В. Никитина. – Москва:

Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. – 384 с. – ISBN 978-5-89598-377-5.

95. Концертная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. – 1778. – № 84. – 19 октября.

96. Королевич, В. В. Иван Алчевский / В. В. Королевич // Рампа и жизнь. – 1917. – № 20. – С. 10.

97. Корыхалова, Н. П. Софья Преображенская: книга о жизни и творчестве / Н. П. Корыхалова. – Санкт-Петербург: Композитор, 1999. – 223 с. – ISBN 5-7379-0036-3.

98. Эмиль Купер: статьи, воспоминания, материалы / Составитель А. М. Кузнецов; под общей редакцией Г. Я. Юдина. – Москва: Советский композитор, 1988. – 270 с. – ISBN 5-85285-006-3.

99. Кутателадзе, Л. М. Э. Ф. Направник: очерк жизни и деятельности / Л. М. Кутателадзе // Направник Э. Ф. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Э. Ф. Направник; составитель Л. М. Кутателадзе, редактор Ю. В. Келдыш; Государственный научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии. – Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1959. – С. 7–35.

100. Кюи, Ц. А. Предисловие // Фрид С. Б. Александр Сергеевич Даргомыжский (2 февраля 1813 г. – 2 февраля 1913 г.): краткий биографический очерк / Сочинение С. Б. Фрида; с предисловием Ц. А. Кюи. – Санкт-Петербург: Тип. «Виктория», 1913. – 60 с.

101. Лебензон, М. С. «Он был, прежде всего, человеком чести...»: (из интервью): с сокращением // Наставник. Александр Гольденвейзер глазами современников: сборник статей / Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М. И. Глинки [и др.]; составление тома, комментарии: А. С. Скрябин, А. Ю. Николаева; редактор: Л. Л. Тумаринсон. – Москва; Санкт-Петербург: Серебряные нити, 2014. – С. 239–246. – ISBN 978-5-98712-199-3.

102. Левандо, П. П. «На десятой версте» А. Давиденко / П. П. Левандо // Работа дирижера над хоровой партитурой: сборник статей / Составитель П. П. Левандо. – Москва: Советская Россия, 1985. – С. 26–38.

103. Левинсон, Л. М. Из воспоминаний об учителе-друге / Л. М. Левинсон; воспоминания подготовлены к печати Е. И. Гольденвейзер // А. Б. Гольденвейзер: статьи, материалы, воспоминания: сборник / Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки; составление и общая редакция Д. Д. Благого. – Москва: Советский композитор, 1969. – С. 366–385.

104. Левицкая, И. Живые драгоценности: (документальная повесть об Александре Викторовиче Затаевиче, композиторе, этнографе, открывшем миру неведомую дотолемейскую страну прекрасного) / И. Левицкая. – Алма-Ата: Жалын, 1976. – 230 с.

105. Лемешев, С. Я. Друг вокалиста: к 60-летию пианиста Д. М. Лернера: интервью / С. Я. Лемешев // Вечерняя Москва. – 1969. – 19 сентября.

106. Ленч, Л. С. Ветер на озерном плесе: рецензия на концерт Галины Каревой / Л. С. Ленч // Литературная Россия. – 1965. – № 27. – 2 июля. – С. 20.

107. Леонидов, М. В мире музыки и поэзии: авторский вечер Георгия Свиридова: статья о концерте Е. Нестеренко, Е. Образцовой, Г. Писаренко, Е. Кибкало в Малом зале Московской консерватории / М. Леонидов // Советская культура. – 1973. – № 88. – 2 ноября. – С. 3.

108. Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина. В 2 книгах. Книга 1 / Составители Ю. Ф. Котляров, В. И. Гармаш. – Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1984. – 302 с.

109. Липаев, И. В. Дарья Михайловна Леонова: (биографический очерк) / И. В. Липаев // Русская музыкальная газета. – 1896. – № 3. – Стб. 301–308.

110. Лузум, Н. Я. Берта Маранц – пианистка и педагог / Н. Я. Лузум; Министерство культуры РСФСР, Музейное общество Горьковской области. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1989. – 109 с. – ISBN 5-7420-0278-5

111. Лузум, Н. Я. Диалектика творческого взаимодействия солиста и концертмейстера в камерно-вокальном исполнительстве: (на примере сочинений М. П. Мусоргского): научно-методическая разработка для преподавателей и студентов музыкальных вузов / Н. Я. Лузум; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижегородское музейное общество. – Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 1992. – 137 с.

112. Лузум, Н. Я. Художественные и исполнительские аспекты совместной интерпретации: возможности достижения единства исполнительских представлений певца и концертмейстера: лекции по курсу «Теория и история исполнительства» / Н. Я. Лузум; Казанская государственная консерватория. – Казань: КГК, 1992. – 50 с. – ISBN 5-7196-0400-6.

113. Лук, А. Н. Психология творчества / А. Н. Лук. – Москва: Наука, 1978. – 127 с.

114. Любимов, Н. М. Устные воспоминания о М. В. Юдиной / Николай Любимов // Вспоминая Юдину: сборник / Автор-составитель А. М. Кузнецов. – Москва: Классика-XXI, 2008. – С. 57–58. – ISBN 978-5-89817-257-2.

115. Лютш, В. Я. В помощь инструктору пения / В. Я. Лютш; под редакцией члена Вокально-методологической секции ГИМНа А. Н. Чистякова; Центральный дом самодеятельного искусства в городе и деревне им. Н. К. Крупской. – Москва; Ленинград: Народный комиссариат просвещения РСФСР: Государственное издательство, 1930. – 64 с.

116. Лятохин, Б. Поэт Галина Вишневская, аккомпанирует Мстислав Ростропович: концерт 22 февраля в Малом зале Московской консерватории / Б. Лятохин // Советская музыка. – 1961. – № 4 (269). – С. 164–165.

117. Макаров, А. С. Александр Вертинский. Портрет на фоне времени / А. С. Макаров. – Москва: Олимп; Смоленск: Русич, 1998. – 444 с. – ISBN 5-313-00023-3.

118. Манфредини, В. О правилах положения аккомпанемента инструментального к музыке вокальной / В. Манфредини // Горяйнов Ю. С. С. А. Дегтярёв. Солист оперы. Учитель. Дирижер. Композитор / Ю. С. Горяйнов. – Белгород: Белгородская обл. тип., 2011. – С. 321–323.

119. Манфредини, В. Об осторожности для аккомпанирования лучшего / В. Манфредини // Горяйнов Ю. С. С. А. Дегтярёв. Солист оперы. Учитель. Дирижер. Композитор / Ю. С. Горяйнов. – Белгород: Белгородская обл. тип., 2011. – С. 287–288.

120. Манфредини, В. Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки / В. Манфредини // Горяйнов Ю. С. С. А. Дегтярёв. Солист оперы. Учитель. Дирижер. Композитор / Ю. С. Горяйнов. – Белгород: Белгородская обл. тип., 2011. – С. 253–335.

121. Берта Маранц: Играть? Обязательно играть!: воспоминания, статьи, переписка / Составители Б. Гецелев, Т. Сиднева. – Нижний Новгород: Деком, 2007. – 367 с. – ISBN 978-5-89533-203-0.

122. Масленников, А. Д. Воспоминания о Г. В. Свиридове / А. Д. Масленников // Советская музыка. – 1975. – № 12 (445). – С. 32–33.

123. Мельников, И. А. Аделина Патти и Э. Ф. Направник: отрывки из воспоминаний солиста его величества И. Мельникова. – Санкт-Петербург: Типография А. С. Суворина, 1905. – 26 с.

124. Метнер, Н. К. Муза и мода: защита основ музыкального искусства / Николай Метнер; ответственный редактор, составитель и автор вступительной статьи А. Л. Рычков. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2019. – 232 с. – ISBN 978-5-906980-43-4.

125. Мийо, Д. Заметки без музыки / Д. Мийо; перевод Г. Нашатырь // Советская музыка. – 1963. – № 3 (292). – С. 105–111.

126. Микулин, П. Д. Вокальная студия имени П. И. Чайковского / П. Д. Микулин // М. М. Ипполитов-Иванов: письма, статьи, воспоминания / Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И.

Глинки; составитель Н. Н. Соколов. – Москва: Советский композитор, 1986. – С. 284–289.

127. Михайлов, М. М. Молодые годы ленинградского балета / М. М. Михайлов. – Ленинград: Искусство, Ленинградское отделение, 1978. – 150 с.

128. Могилевская, Л. А. За кулисами оперы: записки концертмейстера / Лия Могилевская. – Москва: Музыка, 2010. – 283 с. – ISBN 978-5-7140-1187-0.

129. Могильницкий, В. А. Рихтер-ансамблист: о С. Т. Рихтере / В. А. Могильницкий. – Челябинск: Издательство Игоря Розина, 2012. – 93 с. – ISBN 978-5-903966-18-9.

130. Морфесси, Ю. С. Жизнь, любовь, сцена: воспоминания русского балетного артиста / Ю. С. Морфесси. – Париж: Старина, 1931. – 203 с.

131. Направник, Э. Ф. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма / Э. Ф. Направник; составитель Л. М. Кутателадзе, редактор Ю. В. Келдыш; Государственный научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии. – Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1959. – 447 с.

132. Мария Соломоновна Неменова-Лунц // Советский музыкант. – 1941. – 11 января.

133. Нечаева, Н. Б. Основания музыкального творчества как феномена культуры / Н. Б. Нечаева. – Томск: Издательство Томского университета, 2003. – 131 с. – ISBN 5-7511-1693-3.

134. Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки, 1946–2011 / И. М. Храмова, Т. Б. Сиднева, Р. А. Ульянова и другие; главный редактор Я. Гройсман. – Нижний Новгород: Деком, 2013. – 208 с. – ISBN 978-5-89533-287-0.

135. Николаев, Л. В. Вопросы пианистической грамматики / Л. В. Николаев // Из истории русской фортепианной культуры XX века. Композиторы-пианисты. Леонид Владимирович Николаев: биографические материалы, статьи, рецензии, исследования, публикации, эпистолярное наследие / Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского; автор-составитель

В. И. Рензин. – Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, 2011. – С. 102–124. – ISBN 978-5-98602-064-8.

136. Николаев, Л. В. Мои музыкальные встречи / Л. В. Николаев // Из истории русской фортепианной культуры XX века. Композиторы-пианисты. Леонид Владимирович Николаев: биографические материалы, статьи, рецензии, исследования, публикации, эпистолярное наследие / Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского; автор-составитель В. И. Рензин. – Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, 2011. – С. 36–79. – ISBN 978-5-98602-064-8.

137. Николаев, Ю. В. Дорогое имя / Ю. В. Николаев // «Верю в тебя, Россия...»: книга о жизни и творчестве композитора Ю. В. Николаева: сборник / Институт научной информации по общественным наукам РАН, Региональный общественный фонд по пропаганде творческого наследия композитора А. Н. Скрябина ("Фонд А. Н. Скрябина"); составитель А. Ю. Николаева; редактор Л. Л. Тумаринсон. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив: Петроглиф, 2019. – С. 54–57. – ISBN 978-5-98712-913-5.

138. Николаев, Ю. В. Страницы из жизни музыканта / Ю. В. Николаев // «Верю в тебя, Россия...»: книга о жизни и творчестве композитора Ю. В. Николаева: сборник / Институт научной информации по общественным наукам РАН, Региональный общественный фонд по пропаганде творческого наследия композитора А. Н. Скрябина ("Фонд А. Н. Скрябина"); составитель А. Ю. Николаева; редактор Л. Л. Тумаринсон. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив: Петроглиф, 2019. – С. 24–45. – ISBN 978-5-98712-913-5.

139. Николаева, А. Ю. Записки из-под рояля / А. Ю. Николаева // «Верю в тебя, Россия...»: книга о жизни и творчестве композитора Ю. В. Николаева: сборник / Институт научной информации по общественным наукам РАН, Региональный общественный фонд по пропаганде творческого наследия композитора А. Н. Скрябина ("Фонд А. Н. Скрябина"); составитель А. Ю. Николаева; редактор Л. Л. Тумаринсон. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив: Петроглиф, 2019. – С. 255–293. – ISBN 978-5-98712-913-5.

140. Ноздрина, А. П. Философские идеи в русском музыкальном творчестве XIX - начала XX веков: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук: специальность 09.00.13 – религиоведение, философская антропология, философия культуры: защищена 17.11.2004 / Ноздрина Ангелина Петровна; место защиты: Ростовский государственный университет. – Ростов-на-Дону, 2004. – 26 с.

141. Носина, В. Б. Иохелес Александр Львович / В. Носина // Гнесинский дом. История учебных заведений / Российская академия музыки им. Гнесиных; составители Е. П. Костина, В. В. Тропп. – Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2015. – С. 291–294. – ISBN 978-5-8269-0204-2.

142. Надежда Андреевна Обухова: воспоминания, статьи, материалы / Общая редакция и вступительная статья Игоря Бэлзы; редактор-составитель О. К. Логинова. – Москва: Всероссийское театральное общество, 1970. – 317 с.

143. Объявление о концерте в Московском Малом театре // Ведомости московской городской полиции. – 1856. – № 70. – 26 марта.

144. Огаркова, Н. А. Вокальная камерная музыка / Н. А. Огаркова // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь / Российский институт истории искусств; ответственный редактор А. Л. Порфирьева. – Санкт-Петербург: Композитор, 2000. – Том 1, книга 1. – С. 173–194. – ISBN 5-7379-0031-2.

145. Огаркова, Н. А. Головина Варвара Николаевна / Н. А. Огаркова // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь / Российский институт истории искусств; ответственный редактор А. Л. Порфирьева. – Санкт-Петербург: Композитор, 2000. – Том 1, книга 1. – С. 260–261. – ISBN 5-7379-0031-2.

146. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие: сборник / В. Ф. Одоевский; общая редакция, вступительная статья и примечания Г. Б. Бернандта. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1956. – 722 с.

147. Оленина-д'Альгейм, М. А. Manuscript from University of Alberta Archives, Accession № 89-200-1 / М. А. Olenina // Туманов А. Н. «Она и музыка, и слово...»: жизнь и творчество М. А. Олениной-д'Альгейм / А. Н. Туманов. – Москва: Музыка, 1995. – С. 118–119. – ISBN 5-7140-0590-2.

148. Оперы в концертном исполнении. 10 лет ансамбля ВТО // Вечерняя Москва. – 1946. – 18 января. – Без подписи.

149. Орлова, А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского: летопись жизни и творчества / А. А. Орлова. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 702 с.

150. Осипова, В. Рождение прекрасного: новая постановка оперы "Евгений Онегин" в Большом театре / В. Осипова // Советская музыка. – 1968. – № 8 (357). – С. 63–67.

151. Оссовский, А. В. Воспоминания. Исследования / А. В. Оссовский; общая редакция и вступительная статья Ю. Кремлева; составление, подготовка к публикации, предисловие и примечания В. Смирнова. – Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1968. – 438 с.

152. Островская, Е. А. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 17.00.02 – музыкальное искусство: защищена 27.06.2006 / Островская Елена Анатольевна; место защиты: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. – Тамбов, 2006. – 233 с.

153. От редакции // Цирк и эстрада. – 1930. – № 3 (75). – С. 10.

154. Отзыв о концерте певицы А. Мартель в Малом зале Петербургской консерватории // Русская музыкальная газета. – 1909. – № 3. – 18 января. – Стб. 74.

155. Пазовский, А. М. Записки дирижера / А. М. Пазовский; общая редакция В. Ф. Кухарского. – Москва: Музыка, 1966. – 561 с.

156. Паисов, Ю. И. Александр Гречанинов: жизнь и творчество / Ю. И. Паисов; Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации. – Москва: Композитор, 2004. – 599 с. – ISBN 5-85285-525-1.

157. Первая женщина-дирижер в Большом театре: о выступлении Е. М. Славинской 3 мая в качестве дирижера оперы «Нюрнбергские мастера пения» // Жизнь искусства. – 1929. – № 20. – 19 мая. – С. 13. – Без подписи.

158. Подборский, А. Взгляд из-за рояля: записки пианиста балета / А. Подборский. – Санкт-Петербург: Композитор, 2014. – 246 с. – ISBN: 978-5-7379-0765-5.

159. Подольская, В. В. Антонина Васильевна Нежданова и ее ученики: заметки концертмейстера / В. В. Подольская. – 2-е издание, дополненное. – Москва: Музыка, 1964. – 119 с.

160. Попова, Н. В. Шуман о музыкальном исполнительстве / Н. В. Попова // Вопросы музыкально-исполнительского искусства: сборник статей / Редакторы Л. С. Гинзбург, А. А. Соловцов. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1958. – Выпуск 2. – С. 484–507.

161. Порфирьева, А. Л. Рутини (Rutini) Джованни Марко / А. Л. Порфирьева // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь / Российский институт истории искусств; ответственный редактор А. Л. Порфирьева. – Санкт-Петербург: Композитор, 1999. – Том 3. – С. 61. – ISBN 5-7379-0056-8.

162. Похитонов, Д. И. Из прошлого русской оперы / Д. И. Похитонов; вступительная статья и общая редакция С. С. Данилова. – Ленинград: Всероссийское театральное общество, Ленинградское отделение, 1949. – 262 с.

163. Равчеева, Н. А. Искусство аккомпанемента: инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждениях: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: специальность 13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания: защищена 24.12.2014 / Равчеева Наталья Александровна; место защиты: Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств. – Санкт-Петербург, 2014. – 22 с.

164. Растопчина, Н. М. Феликс Михайлович Blumenfeld: монографический очерк / Н. М. Растопчина. – Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1975. – 88 с.

165. Ратнер, Б. И. О С. В. Ельцине / Б. И. Ратнер // Ленинградская консерватория в воспоминаниях: в 2 книгах / Под общ. ред. Г. Г. Тигранова. – 2-е

издание, дополненное. – Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1988. – Книга 2. – С. 126–131. – ISBN 5-7140-0020-X.

166. Рахманинов, С. В. Воспоминания. Записанные Оскаром фон Риземаном / С. В. Рахманинов; перевод с английского, послесловие, комментарии Валентины Чемберджи. – Москва: АСТ, 2023. – 223 с. – ISBN 978-5-17-153313-7.

167. Репин, И. Е. Переписка. В 3 томах. Том 3. 1895–1906 / И. Е. Репин и В. В. Стасов; письма подготовлены к печати и примечания к ним составлены А. К. Лебедевым и Г. К. Буровой под редакцией А. К. Лебедева. – Москва; Ленинград: Искусство, 1950. – 329 с.

168. Риземан, Б. О. «Гибель богов» в Большом театре: рецензия / Б. О. Риземан // Студия: журнал искусства и сцены. – Москва, 1911. – № 3. – 16 октября. – С. 16–17.

169. Римский-Корсаков, А. Н. Н. А. Римский-Корсаков: жизнь и творчество: в 5 выпусках. Выпуск 4. Начало широкого общественного признания музыки Н. А. Римского-Корсакова / А. Н. Римский-Корсаков. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1937. – 169 с.

170. Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни: автобиография / Н. А. Римский-Корсаков. – 8-е издание. – Москва: Музыка, 1980. – 453 с.

171. Рихтер, С. Т. Дневник / С. Т. Рихтер // Монсенжон Б. Рихтер: диалоги, дневники / Б. Монсенжон; перевод с французского: О. Пичугин, Н. Бунтман. – Москва: Классика-XXI, 2010. – С. 113–425. – ISBN 978-5-89817-317-3.

172. Рихтер С. Т. О музыке: творческие дневники / С. Т. Рихтер; Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Отдел музыкальной культуры. – Москва: Памятники исторической мысли, 2007. – 765 с. – ISBN 978-5-88451-213-9.

173. Рихтер, С. Т. Одесса, тридцатые годы / С. Т. Рихтер // Монсенжон Б. Рихтер: диалоги, дневники / Бруно Монсенжон; перевод с французского: О. Пичугин, Н. Бунтман. – Москва: Классика-XXI, 2010. – С. 35–40. – ISBN 978-5-89817-317-3.

174. Рогаль-Левицкий, Д. Р. Пожелтевшие страницы (Книга давно минувших дней) / Д. Р. Рогаль-Левицкий // Гречанинов А. Т. Воспоминания. Публикации. Переписка: в 2 томах / А. Т. Гречанинов; Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М. И. Глинки. – Москва: Музыка, 2017. – Том 1. – С. 105–163. – ISBN 978-5-7140-1327-0.

175. Рождественская, Н. В. «Иоланта» Чайковского / Н. В. Рождественская // Голованов Н. С. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / Н. С. Голованов; составители Е. А. Грошева, В. И. Руденко; Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. – Москва: Советский композитор, 1982. – С. 224–229.

176. Ройзман, Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры / Л. И. Ройзман. – Москва: Музыка, 1979. – 376 с.

177. Ром-Лебедев, И. И. От цыганского хора к театру «Ромэн»: записки московского цыгана / И. И. Ром-Лебедев. – Москва: Искусство, 1990. – 265 с. – ISBN 5-210-00359-0.

178. Рубин, В. И. Пронизано светом любви: авторский вечер Г. В. Свиридова в Малом зале Консерватории, солист Евгений Нестеренко / В. И. Рубин // Советская культура. – 1975. – № 103. – 23 декабря. – С. 4.

179. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие. В 3 томах. Том 1: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / А. Г. Рубинштейн; текстологическая подготовка и комментарии Л. А. Баренбойма. – Москва: Музыка, 1983. – 213 с.

180. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие. В 3 томах. Том 2: Письма, 1850–1871 / А. Г. Рубинштейн; текстологическая подготовка и комментарии Л. А. Баренбойма. – Москва: Музыка, 1984. – 219 с.

181. Рубинштейн, А. Г. Музыка и ее представители / А. Г. Рубинштейн. – Санкт-Петербург: Союз художников, 2005. – 156 с. – ISBN 5-8128-0050-2.

182. Рупин, И. А. Народные русские песни: аранжированные для голоса и хоров с аккомпаниментом фортепиано [ноты] / И. А. Рупин. – Санкт-Петербург: Бернард, 1831. – 25 с.

183. Сабина, М. Д. Авторский вечер Свиридова: о концерте фортепианных и вокальных произведений Г. В. Свиридова / М. Д. Сабина // Советская музыка. – 1967. – № 5 (342). – С. 70–71.

184. Сабитовская, Н. Г. Музыка воспоминаний / Н. Г. Сабитовская. – Казань: [б. и.], 2012. – 159 с. – ISBN 978-5-9903474-3-4.

185. Савари, С. В. Урюк и камерный ансамбль / С. В. Савари // «Верю в тебя, Россия...»: книга о жизни и творчестве композитора Ю. В. Николаева / Институт научной информации по общественным наукам РАН, Региональный общественный фонд по пропаганде творческого наследия композитора А. Н. Скрябина ("Фонд А. Н. Скрябина"); составитель А. Ю. Николаева; редактор Л. Л. Тумаринсон. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив: Петроглиф, 2019. – С. 371–378. – ISBN 978-5-98712-913-5.

186. Свиридов, Г. В. Музыка как судьба / Г. В. Свиридов; составитель, автор предисловия и комментариев А. С. Белоненко. – Москва: Молодая гвардия, 2002. – 798 с. – ISBN 5-235-02440-0.

187. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / Составление и комментарии А. Б. Вульфова. – Москва: Молодая гвардия, 2006. – 761 с. – ISBN 5-235-02811-2.

188. Сергеева, Т. С. А. Е. Миркина – музыкант, педагог, человек / Т. С. Сергеева // Концертмейстерское искусство: теория, история, практика: материалы Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 24–25 ноября 2009 года / Казанская государственная консерватория; редактор-составитель И. Т. Салахова. – Казань: КГК, 2011. – С. 9–14. – ISBN 978-5-85401-143-3.

189. Евгения Михайловна Славинская: концертмейстер, дирижер, педагог: к 100-летию со дня рождения / Автор-составитель Е. Е. Стриковская. – Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2000. – 23 с.

190. Смирнов, М. А. К истории кафедры концертмейстерского мастерства / М. А. Смирнов // Концертмейстеры Московской консерватории: в 2 томах / Составитель В. Никитина. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. – Т. 1. – С. 238–246. – ISBN 978-5-89598-376-8.

191. Сообщение о концерте пианиста К. И. Даннемана // Петербургский листок. – 1900. – № 106. – 19 апреля (2 мая).

192. Спасский, Б. О. Бошнякович Олег Драгомирович / Б. О. Спасский // Гнесинский дом. История учебных заведений / Российская академия музыки им. Гнесиных; составители Е. П. Костина, В. В. Тропп. – Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2015. – С. 192–194. – ISBN 978-5-8269-0204-2.

193. Спист, Е. А. Время, память, музыка: к 100-летию со дня рождения Е. М. Шендеровича / Е. А. Спист // Musicus: вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2019. – № 1 (57). – С. 17–24. – ISSN 2072-0262.

194. Стасов, В. В. Письма к родным: в 3 томах и 5 частях. Том 2: 1880–1894 / В. В. Стасов; составление и предисловие Е. Д. Стасовой; редакция и вступительная статья Д. Е. Аркина и Ю. В. Келдыша; примечания Л. М. Болотина и Е. Д. Стасовой. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1958. – 546 с.

195. Стасов, В. В. Письма к родным: в 3 томах и 5 частях. Том 3, часть 2: 1900–1906 / В. В. Стасов; составление и предисловие Е. Д. Стасовой; редакция и вступительная статья Д. Е. Аркина и Ю. В. Келдыша; примечания Л. М. Болотина и Е. Д. Стасовой. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1962. – 454 с.

196. Стриковская, Е. Е. Славинская Евгения Михайловна / Е. Е. Стриковская // Гнесинский дом. История учебных заведений / Российская академия музыки им. Гнесиных; составители Е. П. Костина, В. В. Тропп. – Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2015. – С. 436–438. – ISBN 978-5-8269-0204-2.

197. Суховицына, Н. И. Воспоминания о Г. Гинзбурге / Н. И. Суховицына // Григорий Гинзбург: статьи, воспоминания, материалы / Редактор-составитель Л. Г. Гинзбург. – 2-е издание. – Москва: Музыка, 2015. – С. 302–303. – ISBN 978-5-140-1298-3.

198. Таганцева, В. А. Время. Профессия. Люди: (о концертмейстерах Казанской Государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова) / В. А. Таганцева // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность / Казанская государственная консерватория. – Казань: КГК, 2016. – Выпуск 8: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 1 апреля 2015 года / Редколлегия: Агдеева Н. Г. и др.]. – С. 352–360. – ISBN 978-5-85401-221-8.

199. Таскин, А. В. Из интервью / А. В. Таскин // Театр и жизнь: ежедневная иллюстрированная газета с программами и либретто Санкт-Петербургских театров и биржевым отделом / Редактор-издатель Ц. С. Крайз. – 1914. – 23 января.

200. Тигранов, Г. Г. Жизнь, отданная искусству: очерк жизни и творчества С. В. Акимовой / Г. Г. Тигранов. – Ереван: Армянское театральное общество, 1978. – 68 с.

201. Тимофеева, Н. В. Мир балета: история, творчество, воспоминания / Н. В. Тимофеева. – Москва: Издательский центр «Терра», 1993. – 365 с. – ISBN 5-85255-274-7.

202. Тугай, А. Д. "Journal d'ariettes italiennes et autres avec accompagnement de la harpe par J.-B. Cardon" ("Журнал итальянских и прочих ариетт с аккомпанементом арфы Ж.-Б. Кардона") / А. Д. Тугай // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь / Российский институт истории искусств; ответственный редактор А. Л. Порфирьева. – Санкт-Петербург, 2000. – Том 1, книга 1. – С. 372–374. – ISBN 5-7379-0031-2.

203. Туманов, А. Н. «Она и музыка, и слово...»: жизнь и творчество М. А. Олениной-д'Альгейм / А. Н. Туманов. – Москва: Музыка, 1995. – 390 с. – ISBN 5-7140-0590-2.

204. Фомкин, А. В. Балетное образование: традиции, история, практика / А. В. Фомкин. – Санкт-Петербург: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2013. – 643 с. – ISBN 978-5-93010-058-7.

205. Фугина, О. А. Творчество Дж. Баланчина в контексте русско-американских культурных связей: диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии: специальность 24.00.01 – теория и история культуры (культурология): защищена 21.01.2021 / Фугина Ольга Александровна; место защиты: Московский государственный институт культуры. – Москва, 2020. – 307 с.

206. Хайкин, Б. Э. Беседы о дирижерском ремесле: сборник статей / Б. Э. Хайкин. – Москва: Советский композитор, 1984. – 240 с.

207. Хентова, С. М. Шостакович: жизнь и творчество: в 2 томах. Том 1 / С. М. Хентова. – Ленинград: Советский композитор, Ленинградское отделение, 1985. – 544 с.

208. Ходорковская, Е. С. Амати (Amati) Антонио / Е. С. Ходорковская // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь / Российский институт истории искусств; ответственный редактор А. Л. Порфирьева. – Санкт-Петербург: Композитор, 2000. – Том 1, книга 1. – С. 38–39. – ISBN 5-7379-0031-2.

209. Худяков, И. Н. Опыт руководства к иллюстрации синематографических картин с приложением указателя 1000 тем / И. Н. Худяков. – Москва: Нотопечатня Гаврилова, 1912. – 51 с.

210. Цветкова, А. Н. Им исполнилось бы 100 лет: заметки о профессорах и преподавателях Петербургской консерватории / А. Н. Цветкова // Musicus: вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2014. – № 4 (40). – С. 7–11. – ISSN 2072-0262.

211. Чайковский, П. И. Музыкально-критические статьи / П. И. Чайковский; вступительная статья и пояснения В. В. Яковлева. – 2-е издание. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1953. – 436 с.

212. Чачава, В. Н. Солистов много, концертмейстеров – единицы / В. Н. Чачава // Вечерняя Казань. – 1991. – 25 марта.

213. Важа Чачава: сборник / Составитель Г. Г. Алексеева. – Якутск: Компания «ДаниАлмаС», 2007. – 116 с. – ISBN 978-5-91441-001-5.

214. Чечотт, В. А. «Алеко», опера в 1 действии С. Рахманинова / В. А. Чечотт // Киевлянин. – 1893. – № 289.

215. Штелин, Я. Музыка и балет в России XVIII века / Я. Штелин; перевод с немецкого, вступительная статья Б. И. Загурского; редактор и автор предисловия Б. В. Асафьев. – Ленинград: Тритон, 1935. – 189 с.

216. Клавдия Шульженко: портрет на фоне эпохи: сборник материалов к 105-летию народной артистки СССР Клавдии Ивановны Шульженко / Автор-составитель А. Л. Вартамян. – Москва: Московская городская организация Союза писателей России, 2012. – 174 с. – ISBN 978-5-7949-0119-1.

217. Щербачев, В. В. Статьи, материалы, письма: сборник / В. В. Щербачев. – Ленинград: Советский композитор, Ленинградское отделение, 1985. – 360 с.

218. Эннекен, Э. Опыт построения научной критики: (эстопсихология) / Э. Геннекен; перевод с французского Д. Струнина. – Санкт-Петербург: Журнал «Русское богатство», 1892. – 121 с.

219. Эрдели, К. А. Арфа в моей жизни: мемуары / К. А. Эрдели; общая редакция Б. В. Доброхотова. – Санкт-Петербург: Люмьер, 2015. – 195 с. – ISBN 978-5-91097-027-8.

220. Юдин, А. Н. Г. В. Свиридов-аккомпаниатор. Уроки концертмейстерства / А. Н. Юдин // Музыкальное искусство и образование: вестник кафедры ЮНЕСКО / Московский государственный педагогический университет. – 2014. – № 1 (5). – С. 137–150. – ISSN 2309-1428.

221. Юдин, А. Н. Живой голос немого кино / А. Н. Юдин // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: научно-аналитический, научно-образовательный журнал / Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – 2021. – № 2 (60). – С. 57–61. – ISSN 2220-1769.

222. Юдин, А. Н. Из истории отечественного концертмейстерства: Ф. М. Blumenfeld – аккомпаниатор / А. Н. Юдин // Музыкальное искусство и образование: вестник кафедры ЮНЕСКО / Московский государственный педагогический университет. – 2015. – № 4 (12). – С. 125–132. – ISSN 2309-1428.

223. Юдин, А. Н. Из прошлого русской исполнительской школы. Певцы-аккомпаниаторы / А. Н. Юдин // Временник Зубовского института: научный журнал / Российский институт истории искусств. – 2022. – № 4 (39). – С. 61–70. – ISSN 2221-8130.

224. Юдин, А. Н. Истоки становления кафедры концертмейстерской подготовки РАМ имени Гнесиных / А. Н. Юдин // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2023. – № 1 (44). – С. 108–116. – ISSN 2227-9997.

225. Юдин, А. Н. Истоки концертмейстерского искусства в России XVIII столетия / А. Н. Юдин // Временник Зубовского института: научный журнал / Российский институт истории искусств. – 2021. – № 2 (33). – С. 37–50. – ISSN 2221-8130.

226. Юдин, А. Н. История возникновения и развития кафедры концертмейстерского мастерства Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории / А. Н. Юдин // Opera Musicologica: научный журнал / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – 2022. – Т. 14. – № 4. – С. 112–124. – ISSN 2075-4078.

227. Юдин, А. Н. История и теория концертмейстерского искусства. Век двадцатый: учебное пособие / А. Н. Юдин; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. – 64 с. – ISBN 978-5-8064-2221-8.

228. Юдин, А. Н. История формирования кафедры концертмейстерского мастерства Нижегородской (Горьковской) консерватории / А. Н. Юдин // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: научно-аналитический, научно-образовательный журнал / Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – 2023. – № 1 (68). – С. 65–70. – ISSN 2220-1769.

229. Юдин, А. Н. Концертмейстер-педагог: из творческой лаборатории М. В. Юдиной / А. Н. Юдин // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2019. – № 49. – С. 73–81. – ISSN 2078-1768.

230. Юдин, А. Н. Концертмейстерская практика русских композиторов XIX - начала XX вв.: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 17.00.02 - музыкальное искусство: защищена 09.03.2010 / Юдин Александр Наумович; место защиты: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2010. – 169 с.

231. Юдин, А. Н. Концертмейстерское искусство дирижера в оперном театре / А. Н. Юдин // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой: научно-практический рецензируемый журнал. – 2021. – № 4 (75). – С. 182–192. – ISSN 1681-8962

232. Юдин, А. Н. Малоизвестные грани творческой деятельности Александра Борисовича Гольденвейзера как пианиста-концертмейстера, педагога / А. Н. Юдин // Музыкальное искусство и образование: вестник кафедры ЮНЕСКО / Московский государственный педагогический университет. – 2017. – № 3 (19). – С. 133–146. – ISSN 2309-1428.

233. Юдин, А. Н. Пути развития концертмейстерского искусства в России первой половины XX столетия / А. Н. Юдин // Временник Зубовского института: научный журнал / Российский институт истории искусств. – 2022. – № 2 (37). – С. 113–122. – ISSN 2221-8130.

234. Юдин, А. Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства / А. Н. Юдин. – Санкт-Петербург: Невская нота, 2008. – 124 с. – ISBN 798-5-9901468-1-5.

235. Юдин, А. Н. Уроки концертмейстерского мастерства: из опыта работы пианистов-концертмейстеров с Зарой Долухановой и Георгом Отсом / А. Н. Юдин // Музыкальное искусство и образование: вестник кафедры ЮНЕСКО / Московский государственный педагогический университет. – 2016. – № 3 (15). – С. 116–127. – ISSN 2309-1428.

236. Юдин, А. Н. Уроки М. Л. Ростроповича – аккомпаниатора / А. Н. Юдин // Музыкальное искусство и образование: вестник кафедры ЮНЕСКО / Московский государственный педагогический университет. – 2015. – № 1 (9). – С. 133–142. – ISSN 2309-1428.

237. Юдин, А. Н. Уроки С. Рихтера-концертмейстера / А. Н. Юдин // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2018. – № 45, ч. 1. – С. 93–101. – ISSN 2078-1768.

238. Юдина, М. В. В искусстве радостно быть вместе: переписка, 1959–1961 гг.: сборник / М. В. Юдина; составитель А. М. Кузнецов. – Москва: Российская политическая энциклопедия, 2009. – 814 с. – ISBN 978-5-8243-1224-9.

239. Юдина, М. В. Воспоминания о Болеславе Леопольдовиче Яворском / М. В. Юдина // Мария Вениаминовна Юдина: статьи, воспоминания, материалы / Составитель А. М. Кузнецов. – Москва: Советский композитор, 1978. – С. 235–246.

240. Юдина, М. В. Высокий, стойкий дух: переписка 1918–1945 гг.: сборник / Мария Юдина; составитель А. М. Кузнецов. – Москва: Российская политическая энциклопедия, 2006. – 654 с. – ISBN 6-8243-0737-7.

241. Юдина, М. В. Немного о людях Ленинграда / М. В. Юдина // Мария Вениаминовна Юдина: статьи, воспоминания, материалы / составитель А. М. Кузнецов. – Москва: Советский композитор, 1978. – С. 209–227.

242. Юдина, М. В. Нереальность зла: переписка 1964–1966 гг.: сборник / Мария Юдина. – Москва: Российская политическая энциклопедия, 2010. – 675 с. – ISBN 978-5-8243-1507-3.

243. Юдина, М. В. Об искусстве аккомпанемента / М. В. Юдина // М. В. Юдина: статьи, воспоминания, материалы / Составитель А. М. Кузнецов. – Москва: Советский композитор, 1978. – С. 305.

244. Юдина, М. В. Обреченная абстракции, символике и бесплотности музыки: переписка 1946–1955 гг.: сборник / М. В. Юдина. – Москва: Российская политическая энциклопедия, 2008. – 590 с. – ISBN 978-5-8243-0941-6.

245. Яворский Болеслав Леопольдович: биографическая справка. – Текст: электронный // Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского: официальный сайт. – Москва, 2010–2023. – URL: <http://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=47146> (дата обращения: 23.04.2023). – Режим доступа: свободный.

246. Яковенко, С. Б. М. И. Глинка и отечественная вокально-исполнительская культура / С. Б. Яковенко // Музыкальная академия. – 2004. – № 3 (690). – С. 167–174. – ISSN 0869-4516.

ИСТОЧНИКИ НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

247. Adler, K. The art of accompanying and coaching / K. Adler. – Corrected ed. – New York: Da Capo Press, 1971. – 260 p. – ISBN 0306703602.

248. Bos, C. V. The well-tempered accompanist / by Coenraad V[alentyn] Bos, as told to Ashley Pettis. – Bryn Mawr, Pa.: Theodore Presser Co., 1949. – 162 p.

249. Cranmer, P. Technique of accompaniment / P. Cranmer. – London: Dobson, 1970. – 108 p. – ISBN 0234779152.

250. Fischer-Dieskau, D. Töne sprechen, Worte klingen: zur Geschichte und Interpretation des Gesangs / D. Fischer-Dieskau. – Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt; München: Piper, 1985. – 500 S. – ISBN 978-3-492-02826-4.

251. Fuller, D. Accompaniment / D. Fuller // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – London: Macmillan Publishers, 1980. – Vol. 1. – P. 37–38. – ISBN 0-333-23111-2.

252. Günther, M. Liedbegleitung und Künstlerische Identität: zur Zusammenarbeit Clara Schumanns mit Julius Stockhausen / Martin Günther // Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. – 2020. – Band 2: Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation: Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold / Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke. – S. 64–84. – Online-Ressource. – DOI: 10.25366/2020.78.

253. Jacques Handschin in Russland: die neu aufgefundenen Texte / Kommentiert und ediert von Janna Kniazeva; Redaktion Martin Kirnbauer und Ulrich

Mosch. – Basel: Schwabe Verlag, 2011. – 1045 S. – (Resonanzen: Basler Publikationen zur älteren und neueren Musik / Herausgegeben vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel; Bd. 1). – ISBN 978-3-7965-2659-6.

254. Hering, H. Der Klavierpart im Lied des 19. Jahrhunderts / H. Hering // Melos/NZ: neue Zeitschrift für Musik. – 1978. – Jahrg. 4, Heft 2. – S. 95–101. – ISSN 0343-0138.

255. Lindo, A. H. The art of accompanying / A. H. Lindo. – New York: G. Schirmer, Inc., 1916. – 109 p.

256. Olshausen, U. Das lautenbegleitete Sololied in England um 1600: Mit einem Register der unveröffentlichten Lieder / U. Olshausen. – Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1963. – 342, 28 S.

257. Schering, A. Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im 16. Jahrhundert / A. Schering // Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. – 1912. – Jahrg. 13, Heft 6. – S. 190–196.

258. Schwindt-Gross, N. Begleitung / N. Schwindt-Gross // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Enzyklopädie. – Kassel; Stuttgart: Bärenreiter, 1994. – Teil 1. – Sp. 1337-1345. – ISBN 3-7618-1100-4.

259. Steinbeck, W. Das Prinzip der Liedbegleitung bei Schubert / W. Steinbeck // Die Musikforschung. – 1989. – Jahrg. 42, Heft 3. – S. 206–221. – ISSN 0027-4801.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

260. Архив РАМ им. Гнесиных. Ф. 31 (Архив Е. М. Славинской). Ед. хр. 24, 1 л.

261. Архив РАМ им. Гнесиных. Оп. 3, Д. 604. Самолетов В. Из характеристики Смирновой Т. Н. Л. 22.

262. Архив РАМ им. Гнесиных. Оп. 3, Д. 602, 102 л.

263. Семейный архив Преображенских. Воспоминания Н. Л. Вельтер. – Машинопись.

264. Архив СПбГК. Личные дела профессорско-преподавательского состава, аспирантов и студентов. Д. 64. Дело студентки и аспирантки Г. И. Ганкиной, Л. 190–218.

265. Архив РАМ им. Гнесиных. Оп. 3. Из архива отдела делопроизводства. Д. 207. Личное дело Г. Домбаева. 25 л.

266. Архив РАМ им. Гнесиных. Оп. 3. Из архива отдела делопроизводства. Д. 120. Личное дело Е. Бутягиной. 20 л.

267. Архив СПбГК. Личные дела профессорско-преподавательского состава, рабочих, служащих, аспирантов и студентов за 1936–1958. Д. 143. Личное дело А. А. Люблинского. Л. 174–204.

268. Архив СПбГК. Личные дела профессорско-преподавательского состава, рабочих и студентов за 1947–1949. Д. 145. Личное дело А. Б. Меровича. С. 107–128, С. 175–247.

269. Архив СПбГК. Личные дела профессорско-преподавательского состава, рабочих, служащих и студентов за 1925–1951. Д. 101. Личное дело В. П. Ивановой. Л. 57–90.

270. Архив СПбГК. Личные дела профессорско-преподавательского состава, рабочих, аспирантов и студентов 1925–1952 гг. Д. 258. Личное дело Е. М. Шендеровича. Л. 212–223.

271. Архив СПбГК. Личные дела преподавателей, аспирантов и студентов за 1929–1956. Д. 64. Личное дело Н. Н. Галаниной. Л. 55–86.

272. Архив СПбГК. Личные дела рабочих и служащих за 1959. Д. 17. Личное дело Н. Н. Галаниной. Л. 53–85.

273. Отдел рукописей РНБ. Ф. 1051. Оп. 1. Ед. хр. 14. Дулов Михаил Тимофеевич, пианист. Письмо Алексею Владимировичу Таскину. – 1938, июнь. – 1 л.

274. Отдел рукописей РНБ. Ф. 1051. Оп. 1. Ед. хр. 15. Ершов Иван Васильевич, оперный певец. Письмо Алексею Владимировичу Таскину. – 1938. – 1 л.

275. Отдел рукописей РНБ. Ф. 124. Оп. 1 (ч. 3). Ед. хр. 4260. 3 л.

276. Открытое научное заседание Совета содействия театрального и музыкального искусства Ленинграда, посвященное 65-летию со дня рождения С. П. Преображенской. 11.02.1969. Стенографический отчет.

277. ФГБУК "Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина". Ф. 621. Коллекция Дземянко З. В. Регистрационный номер: 11919835. Подборка выступлений Обуховой Надежды Андреевны на радио и в печати / составлено и отпечатано З. В. Дземянко. Москва, [1961–1966]. Машинопись. Из содерж.: Из выступления Н. Обуховой по радио 11.06.1952. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12038750>

278. ФГБУК "Российский национальный музей музыки", КП-7735/933, инв. номер Ф-146-7492. Высказывания Б. Л. Яворского о порочности педагогической системы музыкальной школы: из воспоминаний М. С. Зеликман о Киевской Народной консерватории: литературная рукопись [1940–1960-е]. Машинопись. – URL: <https://glinka-iss.kamiscloud.ru/entity/ОБЪЕКТ/935942?query=Яворского%20порочно-сти&index=0> (дата обращения: 28.08.2023).

279. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–83. Оп. 1. Д. 16. Приказы по Севзапкино, 1922. Л. 2 (об).

280. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–260. Оп. 3. Д. 2815. Пружан Самуил Моисеевич. – Крайние даты документов: 17.05.1920–30.06.1920. 2 л.

281. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–298. Оп. 2. Д. 2635. Пружан Самуил Моисеевич. – Крайние даты документов: 01.01.1917–31.05.1929. 33 л.

282. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–337. Оп. 13. Д. 12. Белицкий Андрей Сергеевич, концертмейстер оперы. – Крайние даты документов: 10.12.1957–28.02.1990. 49 л.

283. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337. Оп. 2–2. Д. 486. Рубаненко Исаак Хононович, концертмейстер. – Крайние даты документов: 11.08.1945–27.06.1976. – 60 л.

284. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–805. Оп. 1. Ед. хр. 2. Молас А. П. Мои воспоминания о Могучей кучке. – Л. 4.

285. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 1. Д. 3166. Позен Борис. – Крайние даты документов: 09.1909-16.02.1915. – Л. 3 (об).

ПРИЛОЖЕНИЕ

*Концертмейстеры выдающихся
отечественных исполнителей-солистов*

Солисты	Концертмейстеры
1. Абаза-Штубе Ю. Ф.	Блуменфельд Ф. М., Рубинштейн А. Г.
2. Акимова С. В.	Миклашевская И. С., Давыдова С. О., Венгерова И. А., Бихтер М. А.
3. Архипова И. К.	Стучевский С. К., Свиридов Г. В., Разсудова Н. П.
4. Атлантов В. А.	Халилова Ф. З.
5. Барсова В. В.	Стучевский С. К., Мацюшевич С. И., Ерохин А. П.
6. Баянова А. Н.	Аптекман М. Ю., Ашкенази Д. В.
7. Богачева И. П.	Вакман С. Б., Гаудасинская Е. С.
8. Брегвадзе Н. Г.	Гонглиашвили М. С.
9. Ведерников А. Ф.	Лазько И. А., Наумова И. И., Гуреева Н. Н. (орган), Свиридов Г. В.
10. Вертинский А. Н.	Брохес М. Б., Ротт Г. Я.
11. Вишневская Г. П.	Ростропович М. Л.
12. Вяльцева А. Д.	Таскин А. В.
13. Гмыря Б. Р.	Вакман С. Б., Острин Л. Е.
14. Давыдова В. А.	Зыбцев А. Л., Славинская Е. М.
15. Держинская К. Г.	Стучевский С. К., Абрамович Б. К.
16. Долуханова З. А.	Бошнякович О. Д., Козель Б. М., Светланава Н. А., Хвостин В. И., Вакман С. Б., Ерохин А. П.
17. Дорлиак К. Н.	Каменский А. Д., Юдина М. В., Щербачев В. В., Абрамович Б. А.
18. Дорлиак Н. Л.	Рихтер С. Т., Иохелес А. Л., Петухов М. С., Шубина В. Я., Мусинян Н. М., Абрамович Б. А., Гринберг М. И., Юдина М. В., Игумнов К. Н., Гольденвейзер А. Б., Шостакович Д. Д., Волконский А. М. (клавесин)
19. Зарудная В. М.	Ипполитов-Иванов М. М.
20. Иванов А. П.	Зыбцев А. Л., Вальтер Н. Г.
21. Казанцева Н. А.	Вальтер Н. Г., Бернар А. О., Брохес М. Б., Шнейдерман Д. А.
22. Карева Г. А.	Сазонов В. С. (гитара) Сорокин С. А. (гитара), Белицкий А. С., Кроль В. З.
23. Касрашвили М. Ф.	Могилевская Л. А., Разсудова Н. П.

24.	Коваленко М. В.	Гандшин Жак Самюэль (орган ⁵⁴⁸)
25.	Козин В. А.	Покрасс А. Я., Ашкенази Д. В.
26.	Козловский И. С.	Тиличеев В. Ю., Голованов Н. С., Светланов Е. Ф., Вальтер Н. Г.
27.	Кошиц Н. П.	Рахманинов С. В., Гречанинов А. Т., Яворский Б. Л.
28.	Левик С. Ю.	Бихтер М. А., Давыдова С. О.
29.	Левко В. Н.	Могилевская Л. А., Зингер Г. С., Чулаки М. И.
30.	Лемешев С. Я.	Козель Б. М., Стучевский С. К., Вальтер Н. Г., Томина О. П.
31.	Леонова Д. М.	Глинка М. И., Мусоргский М. П.
32.	Лейферкус С. П.	Кабалевский Д. Б., Скигин С. Б., Мишук М. В.
33.	Лодий З. П.	Голубовская Н.И., Абрамович Б. А.
34.	Магомаев М. М.	Абрамович Б. А., Кретинген Т. И.
35.	Макушина Т. А.	Метнер Н. К., Гречанинов А. Т.
36.	Масленников А. Д.	Петров Н. А., Могилевская Л. А., Шостакович Д. Д.
37.	Мигай С. И.	Игумнов К. Н., Домбаев Г. С., Стучевский С. К., Ульрих В. П.
38.	Милашкина Т. А.	Козель Б. М., Петухов М. С., Викторов В.
39.	Молас А. Н.	Мусоргский М. П., Блуменфельд Ф. М.
40.	Морфесси Ю. С.	Макаров Саша (sic!) (гитара), Де-Лазари И. К. (гитара)
41.	Нежданова А. В.	Голованов Н. С., Сафонов В. И., Макаров А. Д., Рахманинов С. В., Бошнякович О. Д.
42.	Нестеренко Е. Е.	Чачава В. Н., Шостакович Д. Д., Свиридов Г. В., Шендерович Е. М.
43.	Норцов П. М.	Ульрих В. П., Шнейдерман Д. А., Абрамович Б. А.
44.	Образцова Е. В.	Шендерович Е. М., Чачава В. Н., Свиридов Г. В., Могилевская Л. А., Ерохин А. П.
45.	Обухова Н. А.	Нечаев В. В., Стучевский С. К., Сахаров М. И., Бошнякович О. Д.
46.	Олейниченко Г. В.	Томина О. П., Вальтер Н. Г.
47.	Оленина д'Альгейм М. А.	Балакирев М. А., Оленин А. А. Гольденвейзер А. Б., Корто А., Ламм П. А., Метнер Н. К., Гандшин Жак Самюэль (орган)
48.	Орлова Л. П.	Миронов Л. Н.

⁵⁴⁸ В дальнейшем, если в скобках не указано иное, подразумевается фортепианный аккомпанемент.

49. Отс Г. К.	Подэльский Г. В., Кельдер Э.
50. Панина В. В.	Соколов Коля (sic!) (гитара), Шишкин М. И. (гитара)
51. Пантофель-Нечецкая Д. Я.	Абрамович Б. А., Стучевский С. К., Брехес М. Б., Давыдова С. О., Вакман С. Б.
52. Петров И. И.	Бриккер С. Г., Стучевский С. К.
53. Печковский Н. К.	Ульрих В. П. Печковский И. Н., Домбаев Г. С., Давыдова С. О.
54. Пирогов Г. С.	Стучевский С. К., Сахаров М. И.
55. Писаренко Г. А.	Рихтер С. Т., Юдина М. В., Гинзбург А. Г., Покровский А. Б.
56. Плужников К. И.	Мишук М. В., Жуков И. М., Матусовская Е. К.
57. Преображенская С. П.	Преображенская М. П., Корик М. Г.,
58. Пьявко В. И.	Севидов А. Г., Свиридов Г. В., Разсудова Н. П.
59. Райский Н. Г.	Метнер Н. К., Гольденвейзер А. Б., Гинзбург Г. Р.
60. Рождественская Н. П.	Бернар А. О., Вакман С. Б., Нейгауз Г. Г.,
61. Руденко Б. А.	Острин Л. Е., Шендерович Е. М.
62. Синявская Т. И.	Коган З. С., Могилевская Л. А.,
63. Собинов Л. В.	Гольденвейзер А. Б., Корнилов Д. Г., Николаев Л. В., Гнесина Е. Ф., Стучевский С. К., Давыдова С. О.
64. Соткилава З. Л.	Турманидзе Э. М., Чачава В. Н., Погосбекова К. Л., Могилевская Л. А.
65. Стенбок А. В.	Метнер Н. К., Ламм П. А.
66. Суховицына Н. И.	Гинзбург Г. Р., Сахаров М. И.
67. Хворостовский Д. А.	Ивари И. Г., Аркадьев М. А., Дравина Р., Курицкая Л. В.
68. Цесевич П. И.	Стучевский С. К., Мацюшевич С. И.
69. Шаляпин Ф. И.	Похитонов Д. И., Рахманинов С., В., Купер Э. А., Годзинский Г. Ф., Таскин А. В., Сафонов В. И., Ульрих В. П., Давыдова С. О., Нахутин Б. О., Мур Дж.
70. Шпиллер Н.Д.	Стучевский С. К., Зыбцев А. Л., Вальтер Н. Г., Вакман С. Б.
71. Шульженко К. И.	Ашкенази Д. В., Мандрус Б. Я., Корик М. Г.
72. Юрьева И. Д.	Каган С. М., Сеймович Е. Г.
73. Ян-Рубан А. М.	Метнер Н. К., Гречанинов А. Т., Гольденвейзер А. Б., Яворский Б. Л.