

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Нижегородская государственная
консерватория им. М.И. Глинки»

На правах рукописи



Пономарева Елена Ивановна

**Концертмейстерское искусство Святослава Рихтера:
творческий диалог и художественная интерпретация**

Специальность 5.10.3 Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, профессор
Бочкова Татьяна Рудольфовна

Нижегород

2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЕ ИСКУССТВО В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ С. РИХТЕРА	20
1.1 Профессиональное амплуа «мастера аккомпанемента» в творческой биографии С. Рихтера.....	20
1.2 Универсализм как приоритетная характеристика С. Рихтера-концертмейстера	38
ГЛАВА II. В ДУЭТЕ С ОТЕЧЕСТВЕННЫМИ ПЕВЦАМИ: ИНДИВИДУАЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА	59
2.1 Проблемы интерпретации отечественного и зарубежного камерно-вокального репертуара (С. Рихтер и Н. Дорлиак).....	59
2.2 Ансамблевые тенденции в дуэте певец – концертмейстер (С. Рихтер и Г. Писаренко).....	82
ГЛАВА III. В АНСАМБЛЕ С ЗАРУБЕЖНЫМИ ПЕВЦАМИ: ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЕКТА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ИСПОЛНТЕЛЬСТВЕ	101
3.1 Творческий диалог С. Рихтера и Д. Фишера-Дискау: аспекты художественной интерпретации австро-немецкой Lied.....	101
3.2 Традиционное и новаторское в диалоге исполнительских концепций (С. Рихтер и П. Шрайер).....	120
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	143
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	153
ПРИЛОЖЕНИЕ	169

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Творческая деятельность Святослава Рихтера (1915–1997) – одного из крупнейших пианистов XX столетия – принадлежит к наиболее ярким страницам отечественной музыкальной культуры новейшего времени. Важнейшие черты художественной индивидуальности С. Рихтера – концертирующего солиста – исключительная стабильность и безупречное техническое совершенство исполнения, колоссальный диапазон выразительных средств (прежде всего, темброво-фонических и динамических), невероятный по объему репертуар (сопоставимый разве что с такими легендарными артистами прошлого как Антон Рубинштейн) и поразительная творческая активность, сохранявшаяся вплоть до 80-летнего возраста. Они могут быть дополнены впечатляющим артистическим универсализмом, феноменальным мастерством камерно-ансамблевого и концертмейстерского исполнительства.

Как заметил один из биографов С. Рихтера, «где бы он ни оказывался во время своих бесчисленных гастролей <...>, везде его принимали как живую легенду... И тем не менее! <...> В России Святослав Теофилович был даже не легендой, а живым божеством» [13, с. 3–4]. Подобное почитание способствовало появлению в Советском Союзе огромного количества прижизненных публикаций о С. Рихтере: от небольших статей – творческих портретов, обращенных к широкой аудитории, до трудов, адресуемых специалистам.

Эта тенденция сохранилась и в XXI столетии благодаря выходу в свет «творческих дневников» С. Рихтера, сборников воспоминаний о нем, а также биографических трудов (очерков жизни и творческой деятельности) обзорно-популярного характера. И при этом, как ни парадоксально, отечественными специалистами за минувшие четверть века не было опубликовано монографических научных работ, посвященных С. Рихтеру-исполнителю,

прославленному интерпретатору классико-романтического наследия и произведений целого ряда выдающихся мастеров XX века.

Аналогичная ситуация заметна и в областях, связанных с изучением отдельных сфер исполнительского искусства. Применительно к С. Рихтеру одной из них является концертмейстерская деятельность, охватывающая примерно полувековой период сценических выступлений, увенчавшаяся выдающимися творческими достижениями, отчетливо отразившая фундаментальные принципы художественного мышления крупнейшего артиста второй половины XX столетия.

К сожалению, единодушное признание уникальности персонального вклада С. Рихтера – «мастера аккомпанемента» – в развитие камерного вокального исполнительства XX столетия, характерное для исследовательской литературы последних десятилетий, как правило, не сопровождается надлежащими аналитическими комментариями. В качестве распространенных аргументов фигурируют следующие: плодотворное сотрудничество пианиста с крупнейшими отечественными и зарубежными камерными певцами (Н. Дорлиак и Д. Фишером-Дискау, Г. Писаренко и П. Шрайером), впечатляющее количество исполненных вокальных произведений (лишь отчасти зафиксированных в аудио- или видеозаписях) и сыгранных *Liederabend*'ов, перечни гастрольных маршрутов С. Рихтера-концертмейстера и т. д.

Бесспорная значимость подобной фактической информации и профессионально ориентируемой статистики не вызывает сомнений. Вместе с тем, остаются не выявленными ключевые движущие мотивы поистине удивительной приверженности великого пианиста к камерно-вокальной музыке, не раскрываются важнейшие творческие принципы С. Рихтера-аккомпаниатора. Порой магистральные художественно-эстетические тенденции, присущие рихтеровской творческой деятельности в целом, несколько формально проецируются на концертмейстерскую сферу, хотя углубленное дифференцированное освещение этой деятельности признается

безусловно необходимым. Потребность комплексного осмысления концертмейстерского искусства С. Рихтера определила **актуальность темы** настоящей диссертационной работы.

Объектом исследования является исполнительское искусство С. Рихтера-концертмейстера, **предметом** – специфика ансамблевой работы с крупнейшими камерными певцами бывшего СССР и Западной Европы в аспектах художественной интерпретации и творческого диалога.

Цель настоящей работы – выявление наиболее значимых особенностей концертмейстерского искусства Святослава Рихтера.

Указанной целью предопределяется необходимость решения следующих **задач**:

– обозначить важнейшие исторические вехи концертмейстерской деятельности в артистической биографии великого пианиста;

– осветить фундаментальные исполнительские принципы С. Рихтера-аккомпаниатора исходя из последовательно репрезентируемого им образа «идеального концертмейстера»;

– рассмотреть концептуальные аспекты важнейших творческих замыслов, реализуемых артистом с позиций художественного просветительства в камерно-вокальной сфере;

– обозначить магистральные историко-стилевые и репертуарные тенденции, характеризующие процесс многолетнего сотрудничества С. Рихтера с ведущими представительницами отечественной школы камерного пения Н. Дорлиак и Г. Писаренко;

– охарактеризовать значимые черты рихтеровских творческих «содружеств» с крупнейшими зарубежными исполнителями австро-немецкой Lied второй половины XX столетия Д. Фишером-Дискау и П. Шрайером.

Степень изученности проблемы. Настоящая работа является первым диссертационным исследованием, посвященным исполнительскому искусству С. Рихтера-концертмейстера, поскольку эта сфера музыкантской

карьеры легендарного пианиста до сих пор не становилась предметом специального изучения.

Единственная диссертационная работа, защищенная в 1987 году А. Хитруком, содержит характеристику рихтеровских исполнений сольных фортепианных опусов К. Дебюсси, С. Прокофьева и М. Мусоргского. Предложенный диссертантом нетривиальный подход, связанный с интерпретаторским воплощением «зрительно-пластических тенденций композиторского творчества» [94, с. 4], благоприятствовал охвату самых разнообразных аспектов профессиональной деятельности С. Рихтера. Однако самоограничение, наблюдаемое при отборе музыкального материала, концентрация внимания на специфических приемах фортепианного письма и отдельных интерпретационных проблемах, обусловили узкоспециальный характер названной диссертационной работы.

Более плодотворными следует признать ассоциативные параллели между различными сферами исполнительства С. Рихтера, проводимые М. Смирновой в связи с многоаспектной сравнительно-аналитической характеристикой наиболее выдающихся интерпретаций шубертовских фортепианных сонат. «Многое у Шуберта идет от песенно-речевого начала, поэтому его фортепианную музыку глубже ощущают те пианисты, которым близко камерно-вокальное исполнительское искусство. Вспомним, что признанные шубертианцы – А. Шнабель, С. Рихтер и другие – проявили себя не только как солисты, но и как замечательные аккомпаниаторы шубертовских песен» [77, с. 44; 78, с. 99].

Кроме того, указанными параллелями в известной степени предопределяется общепризнанная «...стилевая и жанровая универсальность, которая стала знаменем времени в послевоенные годы и была характерна, помимо Рихтера, для крупнейших пианистов его поколения (вспомним, например, Микеланджели, Гилельса...)), – подчеркивает С. Грохотов [16, с. 142].

Важно отметить и некоторое «приближение» к обозначенной проблематике в отечественных публикациях последних десятилетий. Так, в статье А. Юдина «Уроки С. Рихтера-концертмейстера» на основании автобиографических эссе и дневниковых заметок прославленного артиста кратко освещаются его «первые шаги в профессии концертмейстера» (1930-е годы), сотрудничество с Н. Дорлиак и Г. Писаренко, высказывается гипотеза по поводу «концертмейстерско-педагогической» направленности профессиональной «работы музыканта», отмечается приоритетная роль «творческих дневников» С. Рихтера как «важнейшего источника» информации о его творческой деятельности [123, с. 93–101].

В жизнеописании С. Рихтера, принадлежащем В. Могильницкому, содержатся обзорные характеристики артистического сотрудничества с Н. Дорлиак и Д. Фишером-Дискау [43]. На страницах позднейшего очерка, подготовленного тем же исследователем и посвященного ансамблевой деятельности великого артиста [44], описанные исполнительские «пары» дополнены аналогичной характеристикой концертных выступлений дуэта Г. Писаренко – С. Рихтер. Существенные особенности репетиционной работы С. Рихтера – «идеального концертмейстера» – представлены в статье Г. Писаренко и книге Ю. Борисова [55; 7].

Кроме того, важные подробности рихтеровского сотрудничества с прославленными зарубежными певцами освещены в мемуарных очерках Д. Фишера-Дискау, Э. Шварцкопф, П. Шрайера, опубликованных в книге «Вспоминая Рихтера» (2000) [12]. Ценнейшими и незаменимыми источниками профессиональной информации относительно концертмейстерских выступлений С. Рихтера являются его дневниковые записи (так называемые «творческие дневники»), а также воспоминания артиста, зафиксированные Б. Монсенжоном [68; 45].

Заслуживают особого упоминания исследовательские и критические работы о творческой деятельности отечественных и зарубежных певцов, выступавших в ансамбле со С. Рихтером, наряду с мемуарными

публикациями самих исполнителей. В частности, Н. Дорлиак были опубликованы очерки о Д. Фишере-Дискау, воспоминания о подготовке к исполнению вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича [19; 20; 21]. Среди авторов, которые обращались к изучению исполнительского процесса выдающейся певицы – К. Аджемов, Л. Живов, К. Маргунова, Г. Снитовская, Г. Писаренко [1; 22; 40; 41; 80; 54]. Концертные выступления Н. Дорлиак в дуэте со С. Рихтером освещены в рецензиях А. Канкаровича, Л. Живова, Г. Когана, С. Федоровцева и др.

Среди работ, посвященных Г. Писаренко, выделяется популярная монография – очерк жизни и творчества певицы, который принадлежит перу Г. Снитовской [79]. Отметим также монографические статьи И. Страженковой, Е. Светланова, Г. Снитовской, С. Буланова [83; 74; 81; 8], рецензии на камерные вечера с разнообразными программами, опубликованные А. Бахчиевым, Н. Шпиллер, Н. Рождественской, И. Чалаевой [3; 10; 69; 99]. Неоднократно упоминаются концертные выступления в дуэте со С. Рихтером на страницах автобиографической книги Д. Фишера-Дискау «Отзвуки былого» [89, с. 191, 241–242]. Аналитические отзывы об этих выступлениях приведены в исследовательских очерках С. Яковенко, Д. Луконина и А. Сеницына [128; 37], рецензиях В. Тимохина и С. Яковенко [84; 126]. Творческий облик прославленного камерного певца рельефно очерчен в критических статьях М. Рубина, Л. Романова, главах из воспоминаний английского пианиста-концертмейстера Дж. Мура [71; 72; 48].

Характеристики *Liederabend*'ов П. Шрайера содержатся в монографических публикациях В. Юзефовича, рецензиях В. Пасхалова, Т. Фрумкис и С. Яковенко [53; 92; 124; 125]. Помимо мемуарных очерков «Моя позиция», завершенных П. Шрайером в начале 1980-х годов (и, разумеется, не описывающих процесс совместной работы со С. Рихтером), представляет безусловный интерес позднейшее авторское дополнение к ним – «В отраженном свете: Воспоминания и лица» («Im Ruckspiegel: Erinnerungen und Gesichten»), опубликованное 15 лет спустя [107; 136].

Из специальных работ, посвященных истории, теории и методике современного концертмейстерского исполнительства в камерно-вокальной сфере, следует упомянуть диссертационные исследования В. Калицкого и А. Юдина, а также монографии указанных авторов [25; 26; 81; 115; 116; 120].

В работах А. Юдина освещается «концертмейстерская практика русских композиторов» XIX – начала XX вв. (от М. Глинки до Н. Метнера), репрезентируемая автором в качестве «русской школы концертмейстерства». Аналогичная деятельность музыкантов-исполнителей (названного периода и более позднего времени) остается в сфере интересов исследователя. Диссертация В. Калицкого включает в себя обзорный раздел (параграф 2.2.3) «Конец XIX – начало XXI века: Феномен отечественной концертмейстерской школы», фактически продолжая намеченную А. Юдиным линию освещения композиторской «практики аккомпанемента» в советскую эпоху (С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Свиридов).

Здесь же исследователем кратко характеризуется концертмейстерская деятельность крупнейших отечественных пианистов XX столетия. В частности, сообщается о «творческом дуэте С. Рихтера и Н. Дорлиак – уникальном явлении отечественного и мирового музыкального искусства» [26, с. 29]. Упомянув «особые творческие отношения, связывавшие С. Рихтера и Д. Фишера-Дискау», исследователь констатирует: «Их совместные выступления можно назвать одной из вершин исполнения немецкой камерной музыки выдающимися мастерами» [26, с. 28–29]. Далее автор (вслед за А. Юдиным) отмечает: «Творческая работа, связанная с подготовкой совместных программ С. Рихтером-концертмейстером, раскрывала еще одну грань его таланта, реализованную только в указанном виде деятельности – музыканта-педагога» [Там же]. При этом многолетнее артистическое содружество С. Рихтера и Г. Писаренко, концертные выступления дуэта П. Шрайер – С. Рихтер автором не упоминаются.

Среди методических трудов и учебных пособий, характеризующих важнейшие проблемы аккомпаниаторской работы в камерной вокальной

сфере, необходимо упомянуть книги Н. Крючкова, Е. Кубанцевой, А. Люблинского (неоднократно переиздававшиеся на протяжении 2000–2010-х годов), И. Мосина, Е. Шендеровича [30; 31; 38; 47; 104]. Вместе с тем, исторические аспекты развития концертмейстерского искусства в целом и отечественного, в частности, не являются предметом рассмотрения этих авторов. Они прибегают к соответствующим «экскурсам» лишь в отдельных случаях, комментируя то или иное положение своих работ.

Следует заметить, что в перечисленных исследованиях обнаруживаются и существенные расхождения терминологического характера. Так, большинство отечественных специалистов придерживается традиционного определения функциональной дифференциации партий в камерно-вокальном произведении как «сольной» и «сопровождающей», с возможными оговорками по поводу «слияния исполнителей в единый ансамбль» на стадии концертного выступления (см.: [26, с. 38–39]).

Подобная дифференциация соотносится с определением вокальной музыки, содержащимся в отечественном энциклопедическом издании: «К вокальной музыке относятся <...> любые музыкальные сочинения для пения с инструментальным сопровождением – различные жанры камерной вокальной музыки (романс, песня, вокальные ансамбли с сопровождением фортепиано <...>). Во всех произведениях вокальной музыки голосу принадлежит главенствующая роль <...>» [5, стб. 829].

При этом в отдельных публикациях последних десятилетий [4; 104] утверждается «камерно-ансамблевая» природа этой сферы вокального искусства, что представляется уместным для хронологически ограниченного периода развития академической музыкальной культуры (XX век, в особенности 1950–1990-е годы). Это положение не является бесспорным для всех предшествующих эпох (включая классическую и романтическую).

Научная новизна диссертационного исследования определяется несколькими магистральными положениями:

– концертмейстерское искусство впервые рассматривается как важнейший исток формирования исполнительского мышления С. Рихтера, обусловивший некоторые существенные особенности пианистического стиля и концертно-сценической деятельности великого артиста в целом;

– на основе изучения ансамблевого мастерства С. Рихтера сформирована модель «идеального концертмейстера» – универсального музыканта, подразумевающая как исполнительский перфекционизм, так и наличие комплекса других необходимых качеств: инициатора в формировании интерпретационных подходов, «педагога-репетитора», концертного продюсера и организатора совместной репетиционной работы;

– сущностные черты рихтеровского творческого процесса в области концертмейстерской практики впервые рассматриваются в аспекте комплексного художественного проектирования, определяющего концептуальные принципы отбора и интерпретации исполняемых вокальных произведений;

- концертмейстерская деятельность Рихтера изучается с позиций многоаспектного подхода, учитывающего различные параметры ансамблевого музицирования пианиста – историко-стилевой, художественно-концептуальный, текстуальный, а также поведенческо-сценический и организационно-репетиционный;

– артистическое сотрудничество С. Рихтера с крупнейшими отечественными и зарубежными камерными певцами впервые характеризуется с позиций определенной репертуарной «цикличности» (Н. Дорлиак – Г. Писаренко, Д. Фишер-Дискау – П. Шрайер), что позволяет выявить преемственные черты в соответствующих концертных программах (репертуарные предпочтения, интерпретаторские подходы, механизмы исполнительской коммуникации с аудиторией, организация процесса репетиционной работы и т. д.).

Теоретическая значимость исследования заключается в найденном многоаспектном подходе к рассмотрению важнейших сторон

концертмейстерской деятельности С. Рихтера (вторая половина 1940-х – начало 1990-х годов): историко-хронологической, репертуарной, интерпретаторской, художественно-просветительской, организационной. Он исходит из утверждаемого артистом образа «идеального концертмейстера» и последовательно формируемых принципов творческого проектирования в сфере камерного вокального исполнительства. Этот метод позволит использовать его основной «инструментарий» при изучении концертмейстерского и ансамблевого искусства других крупных музыкантов современности.

Практическая значимость исследования обусловливается возможностью использования соответствующих аналитических наблюдений и выводов при освоении ряда учебных дисциплин в образовательном процессе высших учебных заведений («Концертмейстерский класс», «История вокального искусства», «Методика преподавания концертмейстерского мастерства», «Интерпретация вокального репертуара» и т. д.). Помимо этого, авторские оценки, суждения и комментарии могут представлять интерес для современных концертирующих музыкантов (камерных певцов и аккомпаниаторов в части составления программ), музыкальных критиков, специализирующихся в данной сфере деятельности.

Методологическая основа исследования определяется необходимостью комплексного решения поставленных задач. В частности, для выявления и отбора документальных материалов, с надлежащей полнотой фиксирующих масштабы профессиональной деятельности С. Рихтера-аккомпаниатора, привлекаются разнообразные публикации из его личного архива (репертуарные статистические таблицы, персональный хронограф концертных выступлений, мемуарные высказывания самого исполнителя и сотрудничавших с ним певцов); ното-библиографическая информация о премьерных исполнениях камерно-вокальных произведений отечественных композиторов XX века; музыкально-критические статьи и

заметки. Основой для отбора и целенаправленного изучения этих материалов становится источниковедческий метод.

Применение исторического метода закономерно обуславливалось освещением разнообразных фактов, относящихся к развитию отечественного музыкального исполнительства (в том числе концертмейстерского искусства) на протяжении второй половины минувшего столетия. Использование компаративистского и герменевтического подходов логически мотивировалось как «диалогическими» сопряжениями рихтеровских интерпретаций выдающихся опусов камерного вокального репертуара (в частности, песенных циклов Ф. Шуберта) с трактовками других авторитетных исполнителей, так и соответствующими «шагами» к истолкованию композиторского творческого наследия в целом (например, песни и романсы Э. Грига), вплоть до универсальных принципов современного камерного вокального исполнительства.

Материал исследования. Монографическая направленность предпринятых изысканий обуславливает главенствующую роль разнообразных источников, относящихся к исполнительской деятельности С. Рихтера-концертмейстера. Важнейшие данные для аналитической работы – это аудио- и видеозаписи его концертно-сценических и студийных исполнений как сольного, так и камерно-вокального репертуара; видеохроника, в том числе архивная, сделанная во время репетиционного процесса и концертных выступлений С. Рихтера с Н. Дорлиак, Г. Писаренко, Д. Фишером-Дискау и П. Шрайером, документальная фильмография, в частности фильм Б. Монсенжона «Рихтер непокоренный». Значительный повод для обдумывания имели персональные комментарии пианиста, адресованные тем или иным композиторам либо их вокальным сочинениям; дневниковые заметки, связанные с процессом индивидуальной репетиционной работы и последующими выступлениями; критические оценки прослушанных интерпретаций камерной вокальной музыки.

Привлекаются также мемуарные и эпистолярные источники, принадлежащие композиторам, музыкантам-исполнителям, любителям музыки, интервью и беседы с ними, затрагивающие либо деятельность С. Рихтера – «мастера аккомпанемента», либо фундаментальную проблематику концертмейстерского искусства второй половины XX века. Используются также материалы периодической печати (прежде всего, публикации отечественных и зарубежных музыкальных критиков) – рецензии на концерты С. Рихтера, творческие портреты музыкантов-исполнителей, сотрудничавших с ним, обзоры крупных музыкальных фестивалей.

На защиту выносятся следующие положения:

– концертмейстерская деятельность, охватывающая примерно полувековой период, является одной из приоритетных сфер исполнительского творчества С. Рихтера;

– «идеальный концертмейстер» – одно из важнейших артистических амплуа С. Рихтера, которому соответствует комплекс необходимых профессиональных критериев;

- универсализм – приоритетная черта С. Рихтера-концертмейстера, касающаяся не только широты исполнительского репертуара, но и других творческих аспектов, обеспечивающих достижение максимального художественного результата в камерно-вокальном творчестве. К ним имеет отношение деятельность музыканта по формированию интерпретационной и композиционной концепций выступлений, организация репетиционного процесса, проявление педагогического и продюсерского качеств при осуществлении музыкального проекта;

– общая направленность артистической эволюции великого музыканта в сфере концертмейстерского искусства определяется целенаправленно осуществляемым синтезом наиболее существенных и творчески перспективных черт академической традиции камерного вокального музицирования в России и Западной Европе XX столетия;

– развитие исполнительских принципов С. Рихтера-концертмейстера на протяжении второй половины 1940-х – начала 1990-х годов обуславливается неуклонно возрастающей ролью камерно-ансамблевого подхода к интерпретации вокальных сочинений различных эпох;

– в осуществляемом С. Рихтером процессе отбора, последующей репетиционной подготовки и сценическом воплощении исполняемого вокального репертуара доминируют ключевые установки художественно-концептуального просветительства.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Достижению цели настоящей работы и успешному решению ее задач содействовало изучение многочисленных научно-методических источников, прежде всего, основополагающих работ по теории и методике современного концертмейстерского исполнительства, включая монографии и диссертационные исследования как отечественных, так и зарубежных авторов. Получению объективных и достоверных результатов способствовало применение взаимно дополняющих друг друга различных методов гуманитарных наук – историко-биографического, источниковедческого, компаративистского и герменевтического.

Результаты исследования отражены в 8 опубликованных статьях, 5 из них – в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки России. Проблематика, освещаемая в данной работе, обсуждалась на конференциях различного уровня: XI Международной научно-практической конференции «Профессиональная подготовка вокалистов: Проблемы, Опыт, Перспективы», проходившая в Государственном музыкально-педагогическом институте имени М.М. Ипполитова-Иванова (2017); XVI и XVII Южно-Российских конференциях в рамках Открытого смотра-конкурса камерных ансамблей, концертмейстерской подготовки и фортепианных дуэтов (г. Ростов-на-Дону – 2019, 2022).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения. **Глава 1**

«Концертмейстерское искусство в исполнительской деятельности С. Рихтера» подразделяется на два параграфа. Первый из них – **«Профессиональное амплуа “мастера аккомпанемента” в творческой биографии С. Рихтера»** – характеризует специфику раннего этапа музыкантского пути, связанного с артистическим становлением великого пианиста. Будучи, по сути, музыкантом-автодидактом, С. Рихтер постигал азы будущей профессии благодаря неразрывной сопряженности домашнего «любительского» музицирования с художественными впечатлениями (посещение концертов, оперных и балетных спектаклей), а также непосредственным изучением репетиционного (музыкально-театрального и концертно-академического) процесса «изнутри».

Позднейшее активное участие в коллективном репетиционном процессе обусловило главенствующую роль концертмейстерской деятельности как основной сферы творческих интересов и профессиональной ориентации для С. Рихтера-пианиста на протяжении 1930-х годов, вплоть до поступления в Московскую консерваторию (осень 1937 г.).

Второй параграф **«Универсализм как приоритетная характеристика Рихтера-концертмейстера»** освещает важнейшие художественные принципы в области искусства аккомпанемента, кристаллизовавшиеся у молодого артиста – выпускника музыкального вуза – на этапе профессионального сотрудничества с Московской филармонией (1940–1950-е годы). Отмечается ранняя дифференциация этой деятельности, связанная с концертмейстерской работой исключительно в камерно-вокальной сфере, тогда как с инструменталистами С. Рихтер выступал в рамках камерных ансамблей различных составов.

При этом существовала несомненная взаимосвязь между названными артистическими амплуа, характеризующаяся особым вниманием к органичной сопряженности равноправных партий, насыщенностью и интенсивностью репетиционной подготовки, доминированием концептуального подхода к составлению исполняемых программ. Неизменно ведущая роль С. Рихтера в

перечисленных процессах свидетельствует о формировании образа «идеального концертмейстера», репрезентируемого и совершенствуемого артистом на протяжении многих лет в ходе концертной деятельности.

Глава 2 «В дуэте с отечественными певцами: индивидуальная концепция камерно-вокального исполнительства» также объединяет два параграфа, посвященных многолетним выступлениям С. Рихтера в ансамбле с выдающимися певицами – Н. Дорлиак и Г. Писаренко.

В первом параграфе **«Проблемы интерпретации отечественного и зарубежного камерно-вокального репертуара (С. Рихтер и Н. Дорлиак)»** освещены приоритетные аспекты концертной деятельности, осуществлявшейся прославленным дуэтом на протяжении второй половины 1940-х и 1950-х годов. При этом, исходя из ярко выраженного фактора «избирательного сродства» артистов как интерпретаторов камерной вокальной музыки, акцентируются эвристические устремления С. Рихтера и Н. Дорлиак, характеризующиеся последовательным расширением традиционных «репертуарных горизонтов» и тяготением к художественному просветительству. Одновременно процесс их совместного творчества определяется адаптацией некоторых принципов академического европейского исполнительства (произведения К. Дебюсси, Де Фальи, М. Равеля, С. Прокофьева, Н. Мясковского, Д. Шостаковича и др.).

Второй параграф **«Ансамблевые тенденции в дуэте певец – концертмейстер (С. Рихтер и Г. Писаренко)»** характеризует творческое сотрудничество, охватывающее период 1980-х – первой половины 1990-х годов, увенчавшееся успешной реализацией ряда монографических проектов – концертных программ из произведений К. Шимановского, Н. Метнера и Э. Грига.

Интерпретаторское воплощение указанных программ, с одной стороны, должно рассматриваться в русле творческой преемственности. Г. Писаренко единодушно признавалась наиболее талантливой ученицей Н. Дорлиак, в ансамбле со С. Рихтером неоднократно исполнявшей сочинения названных

авторов. С другой стороны, своеобразное «возвращение к пройденному» инспирировалось неуклонным стремлением пианиста к образно-понятийному углублению соответствующих концертно-сценических прочтений, поиску новых смысловых ракурсов применительно к «популярной классике» (например, в сочинениях Э. Грига).

Глава 3 «В ансамбле с зарубежными певцами: особенности воплощения творческого проекта в камерно-вокальном исполнительстве» состоит из двух параграфов. Первый из них – **«Творческий диалог С. Рихтера и Д. Фишера-Дискау: аспекты художественной интерпретации австро-немецкой Lied»** – содержит обзорную характеристику серии творческих проектов, в течение семнадцати лет (1965–1982) занимавших одно из центральных мест в европейской панораме камерно-вокального исполнительства.

Следует подчеркнуть видимое родство интерпретаторских подходов С. Рихтера и Д. Фишера-Дискау к песенному наследию романтической эпохи, способствовавшее появлению эталонных толкований «книг песен» И. Брамса (15 романсов из «Прекрасной Магелоны» Л.Тика op. 33) и Г. Вольфа («Mörrike-Lieder», «Goethe-Lieder»). Существовали, однако, и некоторые внутренние противоречия, обусловленные расхождениями в индивидуальных трактовках «диалога» Слова и Музыки (песенное творчество Ф. Шуберта).

Во втором параграфе – **«Традиционное и новаторское в диалоге исполнительских концепций (С. Рихтер и П. Шрайер)»** – рассматривается относительно краткий период совместных выступлений дуэта (1985–1986 годы). Краткость сотрудничества мотивируется не только изначально подразумеваемой художественной задачей (интерпретаторским воплощением шубертовского вокального цикла «Зимний путь»), но и оригинальным концептуальным прочтением, фактически обретающим ярко выраженную «экспрессионистскую» трактовку.

Подобные творческие новации отчасти вдохновлены воздействием Д. Фишера-Дискау (книга «По следам песен Шуберта»), а сотрудничество С.

Рихтера и П. Шрайера в целом представляется логическим продолжением и завершением серии Liederabend'ов (1960–1980-е годы), посвященных величайшим мастерам австро-немецкой песни XIX столетия – Ф. Шуберту, И. Брамсу и Г. Вольфу.

В **Заключении** подводятся итоги представленного диссертационного исследования и намечаются перспективы развития его важнейших концептуальных положений. Особое внимание уделено преемственным связям художественных устремлений С. Рихтера – «идеального концертмейстера», освещаемых в диссертации, с музыкантскими принципами выдающихся отечественных пианистов-концертмейстеров нескольких поколений (Е. Леонская, А. Бахчиев, Е. Шендерович, В. Чачава).

ГЛАВА 1. КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЕ ИСКУССТВО В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ С. РИХТЕРА

1.1 Профессиональное амплуа «мастера аккомпанемента» в творческой биографии С. Рихтера

Концертно-сценическая деятельность Святослава Рихтера в качестве аккомпаниатора принадлежит к числу малоизученных сфер творчества прославленного отечественного музыканта XX столетия. К настоящему времени фактически не осмыслен и должным образом не прокомментирован (в работах по истории и методике фортепианного исполнительства, монографических исследованиях) значимый вклад концертмейстерских «штудий» в профессиональное становление и развитие С. Рихтера (1930-е годы), не отмечено воздействие различных аспектов «искусства аккомпанемента» на художественный облик артиста в последующие периоды.

С одной стороны, в современных публикациях неизменно подчеркивается особая значимость одной из важнейших артистических «...граней исполнительского дарования С. Рихтера – его концертмейстерской практики» [123, с. 95]. С другой, указанная «практика» характеризуется на страницах исследовательских и историко-биографических работ о С. Рихтере преимущественно в обзорном плане, с «избирательной» фиксацией некоторых существенных моментов [43; 45; 123]. В некоторых работах представлено обобщенное (фактически недифференцированное) позиционирование «Рихтера-ансамблиста» с точки зрения «камерного исполнительства», что не позволяет ясно отграничить самостоятельные аспекты его многогранной концертмейстерской деятельности [44, с. 9–11].

Необходимо признать, что столь очевидный дефицит исследовательского внимания был отчасти спровоцирован самим С. Рихтером. Пианист, крайне серьезно относился к своему «исполнительскому портфолио». На протяжении более чем полувека он регулярно фиксировал «новинки» собственного репертуара (и сольного, и камерно-ансамблевого), даты и программы подавляющего большинства публичных выступлений. Тем не менее, пианист демонстрировал видимое равнодушие к аналогичной информации, связанной с концертмейстерской работой: «Все-таки это аккомпанемент, что-то наподобие чтения с листа» [7, с. 223; 102, с. 129].

Только на рубеже 1990–2000-х годов, благодаря предпринятому целенаправленному изучению материалов рихтеровского архива, образовавшиеся лакуны были в основном заполнены¹. При этом, специалистам удалось восстановить и зафиксировать хронологию крупнейших достижений С. Рихтера-аккомпаниатора, заслуживающих углубленного аналитического изучения и осмысления. Помимо этого, был обнаружен целый ряд высказываний пианиста, относящихся к собственной концертмейстерской деятельности и современному искусству аккомпанемента вообще.

Так, в автобиографических заметках С. Рихтера, опубликованных Б. Монсенжоном [45, с. 34], содержится весьма показательная и разнообразная информация о ранних выступлениях юного музыканта в качестве «самодеятельного» концертмейстера. По-видимому, основным творческим импульсом для этих выступлений явилось страстное увлечение оперным театром, где отец С. Рихтера состоял в должности органиста: «Самое важное заключалось в неодолимой силе, с которой меня притягивал театр. <...> Поскольку отец работал там, меня пропускали к нему. <...> Театр завладел мною без остатка, мало-помалу я разучил весь тогдашний

¹ Впрочем, информация о концертах второй половины 1930-х и 1940–1950-х годов до сих пор считается неполной; кроме того, отсутствуют комментарии по поводу единственного *Liederabend*'а П. Пирса и С. Рихтера в середине 1960-х гг. [43, с. 305; 44, с. 41].

репертуар – “Царскую невесту”, “Аиду”, “Риголетто”, “Богему”... Именно это меня интересовало, а не фортепиано. По сути, я был воспитан на опере» [45, с. 34]. Естественно, посещением спектаклей рихтеровская «театромания» отнюдь не ограничивалась: будущий пианист регулярно бывал на репетициях, изучая постановочный процесс «изнутри», оценивая совместную работу певцов, хористов, оперных и балетных концертмейстеров.

По-видимому, этим закономерно объяснялось тяготение юного музыканта к освоению соответствующего амплуа: «...в 14-летнем возрасте я выступал пианистом-аккомпаниатором в одесском Дворце моряков. Там был кружок певцов-любителей, исполнявших под аккомпанемент фортепиано отрывки из опер. Мне было интересно, я проводил там много времени. <...> Конечно, певцы были прескверные, с ужасными голосами, тем не менее я приобретал некоторый опыт. Например, я сопровождал целые действия из “Черевичек” и “Пиковой дамы” Чайковского» [45, с. 36].

Приобретаемый опыт работы с вокалистами, по сути, подразумевал и определенные навыки, относившиеся к педагогической (концертмейстерско-репетиторской) профессии и впоследствии весьма продуктивно использовавшиеся С. Рихтером на протяжении его многолетнего сотрудничества с молодыми музыкантами-исполнителями различных специальностей.

По окончании семилетней школы (1930) концертмейстерская деятельность приобрела систематический характер: «В 15 лет мне предложили выступать аккомпаниатором на небольших концертах в клубах. Я колесил по всему району, меня периодически отправляли в тот или иной загородный клуб; известно было только его местонахождение – и это все. Приходилось разбирать ноты прямо на сцене, я никогда не знал заранее, чего ждать. Могло быть что угодно. Нужно было аккомпанировать певице, скрипачу, балетному номеру, цирковому – и всегда с ходу! <...> Такие

концерты всегда проходили без репетиций. Вышел на сцену – играй» [45, с. 36]².

Подобная психологическая адаптация к «стрессовым» факторам концертно-сценической деятельности представлялась чрезвычайно важной для юного музыканта. Наряду с этим, у С. Рихтера уже тогда выработалось крайне скептическое отношение к публичным выступлениям-«экспромтам», не сопровождавшимся обстоятельной репетиционной подготовкой. Соответствующие проявления исполнительской «нечестности» (определение, принадлежавшее самому артисту) по отношению к заявленной программе, как правило, вызывали у него отрицательную реакцию, даже если речь шла о концертных выступлениях музыкантов с мировым именем, демонстрировавших технический уровень игры, весьма близкий к оптимальному.

Следующий этап профессиональной деятельности С. Рихтера-концертмейстера (1933–1937) протекал в стенах Одесского оперного театра: «...поработав некоторое время аккомпаниатором балета, я стал концертмейстером оперных хоров. В ту пору у Одесской оперы был “модернистский” репертуар. Именно там впервые в России была поставлена “Принцесса Турандот”, а затем “Триптих” Пуччини. Фантастическим успехом пользовалась опера “Джонни наигрывает” Кшенека» [45, с. 37]. Молодой концертмейстер непосредственно участвовал в некоторых спектаклях, исполняя фортепианные соло (в частности, упоминался балет

² В цитируемом фрагменте содержатся некие «прагматические» оговорки, связанные с житейскими обстоятельствами: «Именно тогда, странствуя по клубам... я начал зарабатывать немного денег. <...> Дело было сразу после коллективизации, время очень трудное, нужно было как-то жить...» [43, с. 305; 44, с. 41]. Однако стремление 15-летнего музыканта помогать родителям в трудные годы никогда не являлось для него самодовлеющим мотивом. В гораздо большей степени преобладали возрастное стремление к самостоятельной артистической деятельности и интерес к любительскому коллективному музицированию.

«Раймонда» А. Глазунова), и эти «пробные опыты» сольных выступлений благоприятствовали началу соответствующей сценической карьеры³.

По воспоминаниям С. Рихтера, первые, достаточно скромные «подступы» к ней были связаны с участием в музыкальных вечерах, которые организовывались германским консульством в Одессе. Позднейший творческий импульс, о котором рассказывал пианист, посещение одного из сольных концертов Д. Ойстраха, состоявшегося летом 1933 года в Житомире: «Его концертмейстер Всеволод Топилин <...> исполнил в первом отделении – и блистательно исполнил – Четвертую балладу Шопена. “Если это удалось Топилину, – подумал я, – отчего бы не попробовать мне?” Отбросив сомнения, я подготовил программу из произведений Шопена, и 19 марта 1934 года состоялся мой концерт в одесском Дворце инженеров. В небольшом зале собрались в основном знакомые и друзья нашей семьи. <...> Ужасное ощущение, когда остаешься на сцене совсем один, я умирал от страха. <...> Однако тогдашний концерт все-таки состоялся» [45, с. 38].

Помимо прочего, С. Рихтером был тогда же воспринят (и в дальнейшем адаптирован для собственных выступлений) «смешанный» принцип формирования аналогичных программ: концертмейстер на протяжении одного вечера представлял в нескольких амплуа – аккомпаниатора, камерного исполнителя и солиста, демонстрируя тем самым подлинную артистическую многогранность и придавая необходимое разнообразие процессу художественной коммуникации со слушателями.

Как видим, в биографии С. Рихтера концертмейстерское искусство фактически предстает исходным моментом и профессионального обучения, и первоначальной исполнительской деятельности. Напомним, что у подавляющего большинства современных пианистов-концертантов указанные процессы чаще всего протекают диаметрально противоположным

³ Как утверждает один из современных исследователей, С. Рихтер некоторое время работал концертмейстером в Одесской филармонии (см.: [26, с. 29]), что, однако, не подтверждается другими биографическими источниками.

образом: сольная подготовка мало-помалу дополняется ансамблевыми занятиями (фортепианные и камерные дуэты), затем – освоением концертмейстерских навыков.

Будучи в «довузовский» период исполнителем-автодидактом, С. Рихтер интуитивно выстроил собственное обучение по принципу максимальной сопряженности с художественной практикой. Это позволило юному пианисту сократить до минимума «предварительный» этап усвоения элементарных сведений технологического и общетеоретического характера, сосредоточившись на более привлекательных формах занятий: чтении с листа полюбившихся классических произведений (от популярных опер и балетов до оркестровых партитур); участии в разнообразных любительских «мероприятиях», связанных с коллективным музицированием (вокальным или инструментальным); приобщении к различным аспектам музыкально-театрального сценического «производства» и т. д.

Разумеется, отмеченные «любительские» тенденции в значительной степени мотивировались психологическими особенностями конкретного возрастного периода (у С. Рихтера начальное обучение музыке началось в 7 лет, завершилось – в 15). Как и многие его сверстники, будущий артист тяготился регулярными техническими штудиями в одиночестве, не отличаясь эмоциональной стабильностью и усидчивостью, повинуюсь внезапным приливам творческого вдохновения и выказывая интерес к разнообразным «артистическим сообществам». Кроме того, юному пианисту очень хотелось самоутвердиться, демонстрируя видимую профессиональную состоятельность перед глубоко почитаемым музыкантом – собственным отцом, высокоодаренным пианистом и органистом ⁴. Наконец,

⁴ По воспоминаниям С. Рихтера, его отец закончил консерваторию (Hochschule) в Вене по классам фортепиано и композиции. На протяжении 1970–1980-х годов немногочисленные сохранившиеся произведения Теофила Рихтера (Струнный квартет, Lieder, фортепианные пьесы) довольно часто исполнялись в ходе традиционных «художественно-литературных вечеров», организуемых в квартире Н. Дорлиак и С. Рихтера (см.: [45, с. 199, 230, 335, 352 и др.]).

концертмейстерская профессия в 1930-х годах могла представляться неким «островком» финансовой стабильности, позволявшим молодому артисту заниматься любимым делом и тем самым добывать средства к существованию.

По словам С. Рихтера, для него перспективы дальнейшего профессионального роста были однозначно связаны с музыкально-театральным исполнительством («...обещали, что мне дадут дирижировать. Какой соблазн для меня! Речь шла о “Раймонде” Глазунова, довольно сложном произведении» [45, с. 37]).

Лишь резкое ухудшение социально-политической ситуации в Одессе и некоторые личные обстоятельства⁵ побудили 22-летнего исполнителя задуматься о вероятной смене «амплуа», сконцентрировавшись на сольном исполнительстве [45 с. 39–40]⁶. Столь многообразная и продолжительная аккомпаниаторская практика, с одной стороны, благоприятствовала довольно обстоятельному изучению профессии «изнутри», с другой, оказала заметное воздействие на исполнительское мышление С. Рихтера.

В целом, обнаруживается немало показательных черт, присущих этому прославленному музыканту и явственно перекликающихся с деятельностью концертмейстера. Прежде всего, стоит упомянуть главенство «центробежности» в освоении репертуара. Заметим, что многие крупнейшие пианисты XX столетия, достигнув зрелого возраста и осмысливая перспективы продолжения своих концертно-сценических выступлений, принимали решение формировать соответствующие программы из ранее выученных произведений – концептуально углубляемых, технически

⁵ В частности, подразумевались «большой террор» и сопутствующие «чистки» середины 1930-х, непосредственно затронувшие одесский Театр оперы и балета, а также предполагавшийся (в ближайшие месяцы) призыв на действительную срочную службу в ряды Красной Армии.

⁶ Как отмечал впоследствии сам пианист, указанное решение фактически предопределялось аналогичным поступком отца: в молодые годы, «когда настало время идти на военную службу, он (Т. Рихтер. – Е. П.) уехал из Житомира в Вену учиться <...>. Завершив обучение, отец остался в Вене» [45, с. 31].

совершенствуемых и т. д. (В некоторых случаях присутствовал также фактор стилевого самоограничения, побуждавший того или иного артиста сконцентрироваться лишь на фортепианном творчестве немногих композиторов, особенно близких данному исполнителю.).

Перечень рихтеровских «премьер» неуклонно пополнялся вплоть до середины 1990-х годов, когда резкое ухудшение здоровья побудило артиста прекратить сценические выступления. Подобное «донжуанство от музыки» [45, с. 426] явственно перекликается с общеизвестной практикой работы профессиональных концертмейстеров, так или иначе «мотивируемых» к постоянному обновлению исполняемых программ (и, помимо этого, к совместным выступлениям с различными певцами и инструменталистами): «Концертмейстеру приходится (в силу специфики его работы) сталкиваться с необъятным репертуаром. Он не может ограничить свой репертуар какими-то определенными сочинениями» [104, с. 41].

С указанной практикой соотносится и поразительная «интенсивность» репетиционного процесса, позволявшего С. Рихтеру в кратчайшие сроки готовить к исполнению «премьерные» опусы (так, Седьмая соната С. Прокофьева была выучена за четыре дня, Второй концерт С. Рахманинова – за восемь дней и т. д. [45, с. 102]).

Аналогичная «мобилизация» творческого потенциала, как правило, характерна и для выдающихся концертмейстеров нашего времени. По словам Е. Шендеровича, сплошь и рядом «...встречается ситуация, при которой аккомпаниатор не имеет возможности учить произведение долго, постепенно. Он должен по возможности быстрее понять сущностные особенности данной пьесы <...>», будучи предельно ограниченным в плане отводимых сроков репетиционной подготовки, предваряющей публичное исполнение концертной программы [104, с. 11]⁷.

⁷ Заметим, что указанной «мобильности» не обязательно сопутствует уверенное чтение с листа – навык, распространенный в гораздо большей степени. Как отмечалось выше, в юности С. Рихтеру нередко приходилось демонстрировать владение этим навыком.

Весьма характерной чертой исполнительского стиля С. Рихтера является обостренное восприятие звуковой перспективы – в равной степени «по горизонтали» (временное развертывание музыкальной ткани) и «по вертикали» («одномоментная» дифференциация фактурного пространства). Подобная особенность – важнейшее качество дирижеров, как правило, менее активно реализуемое инструменталистами (за исключением тех, которые специализируются в области камерно-ансамблевого исполнительства).

Однако для концертмейстеров безукоризненное владение логическими принципами организации звуковой перспективы становится «краеугольным камнем» профессионализма: «...для того, чтобы аккомпаниатор мог быть настоящим помощником солиста, он должен овладеть искусством быстрой ориентации в нотном тексте, – указывает Е. Шендерович. – Это одно из обстоятельств, которые роднят концертмейстера и дирижера. Аккомпаниатору необходим музыкантский охват, видение всего произведения: и звуковой формы, и партитуры, состоящей из трех строчек» [104, с. 11]. Указанные принципы обретают ключевую роль и в ходе сольных выступлений того или иного пианиста-концертмейстера (наглядные тому примеры – аудиозаписи или отзывы современников о Klavierabend'ax В. Топилина, Н. Вальтера, А. Дьякова, Й. Демуса, Н. Шетлера и др.).

Специфической «негативной стороной» обозначенного подхода к воспроизведению музыкальной фактуры следует признать ощутимую (порой даже чрезмерную) жесткость фортепианного туше, периодически отмечаемую в ранних выступлениях С. Рихтера-солиста. На склоне лет исполнитель упомянул об этом, ссылаясь на воздействие концертмейстерской практики в Одессе: «...Нейгауз научил меня певучему, в высшей степени певучему звучанию, о котором я мечтал. Вероятно, оно было во мне, но Нейгауз его высвободил, раскрепостив мои руки и плечи. Он

Однако позднее он, как правило, избегал чтения с листа в концертной обстановке. Наряду с искусством фортепианной импровизации, исполнение *a prima vista* допускалось С. Рихтером лишь в условиях «приватного» музицирования.

избавил меня от жесткого звука, оставшегося со времен концертмейстерства в театре» [45, с. 44].

Разумеется, «певучесть» не принадлежала к числу важнейших составляющих интерпретаторского прочтения для большей части сольного репертуара, исполнявшегося С. Рихтером в 1940-х годах (И. С. Бах, Л. Бетховен, Ф. Лист, С. Прокофьев). Тогда как рельефная дифференциация музыкальной ткани и строгая метроритмическая упорядоченность (особенно ценимая в балетном аккомпанементе!) являлись, по сути, очевидными требованиями.

В дальнейшем, целенаправленно работая над сочинениями европейских романтиков, а также импрессионистов (как сольными, так ансамблевыми и камерно-вокальными), С. Рихтер достиг необходимой «сбалансированности» звучания. При этом перечисленные достоинства, выкристаллизовавшиеся под влиянием многолетней концертмейстерской практики в театре, отнюдь не были утрачены артистом.

С той же музыкально-театральной средой сопрягалась еще одна примечательная характеристика рихтеровских концертно-сценических выступлений. Сам исполнитель называл ее «театральностью», приводя в качестве примера собственное исполнение Сонаты h-moll Ф. Листа: «Что, в сущности, представляет собой самое начало этой Сонаты? Одноединственную ноту соль! Что нужно сделать для того, чтобы это несчастное соль зазвучало как-то совершенно особенно? Я выхожу на сцену, сажусь к инструменту и сижу совершенно неподвижно. Я освобождаю мозг от всяких мыслей и очень медленно считаю про себя до тридцати. В зале паника. Что происходит? Может быть, он заболел? Вот тогда, и только тогда, я беру соль. Таким образом эта нота приобретает совершенно неожиданное, желаемое звучание. Разумеется, здесь есть некоторая театральность, но театральность представляется мне чрезвычайно важной в музыке, необычайно важно произвести впечатление неожиданности. <...> По-настоящему впечатляет неожиданное, непредвиденное...» [45, с. 44].

Аналогичный эффект мог достигаться С. Рихтером и благодаря использованию диаметрально противоположного «театрального» приема. Стремительно выйдя на сцену и, как будто не уделяя внимания происходящему в зале (установилась ли необходимая тишина, атмосфера сосредоточенности и т. д.), пианист усаживался за рояль и без малейшего промедления «атаковал» клавиатуру. В ситуациях, когда подразумевалось очень «громкое» начало в сочетании с массивным фактурным изложением, столь впечатляющая звучность, как бы внезапно «обрушиваемая» на слушателей, также позволяла достичь эффекта полной неожиданности, ошеломляя и завораживая аудиторию.

С. Рихтер много лет спустя усматривал в подобной «театрализации» концертных выступлений особую заслугу своего консерваторского наставника Г. Нейгауза: «...именно он открыл мне глаза. Он подвел окончательный итог моим исканиям» [45, с. 44]⁸.

Однако подобные «маленькие хитрости», призванные «во мгновение ока» увлечь, заинтриговать аудиторию, предваряя акт собственно художественной коммуникации, успешно эксплуатировались на концертных сценах отечественной «глубинки» знаменитыми гастролерами – оперными певцами, а также их концертмейстерами еще с дооктябрьских лет. (При этом аналогичные выступления инструменталистов чаще всего не вызывали откровенного ажиотажа у российской публики 1920–1930-х годов и соответствующие «эффекты», адаптируемые С. Рихтером для собственных Klavierabend'ов, не производили впечатления заведомой «вторичности».).

Отмеченная тенденция, на поверхностный взгляд, противоречила скептическим высказываниям исполнителя по поводу «излишней театральности», недопустимой в концертной практике [45, с. 55], хотя на самом деле подразумевались, прежде всего, масштабы указанной

⁸ По-видимому, с упомянутыми исканиями перекликалось участие С. Рихтера в одном из кинопроектов 1950-х годов – фильме «Композитор Глинка» (1952, режиссер Г. Александров). В духе «реалистических» установок того времени, исполнителю была поручена роль его знаменитого «коллеги по профессии» Ференца Листа.

«театральности», а в некоторых случаях – ее качественная характеристика («театр представления» у С. Рихтера явно доминировал над «театром переживания»).

Подытоживая собственные размышления относительно «театра на сцене», артист резюмировал: «Самое важное, конечно же, хорошо играть на рояле, – а не мизансцены. Но чтобы музыка доходила до слушателя, непременно должна быть и некоторая театральность, которой столь недостает казенной сухости концертного зала в наши дни» [45, с. 109].

Естественно, упоминаемая «театральность» предполагала не столько намеренную адаптацию каких-то черт воображаемого «оперного спектакля», сколько «редуцированное» их воссоздание в камерно-вокальной практике. Неслучайно в позднейших мемуарных записях Г. Писаренко, на протяжении двенадцати лет выступавшей в ансамбле со С. Рихтером, было зафиксировано его пожелание «...как бы соединить в себе драматическую артистку и певицу» [55, с. 318]. Можно полагать, что указанное «соединение» представлялось пианисту желательным и для сольного инструментального исполнительства.

Отметив весьма продуктивные и многообразные «сопряжения» указанных амплуа в творческой деятельности С. Рихтера, необходимо констатировать его значительный интерес к выступлениям современных отечественных и зарубежных мастеров концертмейстерского искусства. Находясь в Москве или выезжая на гастроли, С. Рихтер внимательно следил за анонсами сольных концертов и *Liederabend*'ов известных певцов, по возможности регулярно посещал вечера камерной вокальной музыки с участием студентов консерваторского класса Н. Дорлиак, прослушивал многочисленные аудиозаписи.

В рихтеровских дневниках регулярно фиксировались впечатления, связанные с подобными концертами. При этом, наряду с оценками исполняемых программ и художественного уровня конкретных выступлений, зачастую приводились характеристики пианистов-аккомпаниаторов.

Разумеется, подобные отзывы могли быть спровоцированы тем или иным сиюминутным фактором – от неизбежных колебаний исполнительской формы, присущих любому музыканту, до определенного «расположения духа» слушателя, его «субъективного восприятия» прозвучавшей пьесы. [123, с. 96]. Однако сравнительный анализ дневниковых записей С. Рихтера, посвященных концертмейстерам – его современникам, позволяет выявить некие «лейтмотивы», ключевые суждения, благодаря которым запечатлевается фактическая ситуация в камерно-вокальном искусстве 1970–1990-х годов.

Прежде всего, соответствующие записи явственно подразделяются на три группы. В отрицательных высказываниях (например, о концертах с участием Э. Вербы, П. Хамбургера, Конр. Рихтера, В. Шубиной) преобладает мотив недостаточной подготовленности аккомпаниатора к выступлению. В них констатируются технические дефекты, сугубо формальное, малоубедительное воссоздание образно-смысловой атмосферы произведения, отсутствие надлежащего ансамблевого взаимодействия с певцом и т. д. [68;45].

При этом известность и солидная репутация пианиста лишь усугубляют разочарование: согласно принципиальной установке С. Рихтера, лучше отменить концерт или перенести его на более поздний срок, чем обнаружить в сценической обстановке собственную профессиональную уязвимость, несовместимую с утвердившейся репутацией. Едва ли подобные оценки преследуют цель как-то «унизить» и «дискредитировать» именитых коллег (тем более, что при жизни С. Рихтера его дневники не публиковались).

По сути, речь идет о необходимости серьезной репетиционной работы, предваряющей каждое выступление певца и аккомпаниатора на концертной

сцене⁹. И то, что в современных условиях (это подтверждается процитированными выше словами Е. Шендеровича) концертмейстер зачастую лишен такой возможности, отнюдь не позволяет сходу подвергнуть критике оценочные суждения С. Рихтера. Для него безусловным критерием является достигнутый художественный результат, тогда как аргументы и доводы, призванные служить оправданием не вполне удачного выступления, относятся к области узкоспециальных дискуссий, интересующих в основном лишь самих участников данного концерта.

Вторая, наиболее обширная группа рихтеровских дневниковых записей содержит положительные или неоднозначные (с долей критики) отзывы по поводу концертов или студийных записей различных вокалистов без упоминания аккомпанирующей партии. В данном случае могут подразумеваться как малоизвестные пианисты-концертмейстеры, так и прославленные мастера (Дж. Мур, В. Ольбертц, Н. Шетлер, Я. Эйрон).

Наиболее вероятная причина подобных «умолчаний» – бесспорное доминирование выдающегося певца, соответственно Д. Фишера-Дискау, П. Шрайера, Н. Гедды (см.: [45, с. 181–182, 197, 300, 248–249]), полностью сконцентрировавшего внимание слушателя на вокальной части дуэта, вследствие чего фортепианная партия сразу же оказывается на втором плане.

⁹ О недостаточной интенсивности указанной работы свидетельствуют и крупнейшие зарубежные вокалисты XX столетия – Н. Гедда и Д. Фишер-Дискау. Последний, в частности, весьма критично отзывается о знаменитых концертмейстерах М. Раухайзене и П. Улановском, по возможности избегавших регулярных и кропотливых репетиций с певцом, небрежно относившихся к авторскому тексту [89, с. 232–233]. В свою очередь, Н. Гедда рассматривает соответствующую проблему более широко: выбор профессионального амплуа современного пианиста, к сожалению, отнюдь не обязательно мотивируется артистическим призванием, но в ряде случаев проистекает из более «земных» соображений. «Линия раздела лежит во времени, когда перестают интенсивно упражняться на инструменте. Солист-пианист должен... заниматься шесть-семь часов в день <...>. И так продолжать в течение всей карьеры. У аккомпаниаторов такого времени нет, часто вследствие того, что перевешивают другие интересы» [14, с. 183]. В качестве примера здесь фигурирует... опять-таки названный выше Э. Верба, исполнение которого подвергается критике и в техническом аспекте [14, с. 182]. Поскольку Д. Фишер-Дискау и Н. Гедда считались вполне квалифицированными пианистами, их суждения относительно уровня подготовки сценических партнеров могут восприниматься с надлежащим доверием.

Зачастую допустимость или неуместность подобного распределения ролей едва ли может быть однозначно интерпретирована в ходе концерта, что подтверждается лаконичными комментариями С. Рихтера, излагающего свои впечатления только о главном «действующем лице» представленной камерной программы.

Столь же вероятно и другое предположение: рихтеровский подход к истолкованию камерной вокальной музыки (особенно *Lieder*) был далек от упомянутой «монологичности», и добровольное самоограничение концертмейстеров, изначально передающих «бразды правления» солистам, уходя «в тень», по-видимому, воспринималось С. Рихтером без энтузиазма.

В третьей группе рассматриваемых дневниковых записей фигурируют положительные оценки, характеризующие ряд пианистов-аккомпаниаторов. Градации этих оценок могут быть различными. Например, по завершении концерта Дж. Норман (август 1993 г.) отмечено: «Пианист хорошо играл» [45, с. 408]. Скорее всего, подразумевается высокий уровень исполнительского мастерства, позволяющий Ф. Моллю вполне уверенно сопровождать выступление знаменитой дивы – «черной королевы» – с «вызывающе» разностильной программой (М. Равель, ранний А. Шенберг «в стиле кабаре», Р. Штраус, Ж. Бизе, спиричуэлс и др.).

«Прекрасным пианистом» С. Рихтер называет И. Гейджа, комментируя выступление музыканта в дуэте с Т. Краузе (июнь 1981 г.; Ф. Шуберт, Я. Сибелиус, Р. Шуман)¹⁰; здесь же отмечается внешняя «отстраненность» и скованность, «редуцированный» артистизм исполнителей, быть может, обусловленный весьма непродолжительным периодом их совместной работы (см.: [45, с. 251]).

Заметки о «триумфальном» концерте Е. Нестеренко, состоявшемся на фестивале в Туре (июль 1981 г.; Д. Шостакович, М. Мусоргский, Ц. Кюи,

¹⁰ При этом, кстати, более ранние *Liederabend*'ы Дж. Норман (1973) и П. Шрайера (1977) с участием того же пианиста характеризуются в рихтеровских дневниках без аналогичных «персональных» отзывов [14, с. 150, 200].

М. Глинка, П. Чайковский, С. Рахманинов), содержат аналогичную характеристику отечественного мастера аккомпанемента Е. Шендеровича. Его, отмечает С. Рихтер, «...я также поздравил с прекрасным исполнением» [45, с. 253]. В указанных случаях были высоко оценены продуманная, стилистически мотивированная компоновка программ, художественная целостность интерпретаций, ансамблевое единство и сбалансированность звучания. «Все слушалось с напряженным интересом, без исключений», заслуженно вызвав бурные овации взыскательной аудитории [45].

Впрочем, наиболее высоко был оценен С. Рихтером уровень концертмейстерского мастерства по завершении *Liederabend*'а Г. Писаренко и А. Бахчиева (сентябрь 1987 г.). Согласно дневниковой записи артиста, весьма «тактичный тонкий аккомпанемент» явился органичной составляющей интерпретаторского прочтения «со вкусом выбранной», а по сути – очень сложной монографической программы из песен Ф. Листа [45, с. 330]. Возможно, в этом случае проявилось и некое субъективное отношение слушателя к данному репертуару, поскольку значительные трудности, сопряженные с исполнением листовских камерных вокальных сочинений, были хорошо известны С. Рихтеру-концертмейстеру¹¹.

В целом рихтеровский отзыв по поводу соответствующего выступления представляется вполне заслуженным. Поэтому трудно согласиться с утверждением современного исследователя по поводу якобы доминирующей в дневниках С. Рихтера любопытной тенденции: «...пианисты, активно выступавшие с певцами и оставившие заметный след в истории исполнительского искусства, подвергаются... беспощадной, едкой

¹¹ Как вспоминал позднее А. Бахчиев, проблема заключалась не только в сугубо технической сложности аккомпанемента, «...подчас не менее трудного, чем сольные произведения Листа...»: в беседе с участниками выступления «...Святослав Теофилович рассказал... что когда-то намерен был с Ниной Львовной дать целиком Листовский вечер, но ему казалось, что будет монотонно» (цит. по: [79, с. 57]; см. об этом подробнее в Главе 2 настоящей диссертационной работы). Указанная программа явилась убедительным опровержением этих (далеко не беспочвенных) опасений: в концерте из двух отделений прозвучали двадцать (!) песен Ф. Листа подряд (включая бисы), при этом публика восприняла программу с большим энтузиазмом [79, с. 56].

критике, в то же время хвалебных отзывов удостоиваются те, кто в большинстве своем остался неизвестным широкой публике» [123, с. 97].

По нашему мнению, ошибочность этого «резюме» обусловливается не только заведомым принижением исторического вклада крупных отечественных музыкантов, а именно Е. Шендеровича и А. Бахчиева, в развитие камерного вокального исполнительства. Речь идет о другом – недооценке значимости присущего С. Рихтеру и последовательно им отстаиваемого концептуального подхода к искусству аккомпанемента.

На протяжении освещаемого исторического периода великий артист неоднократно отмечал все более очевидное тяготение современной концертно-филармонической сферы к развлекательности, «пестроты» исполняемых программ, ориентируемых всецело на «услаждение» публики: «...очень приятно слушать, получаешь удовольствие, и, в конце концов, удовольствием все и заканчивается» [45, с. 248].

Ориентация на развлекательность, по мнению С. Рихтера, в известной мере свойственная даже крупнейшим певцам (например, Дж. Норман или Н. Гедде), естественно провоцировала несколько «облегченное» восприятие художественных задач аккомпанемента многими зарубежными пианистами (включая довольно авторитетных, весьма «...активно выступавших с певцами и оставивших заметный след...» [123, с. 97]).

В данном аспекте несравненно более перспективными выглядели «традиционалистские» устремления отечественного концертмейстерского искусства 1970-х – начала 1990-х годов, вызывавшие у С. Рихтера весьма позитивный отклик. Не будет преувеличением утверждать, что целый ряд оригинальных рихтеровских проектов указанного двадцатилетия (в частности, монографические концертные программы, посвященные Н. Метнеру, К. Шимановскому, Э. Григу) формировался и успешно реализовывался артистом благодаря продуктивному взаимодействию с яркими творческими достижениями камерно-вокального искусства поздней советской эпохи.

Помимо этого, С. Рихтер с неизменным вниманием относился к артистической деятельности выдающихся певцов – прославленных *Kammersänger*'ов Э. Шварцкопф, К. Людвиг, Д. Фишера-Дискау, П. Шрайера. Их концертные выступления и многочисленные аудиозаписи прослушивались и тщательно анализировались пианистом (не только из практических соображений – для более основательной подготовки к совместной репетиционной работе, но и в целях неуклонного расширения профессионального кругозора в сфере австро-немецкой *Lied*).

Естественно, соответствующие эмоциональные впечатления и размышления также становились важными творческими импульсами для «персональных» камерных вокальных проектов С. Рихтера (монографические программы, составленные из песен Ф. Шуберта, И. Брамса, Г. Вольфа).

Следует подчеркнуть, что рихтеровское восприятие и последующее преломление многообразной «художественной информации», как правило, отличалось ярко выраженной избирательностью. Отнюдь не каждое интерпретаторское прочтение камерного репертуара, декларируемое ведущими европейскими певцами, оказывалось для С. Рихтера бесспорным и убедительным. Кроме того, с годами общепринятые на Западе репертуарные «технологии» концертной (особенно гастрольной) деятельности в сфере академического вокального исполнительства оценивались артистом все более скептически (см.: [45, с. 92–93]).

Потому представляется не случайным целенаправленное стремление С. Рихтера к детальному осмыслению и последующей апробации своеобразных «идеальных моделей», призванных усовершенствовать не только практику аккомпаниаторской репетиционной работы, но и другие важнейшие аспекты функционирования камерно-вокального искусства в современную эпоху.

Тем самым фактически утверждается новый образ «идеального концертмейстера» – универсально оснащенного музыканта, способного

активно генерировать нетривиальные концептуальные замыслы (исполнительские проекты) и в дальнейшем принимать полномасштабное участие в их реализации. Этот аспект аккомпаниаторской деятельности С. Рихтера будет обстоятельно рассмотрен нами в дальнейшем.

1.2 Универсализм как приоритетная характеристика

С. Рихтера–концертмейстера

Освещая важнейшие проблемы, связанные с формированием образа «идеального концертмейстера», необходимо подчеркнуть, что указанный процесс изначально предопределялся безусловной компетентностью С. Рихтера в различных областях «искусства аккомпанемента». Обладая внушительным профессиональным опытом совместного музицирования с певцами и инструменталистами, ансамблевыми, хоровыми и оркестровыми коллективами, постановочного воплощения оперных и балетных спектаклей, прославленный музыкант полагал безусловно важным опираться на «универсальные» академические традиции концертмейстерского искусства, сложившиеся в конце XIX – первой половине XX столетия.

Не менее существенной задачей являлось творческое обновление указанного «фундамента» – изживание рутинных правил и шаблонных методик, изучение продуктивного исполнительского опыта и прогрессивных организаторских начинаний как образцов подлинно современной, остроактуальной художественной коммуникации.

Потому стремление к концертмейстерскому универсализму, последовательно демонстрируемое С. Рихтером (по выражению Г. Гульда, «...одним из величайших “проводников” музыки, которого породила наша эпоха» [46, с. 159]) на протяжении полувекового периода выступлений в качестве аккомпаниатора, нуждается в специальном аналитическом освещении.

Заметим, что соответствующий универсализм отнюдь не был равнозначен «всеохватности» без каких-либо ограничений. Прославленный артист на протяжении всей профессиональной карьеры следовавший принципу: «Я играю то, что я люблю, почему я должен играть то, что мне не нравится?» [45, с. 100] – регулярно фиксировал на страницах своих дневников различные затруднения, сопутствующие целостному восприятию определенных сочинений или репетиционной работе над ними. Суммируя эти записи и соотнося их с репертуарными списками, опубликованными Б. Монсенжоном и В. Могильницким [45, с. 443–462; 44, с. 85–94], можно очертить условные границы «музыкального мира» С. Рихтера-концертмейстера:

1. *Историко-стилевые*: музыка барочной эпохи была представлена сочинениями И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, их современники и более ранние авторы в рихтеровских концертных выступлениях не фигурировали. В XX веке «современность» ограничивалась творчеством отечественных и зарубежных классиков Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, К. Шимановского, М. Равеля, Я. Сибелиуса, М. де Фальи и Б. Бриттена¹².

2. *Жанровые*: в ходе выступлений с участием С. Рихтера, как правило, неизменно выдерживался принцип камерности – арии из опер, ораторий, кантат, концертные арии и вокальные ансамбли пианистом не исполнялись¹³. Сравнительно редко встречалось также аккомпанирование инструменталистам, обусловленное композиционной логикой отдельных программ – тематических или монографических¹⁴.

¹² Следует учитывать, что перечень указанных имен в области сольного или камерно-ансамблевого исполнительства включал в себя произведения Р. Штрауса, Л. Яначека, Б. Бартока, П. Хиндемита, А. Берга, А. Веберна, И. Стравинского, Ф. Пуленка, А. Копленда, Дж. Гершвина, однако их песни и романсы по тем или иным причинам отсутствовали в репертуаре С. Рихтера.

¹³ Немногочисленные (около десятка) выступления подобного рода, относящиеся к послевоенному десятилетию, были связаны преимущественно с юбилейными датами И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта и Л. Керубини.

¹⁴ Так, в монографических концертах, посвященных К. Шимановскому, исполнялся триптих «Мифы» для скрипки и фортепиано, в камерно-ансамблевых программах из

3. *Исполнительские*: в указанных концертах традиционно сохранялась «монотембровая палитра» – участие одного певца¹⁵, чередуемое, в случае необходимости, с выступлениями камерных ансамблей, фортепианных дуэтов, а также С. Рихтера в качестве солиста.

Обозначенное «пространство» осваивалось исполнителем с максимальной интенсивностью. Прежде всего, об этом свидетельствуют высочайший уровень мастерства и творческая продуктивность, демонстрируемые в ансамблях с певцами и инструменталистами (как струнниками, так и духовиками). Обычно концертмейстеры подобного уровня «специализируются» на вокальном или инструментальном репертуаре, а в границах последнего – музыке для струнных или духовых инструментов. (Например, Дж. Мур, Е. Шендерович, В. Чачава, Н. Шетлер прославились как «вокальные» аккомпаниаторы; Н. Вальтер, Ф. Бауэр, В. Ямпольский, А. Гинзбург – как «струнно-смычковые»¹⁶).

Между тем С. Рихтеру удалось продемонстрировать в концертмейстерской деятельности впечатляющий универсализм, что не было характерно для музыкального исполнительства второй половины XX века. Аналогичным образом допустимо охарактеризовать неоднократно встречающееся объединение в рамках одной программы (!) камерно-

сочинений Р. Шумана – «Сказочные картины» ор. 113 для альты и «Фантастические пьесы» ор. 73 (в редакциях для кларнета или виолончели). Аналогичные выступления из тематического цикла «Музыка XX века» включали в себя пьесу «Lacrimae» для альты и фортепиано Б. Бриттена, «бетховенские» программы С. Рихтера-ансамблиста на рубеже 1940–1950-х годов – Вариации на тему из оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» для виолончели и фортепиано.

¹⁵ Именно этим, в частности, можно объяснить неизменное отсутствие в концертных программах Н. Дорлиак и С. Рихтера такого высоко ценимого ими произведения, как вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича. Прославленный дуэт исполнял два номера из упомянутого цикла, адресованных композитором солирующему сопрано. Уникальным опытом «коллективного музицирования» представляется ныне совместное выступление С. Рихтера с женской группой Хора Всесоюзного радио под управлением Л. Ермаковой («Шесть хоров» ор. 15 С. Рахманинова, 1982; см. об этом: [44, с. 66–67]).

¹⁶ Концертмейстеры, отдающие предпочтение многократным сменам подобной «специализации» (например, П. Хамбургер), обычно характеризуются меньшей стабильностью, что вызывает обоснованную критику со стороны партнеров и слушателей (см.: [123, с. 97]).

вокальных сочинений, ансамблево-инструментальных опусов (от дуэта до «большого» ансамбля порядка 10–15 исполнителей), фортепианных дуэтов, аккомпанементов инструменталистам, сольных произведений для фортепиано в самых различных комбинациях.

Подобное разнообразие по-настоящему уникально и в творчестве других пианистов встречается как исключение, между тем для С. Рихтера в 1960–1990-х годах оно представлялось обычным явлением. Исполнительские «комбинации», о которых идет речь, неизменно мотивировались концептуальными соображениями – предполагаемой «художественной репрезентацией» камерного творчества определенного автора либо исторической эпохи, что опять-таки подразумевало «универсальный» охват соответствующего наследия, его углубленное постижение.

Принципиально важным аспектом указанных «художественных представлений» обычно становилась весьма основательная репетиционная работа. Данному фактору совместного концертного выступления С. Рихтер придавал исключительное значение. Готовясь к сценическому «дебюту» в ансамбле с тем или иным певцом (инструменталистом), независимо от уровня его известности, ансамблевого опыта, исполнительского мастерства, прославленный музыкант самым тщательным образом планировал необходимый «минимум» репетиционных дней.

Важно, что определенная репетиция традиционно не ограничивалась конкретным промежутком времени: сам С. Рихтер упоминал о возможности проведения «многочасовых» занятий, особенно в преддверии концертов [45, с. 101]. Разумеется, в ситуации непосредственной подготовки к совместному выступлению с артистом мирового уровня, отличающимся предельной мобильностью и профессиональной чуткостью, этот «минимум» действительно мог исчерпываться несколькими днями.

Так, Д. Фишер-Дискау, вспоминая о первом концерте в ансамбле с Рихтером (вокальный цикл «15 романсов из “Прекрасной Магелоны” Л. Тика» И. Брамса, исполнявшийся на «бриттеновском» фестивале в Олдборо,

1965), отмечал: «Перед генеральной у нас была только одна репетиция, и все шло великолепно. И в дальнейшем, во время наших последующих концертов, никогда не проявлялось и малейшего признака неуверенности друг в друге» [90, с. 237]¹⁷. Сходным образом впоследствии протекала совместная работа с П. Шрайером.

Однако зачастую репетиционный процесс в подобных случаях длился значительно дольше, и сроки намеченного концертного выступления могли корректироваться¹⁸. При отсутствии предварительной исполнительской подготовки возможность организации подобного концерта не рассматривалась, что подтверждается одной из дневниковых записей С. Рихтера (февраль 1988): «...с Юлией Варади я должен был выступать на фестивале в Туре с романсами Чайковского. Мы договаривались, договаривались <...>, а в результате все сорвалось, так как не было времени репетировать» [45, с. 343]¹⁹.

Несколько лет спустя, обсуждая в беседе с Д. Фишером-Дискау перспективы организации «монографического» фестиваля, посвященного П. Хиндемиту (включая *Liederabend* с той же Ю. Варади), прославленный артист вновь затронул проблему обязательных совместных репетиций на подготовительном этапе (см.: [90, с. 237]).

¹⁷ При этом С. Рихтера все же не вполне удовлетворило данное выступление, и совместная работа над циклом (увенчавшаяся выпуском знаменитой грамзаписи) продолжалась вплоть до начала 1970-х годов. Важнейшие черты указанного сотрудничества подробно рассматриваются в Главе 3 настоящего диссертационного исследования.

¹⁸ Пожалуй, особенно примечательным образцом такой репетиционной подготовки явилось широко известное исполнение Камерного концерта А. Берга (1972): «Почти год я потратил на его разучивание, – указывал С. Рихтер. – Потребовалось не менее сотни репетиций, чтобы преодолеть невообразимые трудности этого стоящего особняком произведения, исполнить которое иначе было бы невозможно. Я сделал это с ансамблем студентов (Московской. – Е. П.) консерватории под управлением Юрия Николаевского <...>» [45, с. 107].

¹⁹ Соответствующие проявления исполнительской «нечестности», как правило, вызывали у С. Рихтера бурную реакцию. Наглядный тому пример – заметка в дневнике по поводу «прокофьевской» камерной программы Г. Кремера (скрипка) и М. Аргерих (фортепиано), датированная ноябрем 1990 года: «Не понравилось совершенно!! Да и немудрено, они играют... на концерте, не репетируя; спрашивается, на что они могут надеяться? Чистое безобразие (особенно скрипка). Не понимаю такого отношения к искусству...» [45, с. 375].

Более того, даже упоминаемые элементы «некоторой театральности», привносимой С. Рихтером в концертные выступления, порой обдумывались и «режиссировались». Показательный тому пример – фестиваль «Декабрьские вечера» в Москве, где изобретательно сочинялись «мизансцены» для соответствующих тематических программ: «В памяти остался один особенно удавшийся вечер, посвященный Шуберту, Шуману и Шопену (декабрь 1985 г. – Е. П.). Сцену готовили особо: в глубине – широкое окно, за которым угадывался снег, а вокруг рояля сидели, чинно беседуя, “званные гости” в вечерних туалетах. В целом картина навевала воспоминания о вечерах эпохи романтизма, этакая шубертиада, либо о вечерних собраниях в Ноане у Жорж Санд. Мы репетировали, а публика постепенно собиралась <...>. Потом кто-то принес охапки чудесных цветов, разложил их на авансцене, я сел за рояль и начал играть <...>, не объявляя программы, точно все импровизировалось, точно друзья собрались послушать музыку в домашней обстановке», – рассказывал позднее С. Рихтер [45, с. 109].

Подобные «сценарии», естественно, предполагали целенаправленную подготовительную работу, в которую, так или иначе, вовлекались не только организаторы, но и участники предстоящих концертов.

Следует заметить, что в ряде случаев описываемые quasi-импровизационные тематические выступления, по сути, немногим отличались от собственно театральных – постановок камерных опер *semi-stage* («Альберт Херринг» и «Поворот винта» Б. Бриттена, 1983–1984 гг.), осуществлявшихся в рамках того же фестиваля «Декабрьские вечера» и максимально приближенных к слушательско–зрительской аудитории.

Особенно примечательным в этом плане оказался первый спектакль – комическая опера «Альберт Херринг», поскольку не слишком удачно складывавшийся постановочный процесс вынудил С. Рихтера принять на себя режиссерские функции. «Я поневоле взял дело в свои руки, задумав сюрприз, – отмечал артист в дневнике. – <...> Все думают, “в концертном исполнении”, а тут вдруг импровизированный неожиданный спектакль,

вроде как шарада. <...> Очень глупый смешной конференсье объявляет исполнителей, но его внезапно прерывает оркестр; в это время одна из героинь, пробежав через весь зал, растягивается на полу, уронив свои покупки. <...> В антракте публику угощают домашними пирожками, конфетами и т. д. в честь праздника мая (о нем повествуется в сюжете оперы. – Е. П.). При этом костюмы у персонажей выглядят абсолютно случайными (более намеки, чем костюмы. Настроения действующих лиц подчеркивались разными освещением). Очаровательна была девочка, разъезжающая по залу на велосипеде. Вступление к III акту шло в темноте, и действующие лица искали в публике Альберта с ручными фонарями (при этом велосипед наехал на какую-то старушку из публики, расположившуюся посреди прохода). <...> В финале дети радостно машут флажками, публика тоже (их заранее роздали), и вот конец – делу венец» [45, с. 287–288, 290].

В данном случае представляется весьма показательной динамичная смена исполнительских амплуа, характерная для С. Рихтера. Художественный руководитель постановки, выступавший также в качестве одного из пианистов-репетиторов (наряду с Л. Берлинской), успешно разработал детальный сценический план «неожиданного спектакля» и провел необходимую репетиционную работу с певцами и хористами²⁰.

Подобные «метаморфозы» не могут рассматриваться в качестве «фатального» препятствия для универсально подготовленного и оснащенного концертмейстера (напомним, кстати, об аналогичном опыте профессиональной деятельности, который в молодости был приобретен самим С. Рихтером). Музыкант, обладая внушительным творческим

²⁰ При этом С. Рихтер особо подчеркивал, что разнообразные сценические решения, как правило, обсуждались и согласовывались в ходе консультаций с крупнейшим специалистом – главой Камерного музыкального театра Б. Покровским, оказавшим действенную поддержку данному проекту [45, с. 287]. В мемуарных заметках Б. Покровского указанное сотрудничество оценивалось иначе: «Суэта и бесконечные экспромты окружали этот спектакль <...>. В конце спектакля, как высшую неожиданность для всех, объявили, что постановщиком был... я! Сюрпризы, даже шуточные мистификации, импровизационность как бы рождали музыку... И Рихтер, принципиально скрывающий свое режиссерское авторство (секрет полишинеля!), это – Театр!» [56, с. 39].

потенциалом, способен вполне успешно осуществлять свои функции в самых различных «предзаданных» обстоятельствах, начиная с традиционных условий филармонического концерта и заканчивая «импровизированным» оперным спектаклем, адаптируемым к условиям «необычной» сцены.

Помимо общей склонности к театрализации, отмечаемая продуманность и масштабность репетиционного процесса в значительной мере обуславливались жанрово-стилистическим универсализмом камерных вокальных программ, исполняемых С. Рихтером. В границах обозначенного «пространства» артистом репрезентировались песни, романсы, вокальные циклы XVIII–XX столетий, принадлежащие различным национальным школам (Россия, Австрия, Германия, Франция, Норвегия, Польша, Венгрия, Финляндия, Чехия, Испания). Эмоциональная запись в дневнике: «Сколько же на свете хорошей музыки!?!» [45, с. 286] – перекликается с доминирующей «центробежной» тенденцией, характерной для концертмейстерской деятельности С. Рихтера.

При этом, пианист весьма скептически относился к распространенным в камерно-вокальной практике стилистическим контрастам и смешениям жанров, неизменно ратуя за выдержанный концептуальный подход к формируемым программам: «Мне в таких концертах (безусловно ласкающих слух) недостает единства. Подобная пестрота меня совершенно не устраивает. <...> Такие программы, как правило, не остаются надолго в моей памяти. Я предпочитаю концертные программы, составленные из сочинений одного композитора и посвященные какой-нибудь теме» (записи в дневнике – май 1981 г.) [45, с. 247–248].

При невозможности скомпоновать «идеальную» программу, вследствие каких-либо внешних причин (участие в «сборном» концерте, временные расхождения с общепринятыми нормативами современных филармонических выступлений) или собственно творческих намерений, С. Рихтером обычно выстраивалась автономная «мини-композиция» в пределах традиционного отделения, дополняемая стилистически родственным музыкальным

материалом из других жанровых сфер (как правило, ансамблево-инструментальной или сольной фортепианной).

Значимая роль концертмейстера в первоначальной фиксации и детальной разработке соответствующего концептуального замысла не подвергалась сомнению. С. Рихтер справедливо полагал, что большинство современных певцов (особенно молодых), как правило, ориентирующихся на известный (в частности, освоенный ими) вокальный репертуар, не отличается достаточной широтой кругозора в «смежных» областях камерной музыки.

Подобная инициатива представлялась тем более уместной, когда центром монографической программы становилось творческое наследие не слишком «популярного» композитора (например, К. Шимановского или Н. Метнера). Однако и в музыке признанных классиков С. Рихтеру нередко удавалось обнаружить «забытые шедевры», производившие огромное впечатление благодаря искусной компоновке.

Так, весьма эрудированный музыкант Д. Фишер-Дискау по прошествии двух десятилетий с неподдельным восхищением вспоминал о совместной работе над «...типично рихтеровской программой, состоящей исключительно из произведений на духовные темы (фестиваль 1982 года в Туре. – Е. П.). Протяженные *adagio* в песнях Вольфа и Брамса, в пьесах из “*Harmonies poétiques et religieuses*” Листа, и затем удивительная возвышенность великолепного финального исполнения “Прелюдии, хорала и фуги” Франка» [90, с. 237]²¹.

Отмеченный универсализм концептуального подхода к формированию камерно-вокальной программы закономерно предполагал органичное взаимодействие противоположных «шагов»: с одной стороны, «панорамного» охвата исполняемых произведений как художественной целостности (подразумевавшейся автором или реализованной самими

²¹ Указанная «смешанная» программа более подробно освещается в Главе 3 настоящего диссертационного исследования.

интерпретаторами); с другой – максимально тщательной репетиционной работы над различными деталями сценического воплощения каждой пьесы.

Итогом подобного взаимодействия становилось вполне убедительное воссоздание «образа автора» (композиторского стиля, индивидуального мышления в целом) либо некоей обобщенной (историко-культурной или художественно-эстетической) идеи сквозь призму исполнительской концепции определенной программы, достигающей ярко выраженного музыкального единства.

Неслучайно в качестве идеального образца соответствующей программы чаще всего фигурировал монографический проект. Впрочем, концептуальная масштабность могла столь же успешно достигаться в процессе реализации не только вышеуказанных замыслов, но и тематических концертных выступлений, что объяснялось активным взаимодействием интеллектуального посыла и артистического вдохновения, теснейшей сопряженности рационального и эмоционального начал, стихийности и «предумышленности» исполнительского процесса вообще.

В свою очередь, концептуальному размаху целенаправленно формируемой интерпретации сопутствовал универсализм, присущий трактовке фундаментальных принципов аккомпанирования в камерно-вокальном искусстве. Взаимодействие сольной и фортепианной партий в концертных выступлениях и аудиозаписях С. Рихтера фактически сближалось (а порой и откровенно уподоблялось) камерно-ансамблевому исполнительству. В такой трактовке фортепианный аккомпанемент приобретал значение подлинно равноправной составляющей «вокально-инструментального дуэта», нередко достигая уровня «сольной партии» (исходя из музыкально-драматургической логики, вне зависимости от «паузирования» или звучания вокальной линии).

Следует заметить, что сходные творческие устремления были свойственны целому ряду выдающихся камерных исполнителей – современников С. Рихтера. Так, по мнению Н. Гедды, вторая половина XX

столетия явилась, без преувеличения, «новой эрой для аккомпаниаторов, ведь раньше это были просто пианисты, которые садились к роялю, брэнчали и рабски следовали за поющим партнером. Ныне удалось установить равновесие между сопровождением и собственной мелодической линией аккомпанемента, которая должна быть слышна; вклад концертмейстера в исполнение сравнялся с вкладом певца. Собственно, так и должно быть, возьмем хотя бы песни Шуберта, где фортепианная партия столь же важна, как и вокальная. В принципе это вообще характерно для немецких романтических *Lieder*, где в фортепианной партии скрыт целый мир красок и настроений. Трудность состоит в том, чтобы выразить это в максимальной степени, не заслонив в то же время певца. <...> Присутствие за роялем музыканта, обладающего яркой индивидуальностью, представляется очень важным, когда речь идет о *Lieder*» [14, с. 179, 182].

Более сдержанно высказывался о творческой инициативе аккомпаниатора Д. Фишер-Дискау, тяготевший к сравнительно консервативной позиции в данной сфере. Но в целом прославленный *Kammersänger* также полагал, что «аккомпаниатор должен обладать известной самостоятельностью, ему надлежит быть партнером по дуэту, а не обслуживающим рабом. <...> Партнерство на концертной эстраде или в студии грамзаписи во многом похоже на игру в мяч двух равноправных игроков» [89, с. 232–233].

Исходя из мотива «равноправного партнерства», прославленный мастер аккомпанемента Дж. Мур весьма экспрессивно заявлял: «Интерпретируя *Lieder*, я всегда рассматриваю исполнителей как неделимую пару <...>. Я постоянно подчеркиваю огромную роль аккомпаниатора <...> который остается “на веслах” на протяжении исполняемой песни (порой даже в тех случаях, когда певцу нечего сказать, постлюдия фортепиано выносит на своих плечах бремя смысла). <...> Фортепиано должно петь. Тот, на чьем знамени начертан девиз “Держись в тени!”, не вдохновит никого. Вот

почему он должен сбросить стесняющий все движения плащ робости, надетый добровольно или под воздействием окружающих» [48, с. 282–283].

Можно полагать, что «камерно-ансамблевая» тенденция в исполнении *Lieder* явилась приоритетной для целого ряда замечательных певцов и концертмейстеров новейшей эпохи. Интерпретаторские достижения С. Рихтера в этой области явились органичным и естественным развитием указанной тенденции.

Однако вполне самобытным и нетривиальным явилось стремление к аналогичной трактовке других жанровых сфер, на поверхностный взгляд, весьма удаленных от австро-немецкой романтической *Lied*. Романсы и песни, *melodies* и «стихотворения с музыкой» выдающихся мастеров XIX–XX столетий воспринимались С. Рихтером как своеобразные «камерно-ансамблевые партитуры», требующие подлинного универсализма в сопряжении и взаимодействии различных подходов к звучности фортепианного аккомпанеента²². При этом максимальный охват разнообразных выразительных средств (камерность и «оркестральность», линейная «графика» и красочная «живопись») неизменно обуславливался «предзаданным» содержанием поэтического текста и выразительным потенциалом инструментальной партии.

Общепризнанное мастерство прославленного музыканта, с поразительной ясностью и убедительностью раскрывающего слушателю глубинную суть авторского замысла, было подчинено определенной

²² К числу безусловных исключений принадлежат арии и песни И. С. Баха, а также арии Г. Ф. Генделя, которые были зафиксированы авторами в «конспективных» версиях, общепринятых на протяжении барочной эпохи (вокальная партия и цифрованный бас). Современные издания этих пьес включают в себя «расшифровки» фортепианного сопровождения, несколько приближенные редакторами к современной концертной практике. Не будучи поборником «исторического» («аутентичного») исполнительства, равно как и всевозможных редакторских «дополнений» к нотным текстам, С. Рихтер обычно стремился к максимально точному воспроизведению авторских вариантов, о чем с полным основанием пишет современный исследователь: «Вокальный рисунок в баховских песнях чист, выразителен, местами даже прохладен, рихтеровский аккомпанемент сдержан, почти облигатно-безличен, как партия клавесина в “Страстях”. В целом все звучит как бы с некоторого духовного и временного возвышения» [43, с. 102].

магистральной идее: «У меня могли возникнуть сомнения относительно того, удастся ли мне сыграть то, что я слышал, но в отношении любого произведения я всегда с самого начала был уверен, что его следует играть именно так, а не иначе. Почему? По очень простой причине: я внимательно смотрел в ноты. Ничего другого и не требуется, чтобы стать зеркалом содержащегося в них. <...> Если исполнитель талантлив, он приподнимает завесу над истинным смыслом произведения – лишь оно гениально, и лишь оно отражается в исполнителе. Он не должен подчинять музыку себе, но – растворяться в ней» [45, с. 285–286]. Кроме того, в процессе аналогичного «отражения», подразумевающего камерно-вокальный опус, следовало учитывать и «зеркальные эффекты» между «озвучиваемым» Словом и собственно Музыкой – вокальной и фортепианной партиями²³.

Все эти тенденции формировали присущий С. Рихтеру универсализм концептуального постижения роли концертмейстера в камерно-вокальном исполнительстве. Для прославленного музыканта это было связано, прежде всего, с реализацией определенных творческих инициатив усилиями конкретного артистического содружества. Именно «универсальным» концертмейстером, по мнению С. Рихтера, могли осуществляться функции, связанные с «генерированием» соответствующих идей, выявлением потенциальных участников задуманного исполнительского проекта, его

²³ Следует заметить, что «взаимоотношения» С. Рихтера с поэтическим Словом на протяжении многих лет складывались отнюдь не просто. На склоне лет прославленный артист весьма самокритично признавался: «Я... страстно люблю Расина, Рембо, Шекспира, Пушкина и Пастернака, но это – форма художественного выражения, которую моя голова не удерживает; что же касается прозы, то я храню в памяти все, что прочел» [43, с. 32]. Ситуация радикально изменялась, когда речь шла о любимых С. Рихтером операх и вокальных сочинениях. Так, по воспоминаниям Э. Шварцкопф и Д. Фишера-Дискау, в часы дружеских бесед пианист нередко усаживался за рояль и сходу исполнял, к примеру, от начала до конца «Итальянскую книгу песен» Г. Вольфа или ораторию «Рай и Пери» Р. Шумана, точно выпевая соответствующие мелодии с текстами. «Едва ли среди немецких музыкантов и вообще в Европе кто-то еще смог бы сделать это», – заметил по этому поводу общепризнанный музыкальный эрудит Д. Фишер-Дискау (цит. по: [103, с. 325]).

предварительной разработкой, а затем последовательной реализацией в ходе репетиционной работы.

«Встречные» инициативы певца обычно подлежали рассмотрению и дальнейшему воплощению в той мере, в какой удавалось соотнести их с первоначальным художественным замыслом. Если это не получалось, возникала новая творческая идея, реализуемая в установленном порядке. Кроме того, концертмейстеру надлежало продумать необходимые сценические условия, должным образом согласуемые с разработанным проектом, и установить оптимальные хронологические рамки его осуществления. Таким образом, внешне традиционный облик концертмейстера как «ведомого» претерпел метаморфозу. Пианист приобрел ведущую роль в процессе исполнительского проектирования и совместной работы данного творческого дуэта.

Можно утверждать, что все указанные положения были многократно апробированы С. Рихтером на практике. В явном большинстве случаев именно пианист выступал инициатором формирования того или иного камерно-вокального дуэта с его участием (Н. Дорлиак, Э. Шварцкопф, Г. Писаренко, П. Шрайер, Ю. Варади)²⁴.

Как правило, С. Рихтером задумывались и соответствующие концертные программы, равным образом учитывавшие специфику исполнительского амплуа, творческий потенциал и художественные пристрастия определенного певца. В зависимости от фактически достигнутых результатов (по мнению самих исполнителей), слушательских оценок, мнений специалистов и концертно-филармонической

²⁴ Единственным исключением представляется творческий союз Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера, инспирированный Б. Бриттеном (как и «дебютная» программа, исполнявшаяся указанным дуэтом на фестивале в Олдборо). При этом, однако, следует учитывать, что совместным выступлениям в указанной ситуации предшествовало давнее личное знакомство прославленных артистов, искренне восхищавшихся и симпатизировавших друг другу (см.: [19, с. 169–170; 89, с. 191]). Аналогичная инициатива применительно к исполнительскому «тандему» П. Пирс – С. Рихтер (также на фестивале в Олдборо) дальнейшего развития не получила [44, с. 41].

востребованности конкретного проекта, могли планироваться гастрольные поездки, студийные записи, переговоры с организаторами крупных музыкальных фестивалей и т. д.

Особого упоминания заслуживает своеобразный «педагогический» аспект указанных выступлений, нередко рассматриваемый в специальных публикациях. По мнению отдельных исследователей, «данный вид концертмейстерской работы позволял С. Рихтеру, выступая в роли наставника вокалистов, сформулировать не только собственные требования в отношении того или иного музыкального произведения, но и высказать (как в непосредственной работе с певцами, так и на страницах дневника) свое понимание сущностных основ аккомпаниаторской профессии. <...> Пианист-концертмейстер, выступающий в роли педагога, оказывается в уникальной ситуации, поскольку, с одной стороны, в некотором смысле руководит репетиционным процессом, а с другой, – является непосредственным участником процесса реализации своих творческих замыслов» [123, с. 95; 43, с. 207–208; 44, с. 18].

Следует заметить, что действительные масштабы описываемого «наставничества», скорее всего, заслуживают более скромной оценки. Так, о «рихтеровских уроках» с надлежащей обстоятельностью и прямотой упоминает лишь Г. Писаренко – в связи с репетиционной работой над оперой «Поворот винта» Б. Бриттена, романсами и песнями К. Шимановского, Н. Метнера, Э. Грига [55, с. 316–317; 79, с. 51–52]²⁵.

По мнению Д. Фишера-Дискау, исключительно важным фактором, благоприятствовавшим успеху его совместных выступлений с «русским гигантом рояля», являлась глубина исполнительских концепций С. Рихтера и неизменно «безупречное» их воплощение. Это побуждало певца к

²⁵ Кроме того, В. Могильницкий ссылается на сохранившуюся аудиозапись репетиции С. Рихтера с женской группой Хора Всесоюзного радио (перед совместным исполнением «Шести хоров» С. Рахманинова), однако в данном случае «рихтеровские уроки» выглядят более обобщенными и лаконичными, сообразно конкретной форме «ансамблевого взаимодействия» [44, с. 67–68].

известному обновлению собственной партии, «привнесению в интерпретацию особой взволнованности и новизны» [89, с. 191, 242, 233].

Напротив, Н. Дорлиак и П. Шрайер фактически солидарны в оценках предельной органичности, «избирательного сродства» совместных прочтений камерных вокальных программ. У С. Рихтера «...всегда было свое мнение, свое понимание музыки. Но это было так близко мне, что я всецело разделяла его представления и никогда не спорила» (цит. по: [123, с. 99]); «я испытывал особое вдохновение от его поразительно тонкого аккомпанемента. <...> Он так воссоздавал внутреннее содержание песни, что я... естественно находил необходимые краски и верное настроение» [108, с. 238].

По-видимому, более уместно было бы рассматривать уникальное воздействие С. Рихтера-концертмейстера с точки зрения художественно-коммуникативных факторов, возвышающих и мобилизующих партнера-вокалиста в процессе репетиционной работы и непосредственно концертного выступления – как живого и трепетного отзвука «самых высоких сфер песенного исполнительства» [108, с. 239]²⁶.

Вместе с тем, нельзя трактовать творческое сотрудничество С. Рихтера с певцами исходя из неких принципов «амбивалентной» педагогики, объединяющей элементы традиционного обучения и самообразования (концертмейстер – «...в одно и то же время... и учитель, и ученик» [123, с. 99]).

Известно, что совместным репетициям любого из «рихтеровских» дуэтов обязательно предшествовали кропотливые самостоятельные занятия пианиста, тщательно работавшего над аккомпанементом исполняемых пьес, постигавшего все тонкости поэтического текста и вокальной строки в целом (см.: [7, с. 136–138]). Дальнейшее профессиональное общение с вокалистами уровня Н. Дорлиак или П. Шрайера едва ли уподоблялось «взаимному

²⁶ При этом указанные рассуждения о «наставничестве» могут быть признаны в полной мере обоснованными по отношению к деятельности С. Рихтера – участника разнообразных камерно-инструментальных ансамблей (включая студенческие коллективы).

ученичеству», скорее – увлекательному, подлинно вдохновенному «музыкальному диалогу на темы» воссоздаваемого произведения.

Пожалуй, в указанном отношении своеобразное место принадлежало Д. Фишеру-Дискау, явно тяготевшему к аналитическим изысканиям и опубликовавшему ряд весьма ценных работ по проблемам современной интерпретации камерно-вокальной музыки. На поверхностный взгляд, С. Рихтер как будто придерживался диаметрально противоположных взглядов: «Мне всегда казалось, что музыка, созданная для игры и слушания, в словах не нуждается – всякие толкования по ее поводу совершенно излишни <...> Кстати, я вообще против всякого изучения и анализа. Меня это отвращает, ибо тогда всё лишается прелести и тайны, в которую я не стремлюсь проникнуть, приобретает некий школярский оттенок» [45, с. 45, 109].

Однако исследовательские публикации Д. Фишера-Дискау явились исключением, вызвав у С. Рихтера живой интерес, что способствовало не только «заочной дискуссии» прославленных музыкантов относительно важнейших проблем интерпретаторского воплощения *Lieder* (прежде всего шубертовских)²⁷, но и появлению комментариев более общего порядка, связанных с многогранными сопряжениями Слова и Музыки в камерно-вокальных сочинениях рубежа XIX–XX столетий (речь идет, в частности, о романсах Н. Метнера и К. Шимановского, упоминаемых выше). Отмеченные комментарии, хотя бы зафиксированные лишь в аудиозаписях и, отчасти, в нотных текстах²⁸, репрезентировали еще одну весьма существенную грань профессиональной деятельности «универсального концертмейстера» – эвристическую²⁹.

²⁷ Более подробно указанная «дискуссия» рассматривается в Главе 3 настоящего диссертационного исследования.

²⁸ Эти аудиозаписи были осуществлены Г. Писаренко в период совместной работы над «метнеровской» программой (1981 год); фрагменты процитированы в статье, датированной 2019 годом (см.: [55]).

²⁹ Как известно, весьма содержательный комментарий к исполнению шубертовских *Lieder* принадлежит одному из выдающихся пианистов-аккомпаниаторов современности

Подводя итог сказанному, необходимо подчеркнуть важнейшую роль и значимость многолетней аккомпаниаторской работы С. Рихтера как неотъемлемой составляющей его творческой деятельности:

1. Описанный выше процесс формирования юного пианиста-«автодиакта» на эмпирическом уровне явственно запечатлевает некоторые традиционные особенности концертмейстерской работы: преобладание «ознакомительного» подхода в изучении музыкальных произведений, максимальная сопряженность технического «тренинга» с художественной практикой, «центробежный» охват исполняемого репертуара, безусловное главенство «коллективных» форм музицирования, предельная концентрированность и минимальная продолжительность репетиционной подготовки, видимая гибкость и быстрота профессиональной адаптации к изменчивым условиям концертных выступлений, обостренное восприятие звуковой перспективы в ходе исполнения (сопряженность композиционной «горизонталью» с фактурной «вертикалью») и т. д.

2. Начальный этап указанной творческой деятельности (1930-е годы) характеризуется весьма обстоятельным «погружением» в приоритетные сферы концертмейстерского искусства академической традиции – музыкально-театральную (оперную и балетную), вокально-хоровую и камерно-инструментальную. В значительной степени благодаря этому индивидуальный артистический «почерк» С. Рихтера впоследствии приобрел характерные черты «редуцированной театральности» (подразумеваются не только определенные приемы, но и тяготение к «режиссуре» концертных программ в целом).

Вместе с тем, обширная ансамблево-инструментальная практика молодого музыканта, несомненно, благоприятствовала внедрению соответствующих исполнительских принципов в сферу камерного

Дж. Муру, однако его книга «Вокальные циклы Шуберта» увидела свет в 1975 году, спустя восемь лет после завершения исполнительской карьеры автора.

вокального искусства. Апробация последних осуществлялась С. Рихтером – солистом и концертмейстером Московской филармонии – на протяжении 1940–1950-х годов (прежде всего, в ходе совместных выступлений с Н. Дорлиак).

3. Индивидуальные творческие устремления артиста в названной сфере безусловно корреспондировали с общими тенденциями развития камерного вокального исполнительства второй половины XX века. Наглядным тому подтверждением явились, к примеру, аналитические заметки в дневниках 1970-х – первой половины 1990-х годов, фиксировавшиеся С. Рихтером после многочисленных прослушиваний аудиозаписей и посещений концертов современных певцов (преимущественно с камерными программами).

Знакомство с профессиональными достижениями коллег нередко сопровождалось «экспресс-комментариями» по поводу особенностей «репрезентации» фортепианного аккомпанемента в тех или иных произведениях отечественных и зарубежных композиторов. Соответствующие замечания не ограничивались положительными либо негативными оценками воспринятых интерпретаций, порой затрагивая фундаментальные проблемы концертно-филармонической деятельности (отбор конкретных произведений и возможные подходы к их стилевым «сопряжениям», общая логика формирования исполняемых программ и т. д.).

4. Богатейший профессиональный опыт, накопленный пианистом, его разнообразные артистические впечатления и слушательские наблюдения явились важнейшими факторами, способствовавшими целенаправленному формированию образа «идеального концертмейстера» – ключевого действующего лица в современном камерном исполнительстве. С течением времени указанный образ обогащался новыми гранями, приобретая черты подлинно универсального музыканта-интерпретатора и подвижника в художественно-просветительской деятельности, генерирующего нетривиальные творческие идеи, содействующего пополнению и

обогащению «актуального» репертуара малоизвестными или забытыми сочинениями, осуществляющего художественно-коммуникативные и организаторские функции в социокультурных условиях второй половины XX столетия.

5. Столь высокие требования, предъявляемые С. Рихтером к «идеальному концертмейстеру», закономерно обуславливали значительную, а иногда и ведущую роль пианиста в творческом тандеме. Именно пианисту-аккомпаниатору, обладающему адекватной широтой исполнительского кругозора, принадлежал приоритет в выработке художественных концепций будущих творческих проектов (от «самодостаточных» концертных программ до масштабных фестивалей, не ограничивающихся жанровой палитрой камерной вокальной музыки), равно как и в определении траектории успешного воплощения подобных концептуальных замыслов. Необходимостью полноценной реализации намеченных проектов должна была предопределяться и перспективная стратегия артистического сотрудничества пианиста-аккомпаниатора с вокалистами различных «амплуа».

6. Не ограничиваясь формированием указанной «идеальной модели», С. Рихтер настойчиво стремился к ее целенаправленной реализации в собственной концертно-исполнительской деятельности. Неслучайно, что важнейшие наработки, полученные в процессе концертмейстерской практики, время от времени подвергались различным «коррекциям». В значительной степени этому благоприятствовал специфический облик камерно-вокальных дуэтов – артистических содружеств, инициируемых С. Рихтером и отличавшихся как известной преемственностью, так и видимым художественным своеобразием: например, существенно варьировались временные рамки творческого сотрудничества, репертуарный «диапазон», частота совместных выступлений и т. п.

Вот почему комплексное обзорно-аналитическое рассмотрение исполнительского творчества избранных дуэтов позволяет выявить

приоритетные особенности индивидуальной творческой эволюции С. Рихтера-концертмейстера, последовательно освещаемой на протяжении второй половины 1940-х – начала 1990-х годов.

ГЛАВА II. В ДУЭТЕ С ОТЕЧЕСТВЕННЫМИ ПЕВЦАМИ: ИНДИВИДУАЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

2.1 Проблемы интерпретации отечественного и зарубежного камерно-вокального репертуара (С. Рихтер и Н. Дорлиак)

На протяжении 1970-х годов, размышляя о приоритетных особенностях исполнительской деятельности С. Рихтера, его знаменитый коллега Г. Гульд отмечал присущую нашему соотечественнику важнейшую черту: неуклонное стремление, «...обходя вопрос (инструментальной. – Е. П.) техники... создавать иллюзию неразрывной связи с исполняемой музыкой, в результате чего слушатель сопереживает не столько исполнению, сколько самой музыке. <...> При этом физические параметры игры становятся незаметны; тогда и музыкант, и слушатель... полностью сосредоточиваются на духовной стороне исполняемого произведения» [46, с. 157–158].

Разумеется, указывал Г. Гульд, исполнитель не может «...в точности воспроизвести бетховенского Бетховена и моцартовского Моцарта. <...> На самом деле между композитором и слушателем Рихтер вводит дополнительный элемент: “проводник” собственной могучей личности. От этого у нас рождается впечатление, что мы заново открываем произведение, видим его с другой, непривычной точки зрения. <...> Все детали, которые до тех пор казались орнаментальными, вдруг становятся органически необходимыми. Мне казалось, что я стал свидетелем соединения двух несоединимых вещей: строгого аналитического расчета и спонтанности, причем расчет именно в спонтанности и проявлялся, оказываясь сродни импровизации» [46, с. 158–159].

Максимальная «сосредоточенность на духовной стороне» исполнения, несомненно, была присуща и С. Рихтеру-концертмейстеру. В данном случае

процесс указанного «сосредоточения» представлялся даже несколько более наглядным благодаря интенсивному взаимодействию Музыки и Слова.

Впрочем, существовали и неизбежные проблемы, обусловленные заведомыми различиями двух индивидуальностей – певца и концертмейстера. Именно поэтому в камерно-вокальной сфере для С. Рихтера приобретал особое значение упоминаемый Г. Гульдом «строгий аналитический расчет». Он подразумевал изначальную концентрацию на «духовной стороне» как непосредственно во время исполнения конкретного сочинения, так и всех подготовительных этапов, ему предшествовавших: от выбора и компоновки формируемой программы до мельчайших деталей совместного репетиционного процесса.

Подобным «расчетом» фактически предусматривалась образно-смысловая мотивированность профессиональных действий, присущая концептуальному уровню художественного творчества. Наглядным подтверждением выдвигаемых положений явилась многолетняя концертно-сценическая деятельность прославленного дуэта Н. Дорлиак – С. Рихтер.

В современной исследовательской литературе единодушно подчеркивается, что совместные выступления на камерной сцене с Н. Дорлиак явились одним из важнейших этапов творческой биографии С. Рихтера (см.: [44; 41; 123]). Весомыми аргументами, приводимыми в качестве подтверждения этого тезиса, являются разнообразие гастрольных маршрутов (включая зарубежные страны – Чехословакию, Болгарию, Венгрию, Польшу, Китай), охват поистине впечатляющего репертуара и неизменный энтузиазм, обнаруживаемый слушательской аудиторией. Все эти факторы свидетельствует об убедительности и значимости художественных интерпретаций, представленных музыкантами [44, с. 31–32].

Охотно подтверждая это, в более поздних интервью и беседах С. Рихтер с особой теплотой отзывался о тогдашних выступлениях в качестве концертмейстера, вновь и вновь упоминая приоритетное значение

собственных репертуарных исканий, характерных для послевоенного десятилетия.

В воспоминаниях, зафиксированных и опубликованных впоследствии Б. Монсенжоном, он отмечал, что выступать с Н. Дорлиак начал в конце войны. «При моем поступлении в консерваторию в 1937 году умер кларнетист³⁰. Устроили гражданскую панихиду, нечто вроде заупокойного концерта в память о нем, на котором я присутствовал и в котором участвовали многие музыканты. <...> Наконец, какая-то певица исполнила Песню и Колыбельную григговской Сольвейг. У меня захватило дух, настолько эта певица поразила меня. К тому же она была замечательно красива, настоящая принцесса³¹ (45, с. 61–63).

С. Рихтер, характеризуя особенности творческой индивидуальности певицы, в качестве важнейших выделил голос и школу. Мысль аккомпанировать ей была подсказана Рихтеру дирижером Н. Аносовым³², и это сотрудничество осуществлялось с 1945 год по 1961-й. В концертных программах звучала не только русская музыка, но также сочинения Равеля и Дебюсси, песни Шуберта, Шумана и Брамса.

Как видим, уже первое творческое соприкосновение (в качестве слушателя) с камерно-вокальным искусством Н. Дорлиак позволило молодому пианисту отметить приоритетные факторы успешности будущей совместной работы: идеальное соответствие певческих данных выбранному амплуа, образцовую технику, способствующую точному и уверенному воссозданию исполнительского замысла, высокий уровень

³⁰ Речь идет о профессоре кафедры духовых инструментов МГК С. Розанове, умершем 31 августа. Гражданская панихида и концерт в его память состоялись на следующий день.

³¹ См. одну из более ранних публикаций: «Она стояла на сцене с чуть наклоненной головой. Ладони ее были раскрыты, но к концу выступления она скрестила их на груди. Голос звучал так, как поют ангелы <...>» (цит. по: [7, с. 127]).

³² На протяжении 1943–1948 годов Н. П. Аносов занимал должность художественного руководителя Московской филармонии, оказывая весьма активное творческое содействие молодым солистам этого концертного учреждения, в том числе С. Рихтеру и Н. Дорлиак (после ее возвращения из эвакуации). Как утверждает В. Могильницкий, «...последнее выступление дуэта Н. Дорлиак – С. Рихтер состоялось... 20 апреля 1959 года в Праге <...>» [44, с. 31].

интерпретаторской культуры (особенно в плане стилистики). Сюда же следует отнести органичный характер сценического перевоплощения, конгениального запечатлеваемому образу, проникновенный лиризм и одухотворенность – важнейшие условия доверительного контакта с аудиторией³³.

Однако сотрудничество молодых музыкантов оказалось возможным лишь несколько лет спустя. В довоенные годы выпускница аспирантуры (1935), педагог класса камерного пения Московской консерватории Н. Дорлиак не испытывала проблем с выбором аккомпаниатора³⁴. К тому же певица с видимой охотой участвовала в концертах, где исполнялись переложения соответствующего репертуара для голоса в сопровождении органа (арии И. С. Баха, песни и романсы Ф. Листа, Р. Вагнера, Э. Грига – совместно с А. Гедике) или струнного ансамбля («григовская» программа Квартета им. Комитаса, русские народные песни в обработке А. Гедике для трио) [1, с. 65–66].

В свою очередь, студенту-первокурснику С. Рихтеру предстояло не только пройти обширный курс вузовского обучения, усовершенствовать и обогатить сформировавшийся ранее арсенал важнейших технических навыков, требующихся для полноценной концертмейстерской работы, но и пополнить собственный камерно-вокальный репертуар.

Скорее всего, к моменту судьбоносной встречи с Н. Дорлиак весной 1943-го³⁵ у пианиста еще не сложились вполне определенные творческие

³³ Много лет спустя, в беседах с учениками, Н. Дорлиак вновь и вновь подчеркивала: «Именно лирика – душа музыки; если эта душа присутствует у исполнителя, музыка становится живой» (цит. по: [39, с. 201]).

³⁴ По воспоминаниям К. Аджемова, с 1934 года «Нина Львовна... выступала совместно с воспитанницей игумновской школы Н. Мусинян. Ансамбль артисток был превосходен! <...> Выступала Н. Дорлиак и в ансамбле с Г. Гинзбургом, В. Нечаевым, М. Гринберг, А. Иохелесом» [1, с. 65]. Авторы других публикаций отмечают также успешное исполнение камерных вокальных программ, в которых партнерами Н. Дорлиак выступали К. Игумнов, А. Гольденвейзер, М. Юдина, А. Дьяков, Б. Абрамович, А. Бернар, дирижер Г. Себастьян и др. [39, с. 67; 23, с. 146].

³⁵ По странному совпадению, эта встреча, как и предыдущая, состоялась при весьма печальных обстоятельствах: 25 апреля ушел из жизни В. Немирович-Данченко, с которым

планы относительно вероятного сотрудничества. Как рассказывала о тогдашнем разговоре сама певица, было условлено для начала совместно порепетировать: «Я возвращалась домой из МХАТа, шла по улице в задумчивости. Вдруг ко мне стремительно подходит Святослав Теофилович: – Давайте вместе дадим концерт. – Вы хотите, чтобы одно отделение Вы играли, а второе отделение я пела?³⁶ – Нет, я хочу Вам аккомпанировать... И мы начали заниматься. Он приходил к нам на Арбат, мама еще была жива. Однако наш первый концерт состоялся уже после ее смерти, в марте 1945 года» (цит. по: [43, с. 98; 123, с. 98]).

По-видимому, сопутствующие личные обстоятельства (К. Дорлиак умерла 8 марта, названный концерт проходил 25-го), как и неизбежные психологические трудности, связанные с этим «дебютным» выступлением, побудили участников дуэта изначально предпочесть наиболее «реалистичный» вариант – исполнение только одного из номеров камерной программы «сборного» типа.

Несколько ранее Н. Дорлиак и С. Рихтер откликнулись на предложение, связанное с авторским вечером С. Прокофьева в стенах Московской филармонии, и теперь заявленный ими «ахматовский» цикл прозвучал весьма ярко и убедительно. При этом, однако, в центре внимания пребывали другие, более известные сочинения – Шестая фортепианная (исполнявшаяся С. Рихтером) и Флейтовая сонаты (Н. Харьковский – С. Рихтер), виолончельная Баллада (Г. Цомык – Б. Абрамович). Видимый эмоциональный отклик у публики вызвала премьера недавно завершеного

семья Дорлиак поддерживала многолетние профессиональные и дружеские контакты. Днем позже была назначена панихида в Художественном театре, на которой присутствовала Н. Дорлиак (см.: [43, с. 98]).

³⁶ Как известно, многие камерные программы, исполнявшиеся певицей в те годы, составлялись именно по такому «смешанному» принципу, что объяснялось и недостаточно подготовленной аудиторией, присутствовавшей на концертах (особенно в провинциальных городах, куда эвакуировали многих солистов Московской филармонии), и весьма напряженным графиком выступлений – «согласно законам военного времени».

опуса «Русские народные песни» (Л. Мельникова – Б. Абрамович) [66, с. 597].

Едва ли подобная реакция могла всерьез беспокоить Н. Дорлиак («Этот концерт оказался для меня такой поддержкой!») или С. Рихтера, восхищенного артистизмом партнерши («Мы исполняли Ахматовский цикл, и на сцене стояла... Мелизанда!» (цит. по: [43, с. 98])). Даже отсутствие композитора (по причине серьезной болезни) выглядело в этой ситуации, скорее, положительным фактором, тем более что «Пять стихотворений Анны Ахматовой» исполнялись дуэтом Н. Дорлиак – С. Рихтер и в дальнейшем, когда музыка С. Прокофьева была де-факто запрещена властями как «формалистически-буржуазная», «упадочная».³⁷

Заметим, однако, что программа этого концерта не рассматривалась «дебютантами» в качестве образца для подражания. Демонстрируя на протяжении всего послевоенного периода большую исполнительскую активность, Н. Дорлиак и С. Рихтер, как правило, отдавали предпочтение «классическому» *Liederabend*'у в двух отделениях, без «дополнительных» (к примеру, сольных фортепианных или камерно-ансамблевых) номеров.

Концерты «монографического» плана в основном посвящались творчеству наиболее популярных отечественных и зарубежных композиторов (М. Глинка, П. Чайковский, С. Рахманинов, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Э. Григ). Наряду с этим, встречались и программы, в которых выдерживался преднамеренный контраст между отделениями: *Lieder* И. Брамса – романсы мастеров «петербургской школы» (М. Балакирев, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов); сочинения «славянских

³⁷ Исходя из этого, особую значимость приобрело исполнение «Пяти стихотворений...» в конце января 1948 года, после официальной публикации «исторического Постановления», когда названный цикл оказался под негласным двойным запретом из-за сочетания имен А. Ахматовой и С. Прокофьева. (Официальное запрещение Главреперткома, связанное с публичными исполнениями любой «формалистической музыки», было датировано 14 февраля.) Неслучайно композитор, присутствовавший на выступлении Н. Дорлиак и С. Рихтера, поблагодарил участников дуэта, произнеся широко известную сегодня фразу: «Спасибо, что вы оживили моих покойников!» (цит. по: [45, с. 78]).

композиторов» (Ф. Шопен, Б. Сметана, А. Дворжак) – романсы П. Чайковского и другие подобные решения.

В рамках отделения анонсируемые вокальные сочинения определенного автора, как правило, исполнялись подряд и компоновались наподобие «мини-сюиты». Это весьма позитивно оценивалось рецензентами: «Программы концертов Н. Дорлиак всегда выдержанны и принципиальны»; «...слушателей привлекают... разнообразные, со вкусом составленные программы...» [27, с. 85–86; 87, с. 94]).

«Отголоском» распространенных стереотипов концертной практики следовало признать выбор сочинений, исполняемых на бис. Иногда здесь могли соседствовать вокальные опусы, никак не «мотивированные» образно-смысловой композицией и стилистикой данной программы. В частности, концерт отечественной камерной музыки (А. Даргомыжский – Н. Римский-Корсаков, М. Мусоргский) порой завершался романсами Э. Грига, песнями И. Брамса, С. Прокофьева и Ж. Б. Векерлена, указанные выше произведения «славянских» авторов XIX века подчеркнуто контрастировали «бисам» Ф. Листа и С. Рахманинова (включая ор. 38) [11; 87].

Впоследствии С. Рихтер избегал подобной стилистической пестроты, тщательно продумывая компоновку «финалов» своих выступлений с певцами. Однако в концертах Н. Дорлиак и С. Рихтера 1940–1950-х годов еще встречались аналогичные сопряжения «бисов» и основной программы. Возможно, участники дуэта рассматривали заключительный раздел соответствующего выступления в качестве «экспериментального поля», апробируя различные варианты окончаний и фиксируя реакцию аудитории.

Другим проявлением отмеченных «экспериментальных» тенденций явились периодически осуществляемые дуэтом «пробные» исполнения вокальных опусов, на первый взгляд, максимально чуждых творческой индивидуальности Н. Дорлиак. В частности, на рубеже 1940–1950-х годов состоялось единственное концертно-сценическое выступление певицы с вокальным циклом М. Мусоргского «Песни и пляски смерти». По-видимому,

художественный итог этого исполнения был отрицательно воспринят участниками дуэта, и цикл впоследствии не фигурировал в программах Н. Дорлиак и С. Рихтера³⁸.

К аналогичному результату привело единственное «соприкосновение» артистки с вокальным наследием С. Танеева (в 1958 году в программу был включен романс «Не мои ли страсти»). В обоих случаях подразумеваемая исполнительская «экстраполяция» традиционных черт «театра представления» (заостренно-характеристичная и «прямолинейная» манера интонирования, подчеркнутая «наглядность» образных контрастов, умышленная «дистанцированность» интерпретатора и воссоздаваемых «персонажей») в академическую сферу камерного пения не вполне удалась Н. Дорлиак, тяготевавшей к более тонкому и многоплановому рисунку соответствующих «ролей», чуждавшейся откровенной «плакатности».

Напротив, к числу наиболее интересных творческих открытий Н. Дорлиак и С. Рихтера принадлежали исполнения романсов Н. Метнера в концертных программах 1958–1959 гг. Как известно, эти романсы, принадлежавшие композитору-эмигранту «с подозрительной репутацией», долгое время не исполнялись в СССР (чему способствовало индифферентное отношение к ним большинства отечественных музыкантов-профессионалов, которое сохранялось еще с предоктябрьских лет).

Авторские грамзаписи вокальных произведений, выпущенные за рубежом, были фактически неизвестны даже специалистам, нотные издания 1900–1910-х годов – труднодоступны для исполнителей. Однако наступившая «эпоха оттепели» с ее идеологическими «ослаблениями», благодаря которым в 1958 году вдове Н. Метнера удалось вернуться на Родину (был возвращен и архив композитора, переданный столичным музеям), характеризовалась отрадными переменами.

³⁸ Единственным исключением оказалась «Колыбельная», вероятно, периодически звучавшая в сезоне 1949/1950 года. Рецензенты оценивали соответствующую интерпретацию Н. Дорлиак весьма скептически (см.: [27, с. 85–86]).

В числе музыкантов-энтузиастов, высоко ценивших метнеровское творчество и предпринимавших усилия с целью его популяризации, одно из ведущих мест принадлежало Н. Дорлиак и С. Рихтеру. Не ограничившись «пробными» исполнениями отдельных романсов, участники дуэта с успехом представили советской аудитории монографическую программу – вокальные сочинения Н. Метнера на стихи А. Пушкина³⁹.

Косвенным подтверждением значимости состоявшихся в этот период концертных выступлений явилась реализация беспрецедентного издательского проекта – Собрания сочинений Н. Метнера (1959–1963). Кроме того, ощутимый резонанс, сопутствовавший указанным исполнениям, позволил в дальнейшем привлечь внимание артистической молодежи (особенно певцов и концертмейстеров) к вокальному наследию высокоталантливого художника – одной из примечательных страниц отечественной музыкальной культуры Серебряного века.

Чрезвычайно успешным оказался творческий опыт, связанный с подготовкой намеченной премьеры цикла «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича. Откликаясь на просьбу композитора, Н. Дорлиак не только исполнила партию сопрано в этом цикле, но и пригласила других вокалистов, организовав ансамблевые репетиции и прослушивания с авторским участием⁴⁰.

³⁹ К сожалению, эта инициатива не получила какого-либо развития в рассматриваемый период (совместные выступления Н. Дорлиак и С. Рихтера вскоре завершились), но двадцать лет спустя аналогичная программа обрела новое концертно-сценическое воплощение благодаря сотрудничеству С. Рихтера и Г. Писаренко (о чем будет подробно сказано далее).

⁴⁰ Указанная работа фактически проводилась несколько раз, поскольку сроки намеченной премьеры многократно пересматривались. Из-за этого планировавшееся выступление с участием Т. Янко и Н. Белугина (которого вскоре заменил М. Щавинский) так и не состоялось. Премьерные исполнения в Ленинграде и Москве (1955), а впоследствии – грамзапись данного произведения были осуществлены Н. Дорлиак, З. Долухановой и А. Масленниковым совместно с автором (в позднейших концертах периодически выступала Т. Янко). В качестве «пианиста-репетитора» на протяжении всего обозначенного периода, как правило, фигурировал С. Рихтер (см.: [21; 40]).

По мнению отечественных критиков, истолкование цикла, предлагаемое Н. Дорлиак, явилось подлинным открытием: «Ее выступление... оказалось неожиданной художественной находкой <...>. Здесь острая характерность уравнивается и органично сочетается с лирической проникновенностью, сердечным теплом. Песни Шостаковича Н. Дорлиак поет вдохновенно» [23, с. 147].

В дальнейшем сольные №№ 5 («Предостережение») и 10 («Песня девушки») из этого опуса неоднократно исполнялись дуэтом Н. Дорлиак – С. Рихтер. Много лет спустя, размышляя о творчестве Д. Шостаковича, пианист заметил: «Его Восьмая симфония, Фортепианное трио (ор. 67. – Е. П.) и цикл “Еврейских песен” для меня – самые яркие и гениальные страницы музыки нашего века» [45, с. 211].

Заметим, что подобные репертуарные «эксперименты» лишь отчасти инспирировались индивидуальным стремлением дуэта к непрерывному саморазвитию, расширению собственного творческого диапазона. По воспоминаниям С. Рихтера, совместная исполнительская деятельность в ансамбле с Н. Дорлиак изначально рассматривалась артистом прежде всего как художественное просветительство (см.: [45, с. 62–63]). Иными словами, подразумевалось либо открытие нового (зарубежная музыка, неизвестная или малоизвестная в Советском Союзе), либо возрождение забытого, поверхностно либо искаженно воспринятого ранее («мир русского романса»).

При этом особое значение придавалось фундаментальным критериям отбора опусов. О какой-либо «всеохватности» концертных программ не могло быть и речи, поскольку завоевание творческих вершин в сфере камерного вокального исполнительства, бесспорно, обуславливалось прежде всего формированием эксклюзивного репертуара – с минимальным количеством «пересечений» или «заимствований» у отечественных корифеев этой исполнительской сферы.

В частности, Н. Дорлиак и С. Рихтер почти не исполняли песен и романсов из наследия русских композиторов доглинкинского периода (их,

согласно профессиональной терминологии 1930–1940-х годов, было принято именовать «дилетантами») ⁴¹. Весьма положительно относясь к этим сочинениям в качестве художественного материала для «бытового» (домашнего) музицирования, С. Рихтер, однако, не считал возможным посвящать им камерные вокальные программы академического плана.

Между тем произведения А. Варламова, П. Булахова, М. Виельгорского, А. Титова с начала 1930-х годов признавались едва ли не «украшением» репертуара Н. Дорлиак (см.: [1; 23]), и огромный успех подобных концертов у широкой отечественной аудитории был фактически гарантирован. По-видимому, творческая щепетильность, с юных лет присущая С. Рихтеру, не позволяла ему эксплуатировать «чужую славу». В то же время обнаружить перспективы углубления или обогащения исполнительских традиций в указанной «популярной» сфере взыскательному артисту не удавалось.

Сходные проблемы возникали в тех случаях, когда совместное исполнение отдельных пьес заметно приближалось к более ранним интерпретациям Н. Дорлиак (Lieder Р. Вагнера – органные переложения А. Гедике, песни Л. Бетховена – концертные программы с участием К. Игумнова, романсы Я. Сибелиуса – выступления с Н. Мусинян и т. д. (см.: [1, с. 66; 23, с. 146;]). Целенаправленное обновление соответствующих программ мотивировалось и недопустимостью пассивного (хотя бы даже высокопрофессионального) «тиражирования пройденного», и поисками «неизвестного в известном» ⁴².

⁴¹ Среди немногих исключений – А. Алябьев («А я выйду на крылечко») и А. Гурилев («Гаданье»), чьи имена дважды встречаются в концертных программах второй половины 1950-х годов (см.: [45, с. 447; 44, с. 86, 88]).

⁴² К примеру, еще во второй половине 1930-х годов Н. Дорлиак блестяще исполняла знаменитый цикл «К далекой возлюбленной» в дуэте с К. Игумновым. Однако «возобновление» этого цикла в период ее сотрудничества с Рихтером так и не состоялось. Вагнеровские миниатюры, после единственной «пробы» в 1949 году, были «забракованы» – Н. Дорлиак позднее вернулась к их совместному исполнению с А. Гедике. Аналогичная «проба» с вокальными произведениями Я. Сибелиуса (два романса, 1953) также оказалась малоубедительной; в дальнейшем С. Рихтер весьма самокритично признавался:

Иной подход был присущ дуэту Н. Дорлиак – С. Рихтер в творческих сопряжениях с камерно-вокальной музыкой советских композиторов. Как известно, всем солистам филармонических учреждений послевоенной эпохи настоятельно рекомендовалось популяризировать творчество современных отечественных мастеров. Образцом профессиональной «лояльности» в данном аспекте представлялась Н. Дорлиак. Критики подчеркивали «...неизменно талантливое исполнение певицей новых сочинений советской музыки. Романсы и песни... многих авторов попадали к ней, зачастую сразу же из-под композиторского пера, и обретали в ее лице вдохновенного интерпретатора» [1, с. 66].

По мнению С. Рихтера, любой из вокальных опусов, принадлежащих этим крупнейшим мастерам, был отмечен безусловной «печатью гениальности» [1, с. 161], хотя с годами непосредственные оценки тех или иных сочинений могли существенно варьироваться. Руководствуясь данным принципом, участники дуэта неоднократно обращались к сочинениям Н. Мясковского и С. Прокофьева эпохи Серебряного века, что заведомо граничило с идеологической «фрондой» (в тогдашних «официальных» характеристиках творчества «советских классиков» произведения 1900-х – начала 1920-х годов не рассматривались вообще или оценивались сплошь отрицательно).

Так, в числе романсов Н. Мясковского, исполнявшихся Н. Дорлиак и С. Рихтером, фигурировали не только «лермонтовский» цикл второй половины 1930-х годов⁴³, предвоенный опус «Из лирики Степана Щипачева» (1941), «Тетрадь лирики» ор. 72 (стихи и переводы М. Мендельсон, 1946) [49, с. 476], но и «Цветок» ор. 2 № 10 (стихи К. Бальмонта). В свою очередь, «Заклинание воды и огня» (ор. 36 № 1, стихи К. Бальмонта), «Пять стихотворений Анны Ахматовой» и «Гадкий утенок» С. Прокофьева

«Сибелиус – ...?! ... никак не могу найти его для себя – он мне совсем чужой... слишком пресный (как финские озера)» (цит. по: [45, с. 251]).

⁴³ По мнению критиков, этот цикл принадлежал к «лучшему в советском репертуаре Н. Дорлиак» [23, с. 147].

соседей с его же «Русскими народными песнями», «Болтуньей» (ор. 68 № 1, А. Барто), «Колыбельной» (ор. 76 № 8, В. Лебедев-Кумач) и «массовой» песней «Растет страна» (ор. 66 № 3, А. Афиногенов).

Ссылаясь на пример «Здравицы», С. Рихтер утверждал, что видимые «несообразности» поэтических текстов вообще утрачивали какое-либо значение: «Эти стихи в наши дни просто немыслимо исполнять <...>, нужно менять слова. Но музыка просто гениальная! Действительно, памятник, но памятник его собственной, прокофьевской славы! <...> Речь шла о том, чтобы сочинять музыку, а делать это он умел...» [45, с. 51].

Единственным ощутимым препятствием, которое не позволяло участникам дуэта более активно пополнять свои программы новыми прочтениями «советской классики», являлись ограничения тесситурного характера: камерный вокальный репертуар, создававшийся, в частности, С. Прокофьевым и Д. Шостаковичем на протяжении 1940-х – первой половины 1950-х годов для сопрано, был не столь обширен, а самостоятельно выполненные переложения (в том числе транспонирующие) С. Рихтер считал заведомо недопустимыми «посягательствами» на композиторский замысел⁴⁴.

Между тем песенно-романсовое наследие предшествующего столетия заключало в себе огромные богатства, поскольку распространенная издательская практика названной эпохи ориентировалась на публикацию вновь сочиняемых произведений в различных авторских (или хотя бы «авторизованных») версиях.

Так, существование «универсальных» редакций австро-немецких *Lieder* XIX века (например, «высокий голос» – тенор или сопрано) позволило Н. Дорлиак и С. Рихтеру приступить к освоению целого ряда вокальных циклов и «книг песен» Ф. Шуберта («Прекрасная мельничиха», «Зимний путь», «Лебединая песня»), Р. Шумана («Любовь поэта», «Любовь и жизнь

⁴⁴ «Я не одобряю переложений, за исключением сделанных самим автором, – говорил пианист в 1990-е годы, размышляя о своей исполнительской деятельности. – Оригинал, по-моему, всегда предпочтителен» (цит. по: [45, с. 94]).

женщины»), Г. Вольфа («Песни на стихи Э. Мёрике», «Испанская книга песен») – и традиционных «женских», и «мужских» (наряду, естественно, с формированием «собраний» из отдельных пьес названных авторов).

Разумеется, изначально существовали опасения по поводу естественности и художественной убедительности артистического перевоплощения солистки в подобных интерпретациях⁴⁵. Однако неподдельный энтузиазм публики, оттеняемый весьма лестными оценками авторитетных специалистов (А. Нежданова, К. Держинская, Н. Голованов, Г. Коган и др., см.: [1, с. 67; 6, с. 164]), позволил убедиться в беспочвенности этих опасений.

Много лет спустя, прослушав тогдашнюю запись одного из «мужских» циклов («Любовь поэта»), С. Рихтер с удовлетворением констатировал: «Думаю, что эта недавно появившаяся старая пластинка, быть может, самая лучшая и вдохновенная запись Н. Д.»; «мне очень понравилось, и меня действительно захватило это исполнение. То, что цикл спет сопрано (он ведь написан для тенора), абсолютно не отражается на качестве и настроении этого изумительного сочинения <...>» [45, с. 315–316]⁴⁶.

В равной степени показательно и другое: «качеству и настроению», способному «действительно захватить» слушателя, отнюдь не препятствовало использование русского перевода – скорее наоборот! Безусловно, С. Рихтер не был склонен одобрять существовавший в послевоенном СССР запрет оригинальных языковых версий для исполняемого публично австро-немецкого репертуара [45, с. 62]. Но при этом пианист осознавал, что безоговорочному успеху у малоискушенной

⁴⁵ К примеру, на страницах рецензий тех лет порой встречались рассуждения о том, что наиболее выразительные моменты в исполнении шумановского цикла «Любовь поэта» Н. Дорлиак и С. Рихтером – «...печальные лирические высказывания; певице не хватает трагического пафоса и мрачной иронии в таких пьесах, как “Я не сержусь” или “Вы злые, злые песни”». Между тем истолкование цикла «Любовь и жизнь женщины» отличается «...стройной и оправданной передачей содержания этого романа в песнях», производящей «огромное впечатление» на слушателя, и т. д. [23, с. 147].

⁴⁶ Отмеченная дискуссионная проблема более подробно рассматривается в Главе 3 настоящего диссертационного исследования.

отечественной аудитории столь масштабных, психологически насыщенных вокальных циклов активно содействовали высокохудожественные «адаптации» поэзии В. Мюллера, Г. Гейне, А. фон Шамиссо, Э. Мёрике⁴⁷.

В данном аспекте художественное просветительство Н. Дорлиак и С. Рихтера являлось неотъемлемой частью музыкально-эстетического воспитания. Обнаруживались и принципиально важные преемственные связи с аналогичными устремлениями М. Олениной-д'Альгейм, В. Коломийцова, С. Свириденко, С. Акимовой, М. Юдиной и других авторитетных деятелей отечественной музыкальной культуры XX столетия.

Задуманный участниками дуэта своеобразный «экскурс» в историю австро-немецкой Lied не исчерпывался XIX столетием. В концертных программах прославленного дуэта фигурировали также «мини-сюиты», представлявшие камерно-вокальную музыку величайших мастеров барочной и классической эпох.

В монографической программе, посвященной И. С. Баху, центральное место умышленно отводилось песенному жанру, лишь немногими образцами представленному в грандиозной панораме баховского творчества. Вопреки известной традиции, склонной акцентировать оперно-театральные истоки моцартовского наследия (чему способствует давняя и заслуженная популярность соответствующих концертных арий), Н. Дорлиак и С. Рихтером, как правило, исполнялись только Lieder гениального композитора⁴⁸.

⁴⁷ Обосновывая коммуникативную «ценность эквиритмических переводов», современный исследователь указывает: «Восприятие музыки – процесс интимный, при котором мелодия и поэтический текст произведения затрагивают глубинные структуры мозга. Если в глубины подсознания и проникает слово, несомое всепроникающей мелодией, то лишь слово родного языка. <...> При восприятии вокальной речи происходит неосознаваемое усвоение смысла, сообщаемого элементами музыкального языка; такой же подсознательный механизм действует при восприятии словесного текста. <...> Вот почему принципиально важно, чтобы песни Ф. Шуберта, Р. Шумана или И. Брамса были доступны слушателю прежде всего на его родном языке» [13, с. 116–117].

⁴⁸ Помимо этого, две арии Керубино из оперы «Свадьба Фигаро» и финальная «Alleluja» из мотета «Exultate, jubilate» KV 165 для сопрано с оркестром изредка фигурировали в качестве «бисов» (конец 1940-х и 1950-е годы; см. [44, с. 86]).

Наконец, «мини-сюита», включавшая в себя вокальные произведения Л. Бетховена, равным образом уклонялась от «фольклоризма» (речь идет о популярных бетховенских обработках народных песен разных стран) и очевидных параллелей с музыкой быта. Исполнители стремились выявить глубинную устремленность этих произведений к романтической эпохе, ознаменовавшей расцвет и достижение своеобразной кульминации в длительном развитии профессиональной песенной культуры немецкоязычных стран и земель.

В целом, перечисленные произведения фактически воспринимались как рассредоточенный «австро-немецкий исторический цикл», последовательно и обстоятельно освещавший заявленную тему. Разумеется, в этом цикле можно обнаружить «пробелы», мотивированные различными причинами⁴⁹, однако видимых попыток расширить обозначенный композиторский круг «персоналий» участники дуэта на протяжении 1950-х годов не предпринимали.

Противоположным образом формировался аналогичный «отечественный исторический цикл», представлявший развитие песенно-романсового жанра в России XIX – первых десятилетий XX века. Процесс обновления и дополнения программ охватывал едва ли не полтора десятилетия совместных выступлений Н. Дорлиак и С. Рихтера (хронологически наиболее поздняя в ряду соответствующих премьер датировалась 1958 годом). По-видимому, далеко не всё в перечне исполняемых авторов выглядело бесспорным.

С одной стороны, участники дуэта изначально ориентировались на вершинные достижения отечественной романсовой классики (М. Глинка,

⁴⁹ Так, отсутствие Lieder Г. Малера и Р. Штрауса, считавшихся «апологетами западного модернизма», несомненно, обуславливалось идеологическими табу (кроме того, Р. Штраус вплоть до конца 1940-х годов пребывал в «черных списках» деятелей культуры, запятнавших себя активным сотрудничеством с фашистским режимом). Напротив, «избеганию» песенного творчества Й. Гайдна, Ф. Мендельсона или М. Рegera, скорее всего, сопутствовали иные, не столь очевидные аргументы.

М. Мусоргский, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов), не проявляя интереса к творчеству «дилетантов». С другой стороны, в классическом наследии также существовали «проблемные» области, которые оказались вне поля зрения Н. Дорлиак и С. Рихтера или не обрели подобающего художественного воплощения в совместной репетиционной работе.

Речь идет о произведениях А. Рубинштейна, А. Бородина, Ц. Кюи, А. Гречанинова, не исполнявшихся дуэтом, о весьма осторожных «подступах» к романсам М. Балакирева, А. Глазунова. При этом устремленность к «открытию нового» в известной музыке порождала затруднения, связанные с интерпретаторским толкованием ряда камерно-вокальных опусов.

В частности, не слишком убедительное воплощение «Песен и плясок смерти» М. Мусоргского явилось для Н. Дорлиак и С. Рихтера своеобразным артистическим «вызовом». Углубленное постижение творческого наследия отечественного автора завершилось индивидуальным «открытием» вокальной лирики Мусоргского, столь близкой художественным исканиям дуэта.

Романсы и песни «Горними тихо летела...», «По-над Доном сад цветет...», «Сиротка» и, в особенности, цикл «Детская» были единодушно причислены к высшим исполнительским достижениям Н. Дорлиак и С. Рихтера: «С подлинным вдохновением и выразительным мастерством поет она “Детскую” <...> глубоко истолковывая содержание... замечательного творения Мусоргского» [11, с. 89]; «...певица находит в этих романсах удивительную жизненную правдивость интонации; в “Детской” забывается концертная эстрада, возникают живые образы детей, с их горестями и радостями, со всем очарованием их непосредственности» [23, с. 147].

По мнению современного исследователя, интерпретация «Детской», тогда же запечатленная дуэтом в грамзаписи, «шедевр», «истинное чудо», вполне адекватной оценкой для которого могло бы стать проникновенное

высказывание К. Дебюсси о самом цикле и его авторе: «Никто в музыке не обращался к лучшему, что есть в нас, с большей нежностью и чистотой» (цит. по: [43, с. 102]).

Похожим оказался нетривиальный исполнительский подход Н. Дорлиак и С. Рихтера к вокальному наследию А. Даргомыжского. Им удалось убедительно продемонстрировать художественную односторонность профессиональных клише, связанных с творческим обликом этого композитора («художник, взыскующий правды», «реалист» и социальный «обличитель» в музыке, приверженец театрализованной характеристичности).

В концертных программах дуэта ярко запечатлевались богатство, широта диапазона лирических эмоций и переживаний, свойственных романсам А. Даргомыжского. Рецензенты, отмечая преобладание «скорбно-элегических настроений», «горестных чувств», «печальных раздумий», недостаток «жизнерадостных высказываний» в соответствующих «мини-циклах», исполняемых Н. Дорлиак и С. Рихтером [11, с. 89], признавали, что многие из трактовок вокальных произведений композитора («Мне все равно», «Расстались гордо мы», «Ты скоро меня позабудешь», «Не судите меня, люди добрые») впечатляющи и «незабываемы» [23, с. 147].

Наиболее концентрированным воплощением «лирической тенденции» явились интерпретаторские прочтения романсов М. Глинки. Много лет спустя, критически оценивая собственную дискографию, С. Рихтер с видимым удовлетворением констатировал: «Записи Глинки в исполнении Н. Дорлиак очень привлекательны. Думаю, она одна только и могла их так подлинно и в стиле исполнять»; «эти старые записи Н. Д[орлиак] со мной весьма убеждают» [45, с. 195, 346]. В исследовании В. Могильницкого указанная «выборка» лаконично именуется драгоценным собранием «чистейших жемчужин» – без должной аргументации, как самоочевидная данность [43, с. 102].

Между тем отзывы рецензентов о соответствующих монографических программах выглядели не столь однозначными. Как и в оценках исполнительских толкований романсов А. Даргомыжского, отмечалась некая «ограниченность» глинкинских программ – и жанровая, и образно-эмоциональная, хотя и констатировалась их «удовлетворительная» репрезентативность.

Критические замечания по поводу «избыточного» количества «мужских» романсов, фигурирующих в этих программах, отсутствовали⁵⁰, но встречались показательные оговорки насчет «мужественного характера» отдельных пьес, якобы не воплощаемого солисткой вследствие «излишней сдержанности» или «чрезмерной экзальтации» [22, с. 106].

Впрочем, художественная убедительность соответствующих интерпретаций наглядно подтверждалась и восторженным приемом слушательской аудитории, и сухими цифрами отчетов. Произведения М. Глинки, наряду с романсами П. Чайковского и циклом «Детская» М. Мусоргского, явно доминировали в «отечественном» репертуаре концертных выступлений Н. Дорлиак и С. Рихтера.

Единодушные отзывы специалистов – музыкальных критиков и коллег-исполнителей – сопутствовали монографическим программам дуэта, посвященным творчеству П. Чайковского и С. Рахманинова. Вдохновенные прочтения многих романсов этих авторов нередко упоминались в ряду вершинных исполнительских достижений музыкантов.

По мнению К. Аджемова, своеобразной «доминантой» этих прочтений русской классики неизменно выступали «...искренность и сила экспрессии, оставлявшие глубокое впечатление. На эстраде воцарялась “жизнь человеческого духа”. Каждое слово, в его музыкальном выражении, доносилось до самых отдаленных рядов переполненного зала. Удавалось

⁵⁰ В камерном вокальном искусстве советского периода традиционно преобладало «индифферентное» отношение к поэтическим текстам романсов М. Глинки, вследствие чего отдельные пьесы для тенора («Не искушай», «Я помню чудное мгновенье», «Только узнал я тебя», «Победитель» и др.) без видимых колебаний исполнялись певицами.

артистке выявлять и второй план, психологизм этих творений, привнося в исполнение тончайшие оттенки больших чувств, их трепет и силу. Чаще всего здесь преобладали многообразные лирические переживания и состояния <...>; патетика же иных опусов... не довлела над лиризмом» [1, с. 67–68].

Высокая исполнительская культура, неразрывный синтез эмоциональной открытости и интеллектуальной утонченности позволяли Н. Дорлиак и С. Рихтеру убедительно воссоздавать трагические страницы романсов Чайковского и Рахманинова, добиваясь цельного звукового воплощения.

Следует особо подчеркнуть, что обсуждаемый подход к интерпретаторскому прочтению остроэкспрессивных страниц отечественной романтической музыки опирался на лучшие традиции петербургской – ленинградской камерно-вокальной школы (Н. Забела-Врубель, З. Лодий, С. Акимова, В. Духовская и др.). Органично претворяя эти традиции, участники дуэта стремились к полномасштабному «...воздействию на душу каждого слушателя... в едином процессе совместного художественного исполнения <...>» – целеустремленного и отточенного, «...с подобающей строгостью концентрируемого вокруг эмоционального “ядра” каждой пьесы» [6, с. 164].

Подобный традиционализм оттенялся подчеркнуто индивидуальной исполнительской трактовкой Н. Дорлиак и С. Рихтера романсов и песен французских композиторов. Следует заметить, что музыка Франции XIX – первой четверти XX столетия единодушно воспринималась обоими участниками дуэта как заповедная сфера Прекрасного, однако границы этой сферы очерчивались каждым из них по-своему.

Для Н. Дорлиак, с юных лет погруженной в стихию вокального исполнительства⁵¹, было характерно ощущение органического единства и преемственности в камерных сочинениях французских мастеров нескольких поколений (от К. Сен-Санса до К. Дебюсси). «Центром притяжения» для С. Рихтера в большей мере являлся неоромантический период, с присущими ему отголосками поздней «романтики», взаимодействиями импрессионистических и неоклассицистских тенденций (К. Дебюсси и М. Равель).

По-видимому, этим обуславливалась продуманная и целенаправленная корректировка совместных программ, тяготеющих к скромному «представительству» таких авторов как Ж. Б. Векерлен, Ж. Бизе, Л. Делиб, Э. Шоссон и заметному расширению «монографического» раздела, который был посвящен творчеству К. Дебюсси (и охватывал все основные периоды творчества композитора)⁵².

Интересной и перспективной выглядела идея воплощения многогранных «отражений» постимпрессионизма в музыке М. Равеля, М. де Фальи и К. Шимановского 1910–1920-х годов. Убедительному претворению данной идеи, согласно замыслу музыкантов, должны были способствовать не только стилистические «параллелизмы», но и подчеркнутое «образно-звуковое единство», поскольку все произведения исполнялись на французском языке⁵³.

По-видимому, участники дуэта намеревались обратиться и к другим сочинениям недавнего прошлого, обогащая и пополняя указанную

⁵¹ В детстве Нина любила аккомпанировать на фортепиано матери и ее ученикам, в дальнейшем вокальное образование (с 17 лет) явилось естественным продолжением этих занятий.

⁵² Напомним, что С. Рихтер неизменно восхищался романсами К. Дебюсси в интерпретациях Н. Дорлиак (особенно «Песнями Билитис») и сравнивал ее сценический облик с Мелизандой из прославленной оперы [7, с. 29, 127].

⁵³ При этом учитывалось неявное «двуязычие» отдельных произведений К. Шимановского («Песни безумного муэдзина») и М. де Фальи («Три melodies» на стихи Т. Готье): в обоих случаях возможность использования французского текста или перевода «санкционировалась» авторами.

репертуарную сферу, о чем свидетельствуют некоторые премьеры, успешно осуществленные Н. Дорлиак и С. Рихтером во второй половине 1950-х годов.

В известной степени «разомкнутой» допустимо считать также монографическую программу, составленную из романсов и песен Ф. Листа. Вспоминая об этом, пианист рассказывал: поскольку изначально скомпонованный «листовский мини-цикл» в масштабах концертного отделения («Десять песен разных лет») был встречен аудиторией с большим энтузиазмом, участники дуэта собирались подготовить целый вечер, посвященный Листу, однако опасались, что подобный *Liederabend* будет звучать монотонно. Впоследствии Рихтер писал о том, что он ошибался. Программа оказалась очень интересной и востребованной публикой.

Чем же, по мнению С. Рихтера, могла быть вызвана такая «монотонность»? В отзывах рецензентов на исполнения «Десяти песен...» нередко подчеркивалось, что интерпретации Н. Дорлиак «...воспринимаются как чудо поэзии. <...> Обращаясь к сочинениям Листа, артистка проникает... в самую сердцевину романтического искусства» [1, с. 66].

Скорее всего, «поэтичность», доверительность высказывания, утонченный лиризм, доминировавшие в этих исполнениях, подразумевали включения неких «альтернативных» сочинений, сопряженных с оттеняющими контрастами; своеобразной «театрализацией» отдельных фрагментов целого. Это потребовало бы дополнительной кропотливой работы участников дуэта, больших временных затрат, которые едва ли были возможны.

Вероятно, сходные опасения возникали у С. Рихтера и по поводу монографической программы, скомпонованной из романсов и песен Э. Грига. Казалось бы, этот полномасштабный «концертный цикл» не вызывал нареканий у публики и критиков (хотя последние склонны были упрощенно трактовать соответствующие интерпретации в русле «поэтической одухотворенности» [1, с. 66; 39, с. 203–204]).

Однако участники дуэта исполняли «григовскую» программу не столь часто, как правило, один раз на протяжении сезона. Комментарий, зафиксированный позднее в дневниках пианиста: «Странно, что большинство людей воспринимает Грига как слащаво-сентиментального композитора <...> когда, по-моему, он скорее суров, как северная природа и сущность» [45, с. 330–331]), свидетельствовал о возможности «сентиментального уклона» в подобных исполнениях – как бы предполагаемого «отклика» на слушательские ожидания.

Стремясь противостоять подобной тенденции, С. Рихтер в дальнейшем весьма радикально обновил состав описываемого «цикла», но реализовать перспективный творческий замысел артисту удалось лишь сорок лет спустя (о чем будет обстоятельно сказано в следующем параграфе).

Итак, творческий диалог Н. Дорлиак и С. Рихтера в камерно-вокальной сфере характеризуется тесной сопряженностью и взаимовлиянием различных тенденций. Прежде всего, вновь созданному дуэту, выступавшему «под эгидой» Московской филармонии, приходилось ориентироваться на сформировавшиеся ранее профессиональные установки и нормативные правила, действовавшие в государственных концертных учреждениях СССР, а также «ситуативные» идеологические требования второй половины 1940–1950-х годов.

Наряду с этим, прослеживалось очевидное стремление обоих участников дуэта к адаптации утверждавшихся европейских принципов академического вокального исполнительства. Наконец, следует особо отметить присущие Н. Дорлиак и С. Рихтеру эвристические устремления в основных аспектах профессиональной деятельности, связанных с отбором, компоновкой репертуара и его интерпретаторским прочтением. Важнейшей особенностью творческих исканий музыкантов явилась приоритетная роль концептуального подхода к художественной коммуникации, вдохновляемого идеями артистического просветительства.

Исходя из этого, рассматриваемый период сценических выступлений С. Рихтера в концертмейстерском «амплуа» приобрел несомненно основополагающее значение. И накопленный пианистом камерно-вокальный репертуар, и творческие замыслы, возникшие (в ряде случаев успешно апробируемые) на протяжении обозначенного периода, явились исходным моментом для продуктивной исполнительской деятельности на камерной сцене в течение последующих десятилетий (с конца 1960-х до первой половины 1990-х годов).

2.2 Ансамблевые тенденции в дуэте певец – концертмейстер

(С. Рихтер и Г. Писаренко)

Концептуальный подход к сфере камерного вокального исполнительства, присущий С. Рихтеру, характеризовался максимальной образно-смысловой насыщенностью интерпретаций, побуждавших слушательскую аудиторию «сопереживать не столько исполнению, сколько самой музыке» [46, с. 157].

Неслучайно одним из важнейших факторов, определявших процесс репетиционной подготовки программ, становилась углубленная и кропотливая совместная работа конкретного творческого дуэта над звуковым воплощением каждой исполняемой пьесы. «Программы были очень сложные, они требовали тщательной долгой проработки, освоения сложной интонации, – вспоминала об этом позднее Г. Писаренко. – Рихтер, работая с партнерами над музыкальной фразой детально и вдохновенно <...>, в то же время выступал в роли тончайшего режиссера» [55, с. 316].

В свою очередь, целенаправленное осуществление упомянутой «режиссерской функции» подразумевало необходимость принципиального равноправия участников камерно-вокального дуэта. Поэтому традиционное «сольное пение с инструментальным сопровождением» фактически

превращалось в специфическую разновидность камерно-ансамблевого музицирования.

Видимая приверженность С. Рихтера именно такому истолкованию исследуемой сферы исполнительства неоднократно подчеркивалась отечественными музыкальными критиками, начиная с 1950-х годов [6]. При этом, пути реализации обозначенных «камерно-ансамблевых» устремлений в изменчивых социокультурных условиях неизбежно варьировались, способствуя привлечению тех или иных методов совместной репетиционной работы с вокалистами.

К примеру, концертно-сценические выступления С. Рихтера с Н. Дорлиак и Г. Писаренко, разделенные двумя десятилетиями, внешне характеризуются диаметрально противоположной организацией совместной исполнительской деятельности. Дуэт Н. Дорлиак – С. Рихтер представлял собой музыкантское «содружество», регулярно функционирующее под официальным патронажем государственной филармонической системы СССР.

Совместные выступления Г. Писаренко и С. Рихтера явились образцом самостоятельно планируемой и реализуемой серии творческих проектов, организационное воплощение которых не отличалось стабильностью и предсказуемостью. Отсюда проистекали неизбежные ограничения концептуального плана, репертуарные установки и т. д. Тем не менее, исполнительская деятельность дуэтов, о которых идет речь, воспринимается ныне с позиций ярко выраженной творческой преемственности, которая требует специального аналитического рассмотрения и обоснования.

Начальный этап концертных выступлений С. Рихтера и Г. Писаренко датируется рубежом 1970–1980-х годов, завершающий – первой половиной 1990-х. Своеобразным «художественным контекстом» для этих выступлений могут служить окончание многолетнего сотрудничества с Д. Фишером-Дискау (1982 год) и непродолжительный период (1985–1986 годы) совместной работы с П. Шрайером.

Между тем концертные программы дуэта Г. Писаренко – С. Рихтер, по нашему мнению, не скрываются в тени эпохальных событий, которыми единодушно провозглашаются рихтеровские ансамбли с зарубежными певцами – крупнейшими представителями камерно-вокального исполнительства второй половины XX столетия.

Вот почему в процессе дальнейшего изложения представляется необходимым уделить особое внимание «хроникальному» ракурсу артистической деятельности указанного дуэта, реконструируемому с учетом различных документальных источников и мемуарных свидетельств.

Известно, что С. Рихтер живо интересовался профессиональными успехами молодых певцов – студентов и выпускников Московской консерватории, обучавшихся в классе сольного пения Н. Дорлиак. При этом уже в конце 1960-х годов Маэстро отдавал видимое предпочтение Галине Писаренко, высоко оценивая ее творческие достижения на музыкально-театральной и концертно-филармонической сцене. С. Рихтер регулярно посещал оперные и опереточные премьеры с участием Г. Писаренко, ее выступления с камерными вокальными программами.

В начале 1970-х годов пианист записал в своем творческом дневнике: «Посещение концертов Гали – уже установившаяся обязанность, наша и наших друзей. Она любима московской публикой благодаря красивому голосу, шарму в исполнении и своей наружности. В нашей провинции ее, по моему, тоже любят и ценят» [45, с. 115].

Среди наиболее значимых достоинств певицы С. Рихтер упоминал «...хорошую, серьезную подготовку (к выступлениям – Е. П.), понимание стиля и хороший вкус», а также «великолепную дикцию». Камерные программы Г. Писаренко, «...составленные... под влиянием Нины Дорлиак», отличались «ровностью» и «взвешенностью» [45, с. 231, 160, 149]⁵⁴.

⁵⁴ Это замечание представляется весьма существенным, поскольку ранние выступления Г. Писаренко на камерной сцене порой сопровождались предположениями о «совершенствовании мастерства» под руководством других педагогов. Например,

В ряду отдельных критических замечаний, высказываемых С. Рихтером, фигурировал несколько внешний характер интерпретаторских прочтений: «Ее исполнение... доставляет удовольствие, всё красиво и мягко, однако ненадолго остается в памяти. Она влюблена в процесс пения, а не в сочинения, исполненные ею» [45, с. 231].

По убеждению С. Рихтера, на оперной сцене фактически неизбежная зависимость Г. Писаренко от многочисленных внешних факторов (режиссура, дирижерское прочтение, профессиональный уровень партнеров и т. д.) не способствовала художественному совершенствованию талантливой певицы. Ее подлинный «взлет» мог осуществиться в сфере камерно-вокального исполнительства – благодаря целенаправленному решению творческих задач, связанных с интерпретацией концептуально масштабных (и при этом не слишком «популярных») сочинений для голоса и фортепиано.

Как впоследствии отмечала Г. Писаренко, высказанное С. Рихтером пожелание относительно совместных выступлений прозвучало неожиданно и выглядело своеобразным экспромтом. «Я <...> даже не помышляла о том, что когда-нибудь буду выступать со Святославом Теофиловичем. <...> Однажды Евгений Федорович Светланов пригласил меня принять участие в концерте из вокальных сочинений Метнера. Он сам аккомпанировал мне и еще несколькими певцам. На концерте присутствовал и Святослав Теофилович. После концерта он сказал: “Мы с Вами тоже споем”. Это было

единственная встреча молодой певицы с М. Олениной-д’Альгейм, состоявшаяся в 1963 году (см.: [85, с. 48–49]), без видимых причин была объявлена совместной «работой над произведениями Мусоргского», хотя указанная «работа» фактически ограничилась прослушиванием цикла «Детская» в исполнении Г. Писаренко и концертмейстера В. Шубиной, а также обстоятельных комментариев М. Олениной-д’Альгейм, относящихся к ее собственной интерпретации цикла. Опубликованная впоследствии расшифровка данного «Урока Олениной-д’Альгейм» позволяет заключить, что соответствующие исполнительские указания воспринимались Г. Писаренко сдержанно, порой критически [86]. В дальнейшем Г. Писаренко неоднократно подчеркивала: «Всеми своими успехами в искусстве я обязана Нине Львовне (Дорлиак. – Е. П.), моему единственному Учителю <...>» [54, с. 18], избегая упоминаний о давнем «Уроке...». Впрочем, и утверждение о том, что сама Н. Дорлиак «...вольно или невольно, сознательно или бессознательно следовала заветам Олениной-д’Альгейм» [86 с. 158], оценивается специалистами как весьма субъективное ([129, с. 147]).

совершенно неожиданно для меня и, конечно, сокрушительно-заманчиво, опасно и страшно. Позднее он предложил мне сделать четыре программы: Метнер, Бриттен, Шимановский, Григ» [55, с. 316]⁵⁵.

Цитируемое свидетельство из первых уст представляет значительную ценность, позволяя обнаружить взаимосвязь между конкретными слушательскими впечатлениями и формированием определенного творческого проекта, в дальнейшем реализованного С. Рихтером и Г. Писаренко.

Действительно, в рихтеровских дневниках обнаруживается весьма примечательный комментарий к упомянутому концерту. Он отмечал, что Е. Светланов – прекрасный пианист – выбрал интересную программу, включающую изумительной красоты романсы Метнера на тексты Пушкина⁵⁶.

Особое внимание, уделяемое С. Рихтером «пушкинским» романсам, не случайно: в сводных таблицах концертной деятельности «Дон-Жуана от музыки», опубликованных Б. Монсенжоном, фигурируют несколько исполнений соответствующих вокальных сочинений в ансамбле с Н. Дорлиак [55, с. 457]. Среди этих исполнений, относимых ко второй половине 1950-х годов, выделяются «Двенадцать романсов на стихи А. С. Пушкина» как

⁵⁵ В дальнейшем будут освещены лишь три из перечисленных программ, непосредственно связанные с камерно-вокальным исполнительством. Совместная работа над партией Губернантки из оперы «Поворот винта» Б. Бриттена (semi-stage постановка, демонстрировавшаяся на фестивале «Декабрьские вечера» 1984 года) относится к сфере камерного музыкального театра и подразумевает необходимость специального рассмотрения.

⁵⁶ Концерт, приуроченный к 100-летию со дня рождения Н. Метнера, состоялся в Большом зале Московской консерватории 6 января 1980 года с участием Э. Грача (скрипка), вокалистов Г. Писаренко, Л. Симоновой, С. Яковенко и А. Масленникова. При этом, однако, Е. Светланов отдавал явное предпочтение интерпретациям камерных вокальных сочинений Н. Метнера, предложенным Г. Писаренко. Вспоминая об этом выступлении много лет спустя, он писал: «...Галина Писаренко пела романсы Метнера... как всегда, тонко, глубоко постигая эту музыку. Передавая все “подспудное”, неповторимо своеобразное, свойственное этому мудрейшему художнику <...>. Будучи за роялем, я наслаждался незабываемыми... минутами подлинного счастья» [74, с. 13]. Отметим, что центральное место в соответствующем разделе программы отводилось «пушкинским» романсам.

вероятный «прообраз» будущей «метнеровской» программы, сложившейся три десятилетия спустя.

Именно «двенадцать музыкальных новелл» Н. Метнера, вдохновленных пушкинскими текстами [79, с. 55], были отобраны С. Рихтером для последующей репетиционной работы – в основном самостоятельно, хотя, как отмечает Г. Писаренко, учитывались и некоторые ее пожелания⁵⁷.

По-видимому, названные камерно-вокальные «проекты» должны были реализовываться в обозначенном порядке. Но своеобразие тогдашней культурной жизни, пронизанной мотивами «большой политики», не благоприятствовало последовательному воплощению творческих планов.

В связи с проведением в Москве летних Олимпийских игр 1980 года, крупнейшим деятелям отечественного искусства предстояло оказать необходимую поддержку этому грандиозному мероприятию. С. Рихтер также дал согласие участвовать в культурной программе «Олимпиада-80», причем соответствующий концерт⁵⁸ должен был включать в себя музыку «братских стран» Восточной Европы, которые являлись наиболее последовательными и энергичными сторонниками Олимпийских игр⁵⁹. Вот почему задуманный «метнеровский» проект был временно отложен, и на первый план выдвинулся другой замысел, связанный с наследием К. Шимановского.

Исполнение вокальных сочинений классика польской музыки XX столетия воспринималось С. Рихтером как своеобразный «творческий завет»

⁵⁷ Речь идет о включении в будущую программу трех романсов, исполнявшихся певицей 6 января 1980 года в ансамбле с Е. Светлановым [55, с. 321]. Заметим, что в перечень, составленный Рихтером, были внесены шесть из восьми «пушкинских» романсов, звучавших на протяжении юбилейного концерта.

⁵⁸ Он состоялся 2 августа в Малом зале Московской консерватории.

⁵⁹ Как известно, в конце 1979 года администрация США, руководствуясь политическими мотивами, призвала мировую спортивную общественность бойкотировать московскую Олимпиаду. Этот призыв, фактически поддерживаемый большинством государств Запада, распространялся и на культурные мероприятия, которые сопутствовали Олимпийским играм. Правительства и спортивные организации восточноевропейских «стран социализма», а также условного «третьего мира», напротив, отстаивали необходимость проведения Олимпиады при максимально активном участии в ней.

любимого педагога Г. Нейгауза, состоявшего в родстве с Шимановским и бережно хранившего подаренные композитором автографы нескольких его сочинений.

Среди этих рукописей особое место принадлежало циклу для сопрано и фортепиано «Песни безумного муэдзина» ор. 42 (на стихи Я. Ивашкевича), который трижды исполнялся Н. Дорлиак и С. Рихтером еще в 1940-е годы (см.: [45, с. 461]). По утверждению пианиста, большинство музыкантов незаслуженно обходило вниманием этот цикл, относящийся к числу наиболее значительных камерно-вокальных произведений К. Шимановского, что обуславливалось многочисленными профессиональными сложностями.

Завершая совместную репетиционную работу с Г. Писаренко над «Песнями безумного муэдзина», пианист записал в дневнике: «Много работал с Галей над циклом Шимановского, который она исполняет на польском языке. (Н. Д[орлиак] в свое время пела по-французски.) Это очень трудный и абсолютно оригинальный цикл. Он очень труден интонационно, а также по совершенно особенному изощренному орнаментальному колориту... Партия фортепиано [–] на уровне сольных произведений» (1 августа 1980 г.) [45, с. 238].

Сходным образом впоследствии оценила соответствующий «подготовительный период» и Г. Писаренко (см.: [55, с. 316]). По мнению С. Рихтера, успешное исполнение цикла должно было явиться залогом слушательского интереса к разноплановой концертной программе, анонсированной для осенних выступлений в Кракове и Варшаве⁶⁰.

Действительно, польская аудитория с огромным воодушевлением приняла интерпретацию «Песен безумного муэдзина», представленную Г. Писаренко и С. Рихтером. Столичные музыкальные критики подчеркивали: российский дуэт «...открыл нам мудрость и красоту песен

⁶⁰ Наряду с вокальным циклом Шимановского, эта программа включала в себя Альтовую сонату Д. Шостаковича (Ю. Башмет – С. Рихтер), а также Концертино для фортепиано и семи инструментов Л. Яначека (С. Рихтер и студенческий Ансамбль солистов Московской консерватории под управлением Ю. Николаевского).

Шимановского. <...> Они восхищают... своеобразной глубокой выразительностью» (цит. по: 79, с. 52)]. Выступление в рамках фестиваля «Варшавская осень» (23 сентября) явилось подлинным триумфом Г. Писаренко и С. Рихтера, удостоенных специального приза «Орфей» за выдающееся исполнение произведения польского композитора-классика.

Импресарио незамедлительно откликнулись на это событие, предложив дуэту отправиться на гастроли с «юбилейными» монографическими концертами в страны Европы (Францию, Германию, Польшу). 1982 год, согласно решению ЮНЕСКО, был объявлен «годом Шимановского», чье 100-летие предполагалось широко отпраздновать.

В связи с подготовкой соответствующей программы, естественно, должны были обсуждаться различные ее варианты – камерно-вокальный, камерно-ансамблевый (подразумевающий исполнение вокальных и инструментальных опусов), а также «смешанный» (включающий как ансамблевые, так и сольные произведения).

На протяжении 1960–1970-х годов С. Рихтер, сотрудничая с Д. Фишером-Дискау, отдавал предпочтение исключительно камерно-вокальному варианту (Liederabend'ы, посвященные творчеству Ф. Шуберта, И. Брамса, Г. Вольфа (см.: [128, с. 428–432])). Однако в наследии К. Шимановского общее количество песен и романсов было не столь велико.

При этом С. Рихтер был равнодушен к «фольклоризованным» опусам польского композитора, считая их «не самыми интересными» и предпочитал сочинения не на народные темы. Важно и другое: отмеченные «интонационные трудности» в равной мере создавали препятствия не только для исполнителей, но и для слушателей, что приходилось учитывать, планируя будущее (довольно протяженное) турне.

По-видимому, оптимальный вариант взаимодействия с аудиторией был найден и весьма успешно апробирован С. Рихтером в процессе подготовки и последующему исполнению другого камерного вокального проекта – «метнеровского». Возвращение к нему оказалось возможным лишь в

следующем, 1981 году, благодаря выбранному тематическому направлению очередного фестиваля «Декабрьские вечера», посвященного А. Пушкину и его эпохе.

Разумеется, «метнеровская» программа нуждалась в существенных дополнениях (продолжительность звучания отобранных романсов лишь незначительно превышала «стандартный» хронометраж одного отделения филармонического концерта), что могло повлечь за собой определенные затруднения в слушательском восприятии малознакомых произведений. Убедившись в необходимости «оттеняющего контраста» (и, безусловно, учитывая более ранний опыт Е. Светланова), С. Рихтер обратился к широко известным инструментальным произведениям Н. Метнера, составившим вторую часть монографической программы⁶¹.

Продуктивности коммуникативного диалога «исполнитель – слушатель» была призвана способствовать и общая направленность репетиционного процесса, которую С. Рихтер охарактеризовал так: «Много работали с Галей над Пушкиным (может быть, даже в большей мере, чем над Метнером). Замечательно это проникновение Метнера в поэзию Пушкина и... пиетет перед гениальным поэтом» [45, с. 258].

Изначальная «синестетическая» направленность фестиваля «Декабрьские вечера» заведомо обуславливала приоритетную роль звучащего Слова – равно как и своеобразное толкование Музыки, устремленной к максимально объемному представлению Слова и раскрытию его смысловых глубин, в интерпретациях метнеровских романсов⁶².

⁶¹ На рубеже 1980-х годов метнеровские камерно-вокальные сочинения, представленные столичной аудитории, явились «...для многих подлинным открытием. Забыт пока что у нас Метнер», – констатировал Е. Светланов по прошествии еще двух десятилетий [74, с. 13]. В обеих концертных программах, посвященных наследию Метнера, его романсы были объединены с произведениями для скрипки и фортепиано (Е. Светланов отдал предпочтение миниатюрам, С. Рихтер, в дуэте с О. Каганом, – Первой сонате). Кроме того, С. Рихтером исполнялась фортепианная «Соната-воспоминание» (из цикла «Забытые мотивы» op.38) – одно из наиболее популярных метнеровских сочинений.

⁶² Отметим, что Н. Метнер принадлежал к числу наиболее последовательных сторонников такой внутржанровой разновидности отечественной романсовой лирики первой

Отсюда проистекали характерные пожелания С. Рихтера, высказываемые на репетициях: «Любите текст, декламируйте!», «Больше говорить (в момент пения – Е. П.)!», «Ближе к тексту» и т. д. [79, с. 55; 55, с. 318]. Как в связи с этим заметила Г. Писаренко, «работа над Пушкиным» подразумевала предельную концентрацию исполнителей на воссоздании художественных образов, запечатлеваемых поэтом [55, с. 317].

Публичному исполнению «метнеровской» программы, состоявшемуся 27 декабря в Музее имени Пушкина, предшествовал «домашний концерт» с приглашением «избранной» аудитории – многолетних друзей и почитателей творчества С. Рихтера. Успех камерно-вокальных сочинений Н. Метнера явился своеобразным «предвестием» воодушевленной реакции музыкантов-профессионалов и любителей отечественной романсовой лирики, пришедших на фестивальныи концерт.

Бесспорным подтверждением выдающихся достоинств указанной интерпретации стало участие Г. Писаренко и С. Рихтера в юбилейном вечере, посвященном 100-летию со дня рождения Ксении Николаевны Дорлиак и отразившем наиболее значимые творческие достижения вокальной школы юбиляра и ее воспитанников⁶³. Исполнению шести «пушкинских» романсов Н. Метнера в данном концерте также сопутствовал безоговорочный успех [44, с. 67].

половины XX столетия, как «стихотворение с музыкой». Благодаря этому исполнение романсов Н. Метнера в Пушкинском музее (где на протяжении фестиваля демонстрировались живописные и графические портреты великого поэта и его современников способствовало возникновению определенной «переклички эпох», их незримого «созвучия» (см.: [55, с. 321]). Остается лишь сожалеть о том, что в известном фильме «Музыка Метнера» (из серии «“Декабрьские вечера” в Музее имени Пушкина»), снятом Всесоюзным телевидением, оказались представленными только пять «пушкинских» романсов (менее чем половина камерно-вокальной части монографической программы).

⁶³ Непосредственная организация этого вечера (он проходил 12 января 1982 года в Малом зале Московской консерватории) осуществлялась Н. Дорлиак, с предельной взыскательностью отбиравшей и будущих участников, и музыкальные произведения, которые должны были прозвучать в юбилейной программе.

Столь убедительное «завоевание симпатий» отечественной аудитории, вероятно, побудило С. Рихтера использовать «смешанный» принцип построения монографической программы и по отношению к Шимановскому. Вокальная часть программы была дополнена «Семью песнями на стихи Дж. Джойса» op. 54 и несколькими «Курпёвскими песнями» op. 58⁶⁴, ансамблево-инструментальная включала в себя «Мифы» для скрипки и фортепиано (О. Каган – С. Рихтер), сольная – более десятка произведений «крупной формы» и миниатюр (Вторая и Третья сонаты, мазурки op. 50, «Маски»). Это позволяло при необходимости гибко варьировать компоновку соответствующих произведений в той или иной «гастрольной» ситуации.

Действительно, юбилейные концерты с участием Г. Писаренко и С. Рихтера охватывали период около полутора месяцев (октябрь – ноябрь 1982 года); нередко эти выступления проходили в тех городах и концертных залах, где уже исполнялись ранее «Песни безумного муэдзина»⁶⁵. В подобных случаях профессиональная щепетильность, как правило, побуждала С. Рихтера существенно обновлять заявленную программу. Следовало учитывать и значительные трудности, которые сопутствовали исполнительскому воплощению цикла op. 54, радикально отличавшегося от «Песен безумного муэдзина» своим образно-эмоциональным строем и многогранными смысловыми «подтекстами»⁶⁶.

⁶⁴ К этим же сочинениям Г. Писаренко и С. Рихтер обращались в 1980 году, намечая возможные «бисы» к разучиваемой «олимпийской» программе (см.: [45, с. 238]). Теперь же «Песни на стихи Дж. Джойса» фигурировали в «основном» перечне исполняемых произведений, тогда как «Курпёвские песни» оставались по-прежнему источником «бисов» (на протяжении турне прозвучали №№ 3, 4, 8 из данного сборника).

⁶⁵ В указанный период состоялось девять концертов, пять из них – в Москве (15, 19, 20, 21 октября) и Варшаве (25 ноября). Впрочем, организаторы концерта в польской столице обратились к исполнителям с просьбой не исключать цикл op. 42 из программы, и эту просьбу решено было удовлетворить.

⁶⁶ К. Шимановский в названном цикле обратился к раннему поэтическому сборнику Джеймса Джойса «Камерная музыка» («Chamber Music», 1907), изобилующему довольно сложными и причудливыми «сплетениями» проникновенной лирики и уничтожающей (порой шокирующей) иронии. Прослушав одну из аудиозаписей op. 54, С. Рихтер записал в дневнике: «С интересом и не без усилий прослушал эти необычные (даже для Шимановского) песни. Надо было бы еще раз... трудно» (9 февраля 1982 года) [68, с. 229].

Однако, вне зависимости от привходящих обстоятельств, исходная цель упомянутых монографических концертов оставалась неизменной. Как с видимым удовлетворением отметил С. Рихтер по окончании гастролей, «понемногу... истинно музыкальная публика начинает его (К. Шимановского – Е. П.) понимать и, стало быть, “признавать” (среди этих ценителей не так уж много музыкантов)» [45, с. 286].

Европейская пресса назвала совместные выступления Г. Писаренко и С. Рихтера «счастливым соответствием», благоприятствовавшим «тонкому и одухотворенному исполнению» камерных вокальных опусов польского классика (цит. по: [79, с. 52]).

Неудивительно, что история сценических выступлений Г. Писаренко и С. Рихтера, связанных с творчеством К. Шимановского, не завершилась юбилейными концертами в его честь. Три года спустя «Песни безумного муэдзина» вновь оказались востребованы.

9 июня 1985 года в Ленинграде были организованы торжественное чествование и творческий вечер Н. Дорлиак по случаю 50-летия ее педагогической деятельности. Откликаясь на просьбу «виновницы торжества», участники дуэта вновь обратились к циклу К. Шимановского. Попутно, учитывая большой интерес ленинградских меломанов к «Песням безумного муэдзина», было решено исполнить цикл дважды, тем более что Ленинградское телевидение предложило снять фильм, посвященный этому исполнению⁶⁷.

Сочинение К. Шимановского явилось кульминацией юбилейного концерта, в свою очередь, подытожившего насыщенную «сценическую

⁶⁷ Как известно, концерт, в ходе которого осуществлялась видеосъемка (8 июня), и творческий вечер Н. Дорлиак (9 июня) проходили в одном и том же Малом зале Ленинградской филармонии. Наряду с «Песнями безумного муэдзина», в программу концерта 8 июня были включены произведения для двух фортепиано И. Стравинского, Б. Бриттена (С. Рихтер – В. Лобанов) и виолончельная Соната английского автора (Н. Гутман – С. Рихтер).

биографию» этого произведения в совместном интерпретаторском воплощении Г. Писаренко и С. Рихтера.

Последняя из рассматриваемых программ включала, в том числе, романсы и песни Э. Грига. В числе побудительных мотивов к реализации описываемого проекта, вероятно, фигурировали слушательские впечатления, относящиеся к одному из концертов Е. Светланова – на этот раз симфоническому.

Выступление руководимого им Госоркестра СССР, состоявшееся в марте 1981 года (Москва, Большой зал Консерватории), было посвящено творчеству Э. Грига, причем оригинальные произведения для оркестра («Сигурд Юрсальфар», «Пер Гюнт») соседствовали с транскрипциями камерных вокальных пьес, принадлежащими Е. Светланову⁶⁸.

Как отмечал позднее дирижер, выбранные им десять романсов и песен, были скомпонованы в своеобразный «цикл» для сопрано с оркестром, адресованный Г. Писаренко. Она и выступила его первым интерпретатором [74, с. 13]. Наряду с этим, песня «Время роз» («Розы», ор. 48 № 5) предстала в «облике» симфонической миниатюры «на бис», опять-таки инструментальной Е. Светлановым. Разумеется, столь необычный подход к представлению григовского камерно-вокального наследия привлек внимание С. Рихтера, который побывал на концерте и обстоятельно прокомментировал услышанное в своих творческих дневниках.

Судя по всему, итоговая оценка, сформулированная С. Рихтером, оказалась довольно противоречивой. С одной стороны, были отмечены бесспорные достоинства концерта: «Светланов очень талантливый музыкант, интеллигентный человек, прекрасный дирижер. Притом он... хороший пианист и любит камерную музыку. Он прекрасно инструментовал песни Грига, которые с успехом исполняла в этот вечер Г. Писаренко. <...> Сегодняшний концерт был очень убедительным <...>» и т. д. [45, с. 246].

⁶⁸ Помимо этого, в программе фигурировали «Норвежские танцы» (в инструментовке Х. Зитта) и «Ноктюрн» ор. 54 № 3 (из «Лирической сюиты», оркестровка А. Зейдля).

С другой стороны, в рассуждениях С. Рихтера слышится и заостренный критический пассаж. По его словам: «Сочинение должно быть исполнено в оригинальной версии, иначе оно как-то теряет свою подлинность. Если это делает сам композитор... тогда другое дело, однако чужая рука здесь действительно не к месту» [45, с. 289]⁶⁹.

По нашему мнению, протест в данном случае вызвало не столько появление современной оркестровой транскрипции шедевров, относящихся к сфере камерной музыки, сколько расхождение указанной версии романсов и песен Э. Грига с индивидуальным их восприятием, сложившимся у С. Рихтера⁷⁰. Подразумевалась более строгая, даже «аскетическая» звуковая палитра, с намеренно вуалируемой «оркестральностью», тогда как именно она в оцениваемом симфоническом варианте неизбежно (и, с точки зрения С. Рихтера, искусственно) выдвигалась на первый план, исподволь провоцируя излишнюю эмоциональность и «многокрасочность» интерпретаторского прочтения.

Убедительным подтверждением сказанному явился еще один рихтеровский комментарий, датируемый более поздним временем. Посетив очередной концерт Г. Писаренко, в ансамбле с А. Бахчиевым, исполнившей монографическую программу из песен Ф. Листа (сентябрь 1987 года, Малый зал Московской консерватории), С. Рихтер не ограничился констатацией «большого успеха артистки».

⁶⁹ Необходимо отметить, что в наследии Э. Грига представлены как соответствующие инструментовки отдельных песен и романсов для голоса с оркестром («Лебедь», «На Монте-Пинчио», «Генрих Вергеланн»), так и собственно оркестровые «версии» подобных вокальных пьес («Первая встреча», «Моя цель», «Израженный», «Последняя весна»). Однако Е. Светланов не воспользовался авторскими партитурами, более того, отдал предпочтение собственной инструментовке романса «Лебедь».

⁷⁰ Следует напомнить, что Э. Григ использовал в подобных инструментовках струнный или камерно-оркестровый составы, тогда как светлановский «цикл» предназначен для большого симфонического оркестра. Между тем в цитируемом комментарии С. Рихтера вообще не упоминаются оркестровки фортепианных «Ноктюрна» и «Норвежских танцев», выполненные «чужой рукой», поскольку отмеченные версии были одобрены (частично отредактированы) самим Григом, «санкционировавшим» их повсеместное использование в концертной практике.

Он вновь затронул проблему адекватного истолкования камерно-вокальной лирики Э. Грига: «Думаю работать с Галей над григовской программой, где, правда, доминируют другие качества (по сравнению с песнями Листа – Е. П.): гордость и холодный нордический жар... Странно, что большинство людей воспринимает Грига как слащаво-сентиментального композитора <...>, когда, по-моему, он скорее суров, как северная природа и сущность. Увидим, что получится у Гали» [68, с. 330]. Так сформировавшийся у С. Рихтера концептуальный замысел будущей программы с годами приобретал ощутимую «полемичность», нашедшую своеобразное отражение в списке романсов и песен, которые были намечены пианистом к совместному исполнению с Г. Писаренко.

Действительно, из восемнадцати романсов и песен, включенных в эту программу, шесть совпадали с ранее упомянутым «циклом» Е. Светланова⁷¹. Здесь же присутствовали оригинальная версия песни «Время роз» и, что еще более примечательно, клавирное переложение баллады «В плену гор» ор. 32 – масштабной пьесы, в оригинале сочиненной для баритона с камерным оркестром и, как правило, не причисляемой к романсам и песням Грига.

Отказываясь от авторского основного варианта в пользу более скромной редакции для сопрано и рояля, С. Рихтер намеренно следовал по пути камерной трактовки, сочетаемой (в отличие от Е. Светланова) с «редуцированной оркестральностью». Сходные тенденции преобладали в песнях монументально-эпического склада, занимающих важное место в рихтеровской программе («За добрый совет», «Пролог», «Моя цель»).

Благодаря этому, как отмечали критики, отечественным слушателям удалось «...не только насладиться известным светло-лирическим Григом, но узнать редко исполняемого, сурового Грига, музыку с холодным дыханием Севера, дикого и загадочного <...>» [79, с. 58]. Можно лишь сожалеть о том,

⁷¹ Данное совпадение выглядело тем более примечательным, что к моменту реализации «григовского проекта» Г. Писаренко и С. Рихтера отечественной фирмой грамзаписи «Мелодия» уже были выпущены и неоднократно переизданы две из серии долгоиграющих пластинок, воспроизводивших упомянутую концертную программу 1981 года.

что сценическое воплощение столь впечатляющего исполнительского проекта вынужденно ограничилось двумя концертами (28 и 30 июля 1993 года) в рамках Первого Тарусского музыкального фестиваля⁷².

Эпистолярные и мемуарные источники свидетельствуют о чрезвычайно трепетном отношении С. Рихтера к 150-летнему юбилею Э. Грига, отмечавшемуся в 1993 году. Пианистом были специально подготовлены три монографических программы (сольная, ансамблевая и камерно-вокальная), связанных с этой памятной датой, и Рихтер надеялся исполнить их не только в России, но и за рубежом (см.: [91, с. 18–19]). В действительности же артисту удалось успешно реализовать только сольную часть проекта. Представленная «моцартианская» ипостась ансамблевого наследия Э. Грига вызвала у европейских импресарио довольно умеренный энтузиазм⁷³.

В свою очередь, исполнительской репрезентации романсов и песен Э. Грига на концертно-сценических подмостках зарубежных стран не благоприятствовали различные факторы: от преобладания «малопопулярных» пьес и своеобразного интерпретаторского прочтения до ощутимых трудностей, переживаемых отечественным концертным менеджментом постсоветской эпохи⁷⁴. Волей судьбы Тарусский

⁷² Первый концерт, в Музее имени А. Пушкина (Москва), представлял собой «благотворительную акцию», призванную поддержать вновь организованный фестиваль. Второй, проходивший в Тарусе, фактически завершил серию «григовских» фестивальных концертов с участием С. Рихтера.

⁷³ Дуэтные выступления С. Рихтера и Е. Леонской с григовскими транскрипциями клавирных сочинений В. А. Моцарта состоялись, помимо России, только в Норвегии и Германии (август 1993 года (см.: [68, с. 677])). Вероятно, сдержанное отношение концертных агентств и филармоний к данной программе обуславливалось недавно завершившимися грандиозными торжествами по случаю 200-летия памяти В. А. Моцарта (1991). Теперь, утверждали специалисты, европейцам необходима радикальная «смена впечатлений», предопределяемая возрастанием удельного веса романтического и современного репертуара.

⁷⁴ Следует напомнить, что именно в этот период Г. Писаренко была крайне загружена творческими и организационными проблемами в музыкальном театре «Новая опера» под руководством Е. Колобова, а также преподавательской работой в Московской консерватории. Естественно, гастрольные выступления певицы за рубежом не могли состояться без компетентной поддержки авторитетных профессионалов, чего, однако, добиться не удалось.

музыкальный фестиваль оказался прощанием С. Рихтера с камерно-вокальным искусством.

Представленная характеристика творческих дуэтов прославленного музыканта с Н. Дорлиак (1945–1960) и Г. Писаренко (1980–1993) позволяет выявить целый ряд важнейших особенностей, присущих рихтеровской концертмейстерской деятельности в целом. Обозначим эти приоритетные особенности.

1. С. Рихтер изначально тяготел к формированию и последующему воплощению монографических программ или «малых циклов». Они, а также традиционные «факультативные» разделы («бисы»), компоновались преимущественно из опусов заявленного автора. Равным образом этот принцип выдерживался в исполнительской сфере. Пианист не аккомпанировал на протяжении одного концерта разным певцам, объединяя, если этого требовала конкретная сценическая ситуация, камерно-вокальные и ансамблево-инструментальные и (или) сольные фортепианные произведения⁷⁵.

2. Содержание программ обуславливалось, как правило, несколькими фундаментальными критериями: принадлежностью конкретного опуса к «высокой» академической традиции, его объективной художественной значимостью и сравнительной малоизвестностью (либо, напротив, «чрезмерной эксплуатацией» в современном исполнительском процессе, обусловившей определенную «шаблонность» интерпретации и последовавшее искажение авторской образно-смысловой концепции).

⁷⁵ В концертных программах Н. Дорлиак и С. Рихтера указанные репертуарные ограничения выдерживались не всегда, что мотивировалось воздействием различных «внешних» факторов (предписаниями Главреперткома, филармоническими «рекомендациями» 1940–1950-х годов, пожеланиями организаторов того или иного концерта и т. д.). На протяжении всего периода совместных выступлений С. Рихтера и Г. Писаренко подобные «вольности» уже заведомо не допускались. Единственное исключение – юбилейный вечер, посвященный К. Дорлиак (1982), когда С. Рихтер «дополнительно» аккомпанировал женской группе Хора Всесоюзного радио.

Существенным представлялся и фактор индивидуальной «расположенности» к определенным камерно-вокальным сочинениям, «вдохновлявшим» обоих участников дуэта.

3. Подход к отбираемому репертуару в сочетании с обширным «диапазоном» гастрольных выступлений (от крупнейших фестивалей искусств в столичных городах Советского Союза и ряда зарубежных стран до скромных провинциальных филармоний или музыкальных школ) характеризовался ярко выраженной просветительской направленностью. В каждой из концертных программ, исполнявшихся С. Рихтером в дуэте с Н. Дорлиак или Г. Писаренко, неизменно присутствовал «фактор новизны», который благоприятствовал слушательскому «открытию» малоизвестных или забытых камерных вокальных пьес, обогащению стереотипных представлений о данном композиторе⁷⁶.

4. Наряду с этим, сотрудничество С. Рихтера с обеими певицами характеризовалось «циклическостью», преемственной связью в ключевых аспектах совместной творческой деятельности. Она обнаруживалась как в репертуарных «параллелях» (концертные программы, составленные из произведений К. Шимановского, Н. Метнера, Э. Грига, полностью либо частично совпадали в «индивидуальных версиях» Н. Дорлиак и Г. Писаренко), так и в организации совместной репетиционной работы.

Неслучайно С. Рихтер на протяжении 1980-х – первой половины 1990-х годов полагал обязательным участие Н. Дорлиак в подготовке программ. Подразумевались консультации авторитетного педагога, направлявшего и контролировавшего «предконцертную» подготовку, а затем взыскательно оценивавшего достигнутый художественный результат⁷⁷.

⁷⁶ Обозначенная тенденция, по нашему мнению, предопределялась впечатляющей широтой артистического диапазона С. Рихтера, с поразительной легкостью воодушевлявшегося идеей безбрежного пространства гениальной и просто «хорошей музыки» – звучащего достояния культурного человечества (см.: [45, с. 300]).

⁷⁷ Известно весьма примечательное высказывание Г. Писаренко, относящееся к периоду репетиционной работы над «метнеровской» программой: «Временами на репетициях появлялась Нина Львовна... которой мы иногда “сдавали урок”. Святослав Теофилович

5. В процессе дуэтных выступлений С. Рихтера и Н. Дорлиак постепенно кристаллизовалась (и затем утвердилась в качестве доминирующей) камерно-ансамблевая трактовка соответствующей области вокального исполнительства. При этом фортепианный аккомпанемент рассматривался как заведомо равноправная (в ряде случаев – приоритетная) составляющая художественно целостного истолкования музыкального произведения.

Для творческого сотрудничества С. Рихтера и Г. Писаренко данный подход явился изначально главенствующим, чему способствовала педагогическая «школа» Н. Дорлиак, ранее пройденная молодой певицей. Тем самым утверждалась близость сценических интерпретаций сходных концертных программ, отделяемых друг от друга 20–30 годами. В свою очередь, указанная близость позволяла более ясно и рельефно оттенить самобытные черты позднейших исполнительских прочтений, дополняемых рядом концептуально значимых элементов (вплоть до существенного обновления отдельных концертных программ).

6. Таким образом, творческое сотрудничество с Н. Дорлиак и Г. Писаренко представляется целостным процессом, в значительной мере обусловившим художественную эволюцию С. Рихтера-концертмейстера на протяжении почти полувекового периода профессиональной деятельности в камерно-вокальной сфере. Указанный процесс был ознаменован, с одной стороны, целенаправленным и неуклонным расширением исполняемого репертуара, с другой, крупнейшими интерпретаторскими достижениями, причисляемыми ныне к выдающимся явлениям отечественного вокального исполнительства XX столетия.

напряженно следил за выражением ее лица и реакцией. Ее пожелания – точные, тонкие, конкретные – бесценный вклад в нашу работу» [55, с. 316–317].

ГЛАВА 3. В АНСАМБЛЕ С ЗАРУБЕЖНЫМИ ПЕВЦАМИ: ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЕКТА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

3.1 Творческий диалог С. Рихтера и Д. Фишера-Дискау: аспекты художественной интерпретации австро-немецкой Lied

Начиная со второй половины 1960-х годов, после завершения «филармонического» периода исполнительской деятельности С. Рихтера —, его выступления в исследуемом профессиональном «амплуа» приобрели иное воплощение. Речь идет об исполнении камерно-вокальных или «смешанных» концертных программ в рамках сезонных гастрольных «ангажементов» или периодических выступлениях на крупных фестивалях искусств в нашей стране и за рубежом.

Сценическими партнерами С. Рихтера — участниками камерно-вокальных дуэтов — вплоть до 1980 года выступали (или планировались) только зарубежные певцы (Д. Фишер-Дискау, П. Пирс, Э. Шварцкопф), что повлекло за собой ограничение репертуарного «диапазона» австро-немецкими Lieder (Ф. Шуберт, И. Брамс, Г. Вольф), а также отдельными сочинениями К. Дебюсси и Б. Бриттена.

Исходя из этого, концептуальный подход, реализуемый С. Рихтером в сфере камерного вокального исполнительства, подвергался некоторым значимым коррекциям. Привносимый фактор временной ограниченности, порой — неповторимости отдельных концертных программ способствовал их очевидному сближению с творческими проектами, широко распространенными в зарубежном (в частности, западноевропейском) музыкально-театральном и концертно-сценическом исполнительстве второй половины XX столетия.

Следует заметить, что на протяжении указанного периода творческое проектирование вызывало ярко выраженный интерес не только у музыкальных импресарио или театральных менеджеров. О перспективах названной художественной практики размышляли искусствоведы, культурологи, эстетики и даже философы. При этом, с одной стороны, подчеркивалась характерная для творческого проектирования устремленность к представлению всесторонне завершенного «конечного результата» (спектакля, концерта, выставки, публичного мероприятия и т. п.), с другой, - его уникальный характер.

В частности, Жан-Поль Сартр утверждал, что «посредством проекта человек... отрицает внешне инертную материю... и направляется... к определенному будущему объекту, намереваясь вызвать к жизни то, чего еще не было» (цит. по: [70, с. 359]). Неслучайно, что творческое проектирование тогда же активно эксплуатировалось европейским художественным авангардом, претендовавшим на тотальный «креативизм», на полномасштабное «открытие нового» в различных видах искусств послевоенной эпохи.

С. Рихтер – инициатор и активный участник концертно-сценических проектов – обнаруживал осязаемую заинтересованность в «свежих» интерпретаторских решениях, равно как и в достижении художественно завершенного результата.

Весьма существенно и другое: концептуальный подход к сфере камерно-вокального исполнительства предполагал заинтересованность в существовании «обратной связи» исполнителей со слушателями, в активном осмыслении и постижении той или иной концепции предполагаемой аудиторией. Этому способствовала распространенная практика анонсирования творческих проектов, включавшая в себя заблаговременную публикацию словесных комментариев и пояснений к той или иной программе с раскрытием ее роли и значения в контексте определенного

тематического фестиваля, запланированной серии концертных выступлений и т. п.

В данном контексте представляется показательным творческое сотрудничество С. Рихтера-концертмейстера с одним из выдающихся зарубежных певцов XX века – Дитрихом Фишером-Дискау, принадлежащее к числу наиболее значительных явлений камерно-вокального искусства минувшего столетия. Можно полагать, что именно в этом дуэте с максимальной убедительностью реализовались артистические устремления С. Рихтера, не обретавшие полноценного художественного воплощения на протяжении первой половины 1960-х годов (с момента завершения концертной деятельности Н. Дорлиак).

Достижению впечатляющего уровня совместных выступлений и студийных проектов благоприятствовали масштабы исполнительского дарования Д. Фишера-Дискау и его профессиональная разносторонность (оперный и камерный певец, симфонический дирижер, музыковед-исследователь и эссеист, вокальный педагог, талантливый живописец и график). Неслучайно в отзывах коллег и музыкально-критических публикациях того времени о Д. Фишере-Дискау вновь и вновь повторялось определение «музыкант-философ», соотносимое с интеллектуальной глубиной многогранной художественной деятельности прославленного артиста (см. подробнее: [37]).

По-видимому, замысел творческого сотрудничества был мотивирован выходом в свет одной из грампластинок начала 1960-х годов, о чем позднее свидетельствовала Н. Дорлиак: «Какой вдохновенный, благородный художник! Какой громадный природный талант! И какое необыкновенное владение голосом! Так думалось мне после первого (заочного) знакомства с Дитрихом Фишером-Дискау – по грампластинке с записью шумановского цикла “Любовь поэта” <...>. Впечатление было ни с чем не сравнимое. Я сразу же поняла, почувствовала, сколь значителен этот человек и чего от него надо ждать» [19, с. 169].

Столь же неповторимые и многообразные впечатления были связаны с выступлениями Д. Фишера-Дискау в оперных партиях классического и современного репертуара. Н. Дорлиак отмечала: «Его артистическое дарование поразительно по своему объему. Фишер-Дискау в равной степени владеет всеми сторонами эмоциональной выразительности. <...> меня восхищало его умение входить в образ - будь то на оперной сцене в большой роли или на концертной эстраде в рамках небольшой камерной песни. Повсюду то было событием. <...> Музыкальность редчайшая, уникальная, которая, по словам Рихтера, “превосходит все наши понятия, представления”. Рихтер сказал: “Он все может”. И это глубоко верно» [19, с. 170].

В дневниках С. Рихтера 1970-х – первой половины 1990-х годов исполнительская деятельность Д. Фишера-Дискау характеризовалась не столь однозначно. Порой отмечался выбор оперных партий, не соответствующих тембровому «амплуа» певческого голоса (например, в поздних операх Р. Вагнера), а также излишняя увлеченность репертуаром XX столетия, по мнению С. Рихтера, сомнительным в плане художественной ценности⁷⁸.

При этом, в сфере классико-романтического наследия, особенно камерной вокальной музыки, интерпретаторские прочтения Д. Фишера-Дискау воспринимались С. Рихтером с неизменным воодушевлением. Его творческие достижения, констатировал автор дневников, позволяли рассматривать выдающегося певца как безусловно крупнейшего камерного исполнителя современной эпохи.

Личное знакомство прославленных музыкантов состоялось несколько раньше, в начале 1960-х годов, и, как свидетельствует Н. Дорлиак, поначалу ограничивалось дружескими встречами и беседами об искусстве, которые сопутствовали пересечениям гастрольных маршрутов или «параллельным»

⁷⁸ Кстати, и сам Д. Фишер-Дискау на склоне лет довольно скептически отзывался о собственных «экспериментах» подобного рода [37, с. 243–244].

выступлениям обоих артистов на европейских музыкальных фестивалях [19, с. 169–170].

Именно с одним из таких фестивалей, организованным в Олдборо (Англия) выдающимся британским композитором Бенджамином Бриттеном, был связан первоначальный замысел концертной программы с участием Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера. По воспоминаниям певца, соответствующая инициатива принадлежала именно Б. Бриттену. Составляя программу очередного «персонального» проекта, маэстро «высказал пожелание о том, что ему бы хотелось доверить исполнение брамсовских романсов из “Магелоны” в приходской церкви Олдборо Славе (Рихтеру. – Е. П.) и мне. Бриттен недолюбливал музыку Брамса, поэтому, снedaемый любопытством, появился уже на репетиции: ему не терпелось услышать своими ушами, как чудесно все должно получиться у нас с русским гигантом рояля... А потом, на концерте, Бен перелистывал ноты Рихтеру» [89, с. 191].

Таким образом, «дебютный» проект, воплощенный в жизнь новым ансамблевым содружеством, представлял собой монографическую программу, которая ограничивалась единственным произведением – вокальным циклом (разумеется, в данной ситуации изначально подразумевалось отсутствие антракта и «бисов»).

Огромный успех, сопровождавший выступление (оно состоялось в июне 1965 года), вдохновил его участников, и было решено продолжить совместную работу. Вместе с тем, предельно строгая и взыскательная самооценка интерпретации прозвучавшего в Олдборо брамсовского цикла повлекла за собой отсрочку его последующих концертных исполнений и явилась стимулом к продолжению репетиционной работы над «Прекрасной Магелоной». Два годами позднее, в рамках другого «персонального» фестиваля – теперь уже рихтеровского (Тур, Франция, июль 1967-го) – Д.

Фишер-Дискау и С. Рихтер повторно исполнили сочинение Брамса⁷⁹, а затем, после концерта в Мюнхене (1970), осуществили его студийную запись.

Весьма успешной и благополучной представляется работа прославленного исполнительского содружества над камерным вокальным наследием Г. Вольфа. Премьерное исполнение следующей монографической программы, включавшей в себя песни на стихи Э. Мёрике, состоялось на упоминавшемся фестивале 1967 года в Туре.

По окончании студийной записи «Прекрасной Магелоны» репетиционный процесс возобновился. Исполнение *Mörrike-Lieder* в Зальцбурге (август 1972-го), признанное весьма успешным, стимулировало заключение контрактов на гастрольные выступления с этой монографической программой в европейских странах – Польше (Варшава), Чехословакии (Прага), Венгрии (Будапешт) и Австрии (Инсбрук), состоявшиеся в октябре следующего года.

Безоговорочный успех этих гастролей позволил музыкантам не только согласиться с предложением относительно выпуска грамзаписи концертного исполнения (без дополнительной работы в студии), но и продолжить совместную работу над вокальной музыкой Г. Вольфа.

Позднее Д. Фишером-Дискау и С. Рихтером была подготовлена вторая монографическая программа из песен Г. Вольфа (на стихи И. В. Гёте), премьерное исполнение которой состоялось в июле 1977-го (Мюнхен). Ключевая роль в процессе формирования и дальнейшей реализации соответствующих творческих проектов неизменно принадлежала «диалогу» с композиторскими замыслами.

Как известно, «книги песен» Г. Вольфа, будучи формально сборниками вокальных миниатюр, в значительной мере тяготеют к использованию принципов циклической организации, что отмечается рядом исследователей. К примеру, на протяжении *Mörrike-Lieder* в рассредоточенном виде перед

⁷⁹ При этом в качестве «бисов» фигурировали песни И. Брамса «На озере» op. 69 № 7, «Лунный свет» op. 85 № 2 и «Если ты моя царица» op. 32 № 9 [44, с. 89].

слушателями предстает история, традиционная для немецкого фольклора, о странствиях романтически воспринимающего мир молодого человека. Она не раз воспроизводилась в поэтическом и музыкальном искусстве XIX столетия – от «Прекрасной Мельничихи» Ф. Шуберта – В. Мюллера до «Песен странствующего подмастерья» Г. Малера.

Аналогичный подход был реализован Г. Вольфом в собрании песен на стихи И. В. Гёте. Основные вокальные миниатюры сборника объединяются темой художника, которая не была обозначена поэтом и не акцентировалась композитором. Тем не менее, она «прочитывается» в композиции «Песен на стихи Гёте», «будучи намеченной пунктиром <...> и во многом предопределяя эпически величавый, масштабный тон авторского музыкального высказывания» [33, с. 48–49].

Ориентируясь на упомянутые черты «циклизации», Д. Фишер-Дискау и С. Рихтер целенаправленно формировали две концертные программы из песен Г. Вольфа в соответствии со своими художественными намерениями. В них нашли продолжение творческие устремления музыкантов-интерпретаторов, связанные с приоритетной ролью индивидуальной художественной логики исполняемых сочинений.⁸⁰ Тем самым обнаруживалась концептуальная преемственность с «Магеланой» И. Брамса – своего рода «образцовой моделью» для позднейших исполнительских проектов этого дуэта в сфере австро-немецкой Lied.

Тогда же у Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера возникла идея концертной программы, посвященной шубертовским песням. К этому времени грандиозный проект, реализуемый певцом (он намеревался полностью зафиксировать в грамзаписях собрание Lieder Ф. Шуберта), уже был завершен. Вспомним, что, на протяжении послевоенного десятилетия С. Рихтер в ансамбле с Н. Дорлиак неоднократно исполнял вокальные циклы

⁸⁰ Кстати, среди намечавшихся С. Рихтером к осуществлению «вольфовских» программ фигурировала также «Итальянская книга песен», официально анонсированная в дуэте с Э. Шварцкопф (август 1971 года, Монако), однако планируемый концерт не состоялся по причине болезни певицы (см.: [68, с. 28–29, 550; 103, с. 325; 91, с. 18]).

«Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь», избранные песни Ф. Шуберта на стихи И. В. Гёте и Г. Гейне.

В преддверии 150-летия памяти великого романтика – знаменательной даты, анонсируемой крупнейшими музыкальными учреждениями и организациями мира – возвращение к его неисчерпаемому наследию представлялось вполне закономерным. К тому же фортепианная и ансамблевая инструментальная музыка Ф. Шуберта во второй половине 1970-х годов занимала одно из ведущих мест в концертном репертуаре С. Рихтера. Это позволяло при необходимости оперативно сформировать целый ряд камерных программ для «шубертовского» турне, охватывающего как страны Европы, так и культурные центры СССР.

В равной степени близость юбилейного года побуждала Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера уделить особое внимание предварительному отбору песен Ф. Шуберта. Представлялось несомненным, что большинство современных камерных певцов, участвующих в подобных монографических концертах, ограничится исполнением общепризнанных шедевров, так или иначе провоцируя «конкурсные» ситуации.

Намереваясь избежать предполагаемых совпадений и стремясь расширить кругозор почитателей австро-немецкой Lied, участники дуэта сформировали «шубертовскую» программу из вокальных сочинений, мало знакомых даже специалистам, однако в полной мере воссоздающих неповторимое своеобразие композиторского стиля.

В представленной программе Фишера-Дискау и Рихтера, из восемнадцати песен, лишь две оказались популярными. Один из критиков написал прекрасный отзыв об этом концерте, отметив: «в каждой фразе вокальной и фортепианной партии словно оживала перед нами трепетная, возвышенная и благородная душа великого композитора-романтика» [84, с. 4].

Весьма существенная роль в процессе концертно-сценической коммуникации отводилась и построению «шубертовской» программы.

Намеренно обращаясь к «разрозненным» песням, не предполагающим исполнения в составе авторских вокальных циклов, Д. Фишер-Дискау и С. Рихтер сочли уместным опираться прежде всего на многоуровневый принцип контраста (образно-эмоционального, жанрового, темпоритмического, фактурного, динамического, тембрального), с ярко выраженным нагнетанием отмеченной контрастности по мере приближения к «финалу» условной «исполнительской формы».

Композиция программы внешне соответствовала традиционным установкам (два отделения с антрактом и заключительными «бисами»), этот интерпретаторский подход не был нарушен Д. Фишером-Дискау и С. Рихтером даже в завершающей «произвольной» части. «На бис» предусматривалось исполнение только песен Ф. Шуберта, не звучавших на протяжении концерта и, как правило, не принадлежавших в 1970-х годах к «популярному» камерному репертуару⁸¹.

Первое исполнение «шубертовской» программы состоялось на фестивале в Туре (июль 1977 года), причем организаторы, стремившиеся воссоздать атмосферу живого и непосредственного музицирования, осуществили запись этого концерта⁸². Достигнутый художественный результат оказался настолько значительным, что Д. Фишер-Дискау и С. Рихтер согласились в октябре 1977-го года отправиться в гастрольное турне по Советскому Союзу и Германии, представляя слушателям своеобразный «диптих» – «шубертовский» *Liederabend* и упоминавшуюся ранее вторую программу из песен Г. Вольфа (на стихи И. В. Гёте)⁸³. Записи этих концертов

⁸¹ Единственное исключение – «Отъезд» («Прощание») из сборника «Лебединая песня». Упомянутый номер программы (последний из пяти «бисов»), скорее всего, был выбран с учетом смысловых ассоциаций, закономерно возникающих в концертной обстановке.

⁸² Согласно комментарию В. Могильницкого, выпущенная позднее грампластинка включает в себя материалы двух «аудиосессий», датируемых июлем и августом 1977 года («шубертовские» концерты в Туре и Зальцбурге; см.: [43, с. 216, 327]).

⁸³ Как известно, соответствующие концерты в Москве и Ленинграде, проходившие с 3 по 9 октября 1977 года, оказались единственными выступлениями Д. Фишера-Дискау перед советской аудиторией.

также были чрезвычайно высоко оценены специалистами и любителями камерно-вокальной музыки во многих странах мира.

Последнее совместное выступление Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера состоялось в Туре летом 1982 года. Замысел концертной программы, объединяемой различными «отражениями» духовно-религиозной тематики в инструментальном и камерно-вокальном творчестве крупнейших мастеров позднеромантической эпохи⁸⁴, обуславливался непосредственным сопоставлением фортепианных опусов Ф. Листа (три пьесы из цикла «Поэтические и религиозные гармонии» – 1 отделение) и С. Франка («Прелюдия, хорал и фуга» – 2 отделение) с песенными циклами И. Брамса («Четыре строгих напева») и Г. Вольфа («малый цикл» из «Испанской книги песен»⁸⁵) соответственно.

Помимо необычной концепции, этот концерт засвидетельствовал стремление обоих исполнителей к «размыканию» жанрово-стилистических границ вокальной лирики XIX столетия. Можно лишь сожалеть о том, что программа осталась не зафиксированной в профессиональной аудиозаписи (по акустическим соображениям, исходя из требований певца, (см.: [43, с. 216]) и открывавшиеся перспективы дальнейшего совместного творчества

⁸⁴ Данный замысел, в свою очередь, был продиктован тематической направленностью фестиваля – как выразился С. Рихтер, «с религиозным отклонением» (см. подробнее об этом: [7, с. 136]).

⁸⁵ Указанная информация приводится в новейшем специальном исследовании [44, с. 63]. Перечень рихтеровского концертного репертуара, опубликованный Б. Монсенжоном, содержит упоминание «Старинных напевов» (на стихи Г. Келлера), что представляется ошибочным, поскольку данный вокальный цикл никак не связан с «магистральной темой» освещаемого выступления: «Старинные напевы» отличаются «ясностью, цельностью, мужественностью, простотой чувств ощущений», даже заостренной характеристичностью, а главное, подчеркнуто «земным» кругом образов ([108, с. 194]; [45, с. 448]). Сохранившееся в рихтеровских дневниках краткое описание атмосферы, царившей на концерте, с намеренно «приглушенным» освещением: «...Фишер-Дискау также захотел петь в полутемноте Брамса и Вольфа» [45, с. 268], – весьма убедительно подтверждает сказанное.

двух прославленных музыкантов оказались фактически не запечатленными для будущего⁸⁶.

Столь необычный концертно-сценический проект, безусловно, может рассматриваться как уникальное явление в исполнительской деятельности содружества Д. Фишер-Дискау – С. Рихтер. Однако и в этом случае Г. Вольф «...выделил в своем испанском сборнике две самостоятельные части: обнаруживается стремление к «циклизации», изначально порождаемое «диалогом» с композиторскими замыслами. Следует напомнить, что сам духовные песни (I) и светские песни (II). Первая часть складывается в вокальный цикл, основу которого составляют эпизоды жития Богородицы: странствия Святого семейства, хождения Богородицы по мукам» [33, с. 51–52].

По мнению М. Лобанова, «испанские» духовные песни Вольфа сравнимы с картинами старых мастеров, чему способствуют специфические интонации вокальной партии, ориентированные на старинные духовные напевы. Песни полны скорби и тревоги. В свою очередь, фортепианное сопровождение, по-органному насыщенно и полифонизированно [33, с. 52].

Таким образом, важнейшими факторами, «цементирующими» концертную программу, в данном случае выступают не только элементы «цикличности», но и расширительно трактованная «хоральность» (доминирующая на жанрово-стилевом, интонационно-тематическом и фактурном уровнях каждого исполняемого опуса).

В целом, согласно хронографу творческой деятельности С. Рихтера [43, с. 318–333], совместные выступления пианиста с Д. Фишером-Дискау

⁸⁶ Как известно, Д. Фишер-Дискау не раз критиковал «...труднейшие условия акустики огромного средневекового амбара в Мэле, где песчаный пол убивает в зародыше любой отзвук» [89, с. 242], и аудиозаписи концертных программ, исполнявшихся певцом на «рихтеровских» фестивалях, осуществлялись позднее, чаще всего – в Туре (с этой целью обычно создавалось некое «студийное пространство» в местном католическом соборе). Впрочем, В. Могильницкий упоминает о запечатлении программы «на любительской пленке», с перспективами некой студийной обработки и дальнейшего выхода в свет [44, с. 63].

охватывают 17-летний период – с 1965 по 1982 годы. Художественные итоги, достигнутые замечательным дуэтом, представляются впечатляющими. В частности, музыкантами неоднократно исполнялись и были зафиксированы в грамзаписях более 80 песен и романсов, принадлежащих классикам австро-немецкой Lied XIX столетия – Ф. Шуберту, И. Брамсу и Г. Вольфу⁸⁷.

Интерпретации этих сочинений оценивались полвека назад и характеризуются ныне отечественными специалистами (камерными певцами и аккомпаниаторами, историками вокального искусства, музыкальными критиками) в исключительно восторженных тонах. Так, в процессе исполнения шубертовских песен «...постепенно возникало и крепло ощущение, что поет и играет один человек <...>; высшее достижение ансамбля – слияние замыслов и их звуковой реализации – стало восприниматься как вполне естественное, само собой разумеющееся» [126, с. 57].

Ансамбль Д. Фишер-Дискау – С. Рихтера представлял собой редкий союз музыкантов, обладавших величайшим уровнем профессионализма и таланта, способных чутко реагировать на тонкости в передаче художественных замыслов композитора и своим вдохновением, способных каждый раз вдыхать новую жизнь в исполняемую музыку.

Интерпретация Goethe-Lieder Г. Вольфа тяготела к «безукоризненному воплощению подлинно инструментального звучания», пронизанного «недюжинными, глобальными страстями <...> когда голос становится громоподобным, объемным, скульптурным, а рояль уподобляется оркестру» [126, с. 57–58, 60]. В трактовке Вольфа вокальная и фортепианная партия являются равными по значимости. Независимые друг от друга они, тем не менее, создают неделимую художественную общность. Позднее Н. Дорлиак, резюмируя общее впечатление от Liederabend'ов Д. Фишера-Дискау и

⁸⁷ Общее количество Lieder, прозвучавших в ходе упомянутых концертов, – более девяноста (см.: [45, с. 448, 454]).

С. Рихтера, писала о том, что это было «подлинное художественное открытие исключительного масштаба» [19, с. 169–170].

Казалось бы, достигаемая участниками дуэта «магическая сила взаимопроникновения» (В. Тимохин) в процессе исполнительской интерпретации свидетельствовала об определенном духовном «сродстве» замечательных музыкантов, о несомненной близости их артистических индивидуальностей. Однако многие музыканты и критики, напротив, констатировали различие интерпретаторских подходов Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера к воплощению камерной вокальной лирики (см.: [84, с. 4]).

Это различие подтверждается и опубликованными в 2000-е годы рихтеровскими дневниковыми записями, в которых неоднократно упоминаются и совместная работа с выдающимся певцом, и сопутствовавшие ей творческие проблемы⁸⁸. основополагающая трудность, по мнению С. Рихтера, заключалась в несовпадении художественных установок применительно к диалогу Слова и Музыки.

Рихтер замечал, что Д. Фишер-Дискау, интерпретируя песню или романс XIX века, шёл от слова. Пианисту было это чуждо, и он начинал терять свободу исполнения, когда сопровождал такую певческую интерпретацию. Ведь сам он всегда отправной точкой считал музыку. Комментируя указанную «проблемную ситуацию», современный отечественный исследователь А. Юдин достаточно категорично утверждает, что требовательность певца к интонационно правильно произнесенному слову полностью оправдана и только так можно передать замысел автора в полной мере. Важно то, что С. Рихтер умел жертвовать частью своей

⁸⁸ С. Рихтер впервые упомянул об этих проблемах, беседуя с Б. Монсенжоном в ходе съемок известного биографического фильма («Рихтер непокоренный»). Позднее Д. Фишер-Дискау осторожно прокомментировал соответствующее высказывание, заметив, что «некоторые “сложности”» в совместной работе, о которых рассуждал С. Рихтер, скорее всего, исчерпывались отдельными исполнительскими моментами, поскольку с начала их первой совместной репетиции «...в целом все шло великолепно. И в дальнейшем, во время наших последующих концертов, никогда не проявлялось ни малейшего признака неуверенности друг в друге» [90 с. 237].

исполнительской свободы, чтобы не мешать художественным устремлениям солиста [123, с. 98].

Между тем, как отмечает сам пианист, здесь подразумевается не только утрата концертмейстером пресловутого «удобства» (то есть комфортного самоощущения) в процессе игры. Явное и безоговорочное доминирование вербального текста лишает музыку «естественного ритма» в качестве организующего и закономерно упорядочивающего начала [45, с. 213], фактически низводя ее до уровня «иллюстративного сопровождения» в духе ранних *Lieder* добетховенской эпохи. Особенно заметной (и, по сути, избыточной) оказывается подобная установка в области фонетики. При исполнении «Прекрасной Магелоны», по словам С. Рихтера, «упор Дитера на все гласные и согласные часто мешал свободному течению музыки, и я не мог с этим согласиться» [45, с. 131].

Ощутимо противоречил «фонетический максимализм» певца и жанровой специфике брамсовского цикла. Авторитетный исследователь творчества И. Брамса Е. Царева указывает, что отдельные романсы цикла имеют черты сольных сцен кантатно-ораториального типа. Кроме того, она обращает внимание на наличие изобразительности в трактовке фортепианной и вокальной партии, а также большую по сравнению с вокальными сочинениями Ф. Шуберта и Р. Шумана объективность тона высказывания [97, с. 97–98].

Вот почему детализированная, «укрупненная» подача вокалистом «омузыкаленного слова» в данном цикле порой оказывалась несколько чужеродной, противоречащей авторскому замыслу⁸⁹. Это вызывало у Рихтера закономерные возражения. О студийной записи 1970 года, пианист говорил:

⁸⁹ Рассказывая о собственных впечатлениях, связанных с репетиционной работой и концертным исполнением «Прекрасной Магелоны» в Олдборо (1965), С. Рихтер полушутя называл Д. Фишера-Дискау «Евангелистом», что объяснялось неуклонным стремлением певца к особой значимости, «вокальвесомости» (Б. Асафьев) едва ли не каждой фразы поэтического текста Л. Тика (см.: [7, с. 137]).

«Наша пластинка пользуется успехом, но я ее не очень люблю <...>» [45, с. 131].

Подобные разногласия, безусловно, препятствовали формированию откровенно-доверительной творческой атмосферы, столь необходимой для обоих выдающихся музыкантов, которые вновь и вновь устремлялись к «запредельным высотам» в области художественной интерпретации камерно-вокальной музыки.

Напомним, что Д. Фишер-Дискау часто упоминал о том, что певцу необходимо «вживаться» в музыкальную ткань произведения, пока оно не войдет «в его тело и душу». Певец утверждал, что необходимо «вместе с партнером вобрать в себя настроение данного сочинения» [89, с. 233]. С. Рихтер был вполне солидарен с этой позицией. Однако в условиях камерно-вокального исполнительства соответствующие процессы индивидуального «вживания» должны были надлежащим образом «синхронизироваться» в ходе совместных репетиций.

Позднейшему достижению художественных «высот» в большой мере способствовала активная совместная работа над песнями Г. Вольфа, с ярко выраженным равноправием вокальной и фортепианной партий, «оперным» или «оркестральным» размахом авторских замыслов, чуждым «фонетическому максимализму». Неслучайно С. Рихтер высоко ценил грамзаписи монографической программы, включающей в себя *Mörike-Lieder* Г. Вольфа, неоднократно исполнявшейся в дуэте с Д. Фишером-Дискау.

Так, оценивая интерпретацию указанного собрания песен, пианист констатировал, что работа была в духе Вольфа, проникнута дружбой и доверием друг к другу. Однако чувства эмпатии, способствовавшие увлеченному, артистически раскрепощенному концертному музицированию, выступали у С. Рихтера закономерными следствиями взаимной приверженности «духу» авторского замысла.

Подобная творческая атмосфера благоприятствовала прогрессу, достигнутому исполнителями при записи «шубертовской» программы.

Соответствующие комментарии С. Рихтера не содержат упоминаний о подчеркиваемых Д. Фишером-Дискау «всех гласных и согласных». Однако рекомендации солиста, связанные с отчетливым «выговариванием» распространенных в немецком языке «громоздких» сочетаний нескольких согласных, по-прежнему следовало учитывать.

Впоследствии, когда стечение обстоятельств повлекло за собой весьма продолжительную «паузу» в рихтеровских совместных выступлениях с Д. Фишером-Дискау, пианист решил обратиться к сотрудничеству с другим выдающимся исполнителем камерного вокального репертуара – Петером Шрайером.

Выбор данной кандидатуры (в первую очередь, для исполнения «шубертовских» программ, хотя этому творческому союзу удалось реализовать и некоторые другие проекты) мотивировался С. Рихтером предельно кратко и убедительно: «Мне нравится, что Шрайер идет всецело от музыки, а слово у него подчинено ей»; весьма импонировали нашему соотечественнику также неизменная «простота и благородство» в исполнительских решениях певца – интерпретатора Lieder [45, с. 300].

Вероятно, этот выбор обуславливался и намерением пианиста в большей степени реализовать собственную концепцию дуэта «певец – аккомпаниатор» как своеобразного аналога камерно-ансамблевого содружества в инструментальной музыке. По мнению современного исследователя, С. Рихтер – ансамблист и концертмейстер – «...делал всё возможное для того, чтобы музыканты свободно выражали себя рядом с ним, как дитя в колыбельке, пестовал, оберегал партнеров, хотя они порой едва дышали в его “нежных объятиях” – масштаб таланта, грандиозность личности не спрячешь. С Фишером-Дискау всё выглядело по-другому» [128, с. 429].

Действительно, выдающийся «мастер пения», как правило, ориентировался на традиционную модель вокального исполнительства, предполагавшую заведомое подчинение аккомпаниатора солисту. И видимый

«творческий демократизм» Д. Фишера-Дискау, о котором увлеченно рассуждал его многолетний концертмейстер Дж. Мур⁹⁰, и готовность к избирательно трактуемым «отступлениям от правил» в совместной работе с музыкантом «рихтеровского масштаба» лишь оттеняли эту изначальную установку. Вероятно, поэтому в известной книге мемуаров Д. Фишера-Дискау «Отзвуки былого», содержащей исключительно высокие оценки мастерства С. Рихтера-пианиста в камерно-вокальной сфере, о соответствующих «отступлениях» не было сказано ни слова⁹¹.

Допустимо также полагать, что аналогичная «фигура умолчания» по поводу коллег-пианистов, характерная для восторженных рихтеровских отзывов о *Liederabend*'ах и соответствующих грамзаписях выдающегося певца, не случайна. Услышанное ассоциировалось С. Рихтером исключительно с индивидуальностью Д. Фишера-Дискау, заполняющей весь «горизонт» слушательского восприятия и подчиняющей себе даже высокоавторитетных пианистов современной эпохи – Йорга Демуса, Даниэля Баренбойма или Бенджамина Бриттена.

⁹⁰ «Я благодарен Дитеру за вдохновение и с готовностью откликаюсь на его стремления, но было бы неверным создавать у читателей впечатление, что он диктует мне свою волю. <...> Часто Дитер спрашивает у меня совета и обдумывает его, поскольку он музыкант, а не примадонна» – разумеется, «обдумывание» предшествовало вполне самостоятельно принимаемому интерпретаторскому решению, обязательному для обоих участников дуэта [48, с. 73]. Сам Д. Фишер-Дискау, размышляя о достоинствах и недостатках пианистов, с которыми ему доводилось выступать на камерной сцене, разъяснял собственную позицию следующим образом: «Аккомпаниатор должен обладать известной самостоятельностью, ему надлежит быть партнером, а не обслуживающим работником». Вместе с тем, «...качество аккомпаниатора в широком смысле зависит от певца. Если последний знает, чего он хочет, если может разумно обосновать свои требования, он спокойно берет инициативу в свои руки» 89, с. 232].

⁹¹ Отметим показательное совпадение: на страницах данной книги, вслед за небольшим разделом, повествующим о С. Рихтере и приезде автора в Москву, содержится по сути «рихтеровское» высказывание. Как справедливо утверждает Д. Фишер-Дискау, «музицирование вместе с великим солистом только тогда достигает своей высшей цели, когда я чувствую себя как партнер открытым для любой инициативы и любых исправлений» [89, с. 243]. Вот только соотносится это утверждение не с камерно-вокальным искусством, а с довольно редкими опытами концертных выступлений Д. Фишера-Дискау в амплу симфонического дирижера.

Допуская подобный «монополизм» в качестве художественной реалии камерно-вокального исполнительства наших дней, С. Рихтер все-таки устремлялся к собственному идеалу. При этом подразумевался равноправный и гармоничный союз артистических натур, в процессе работы обретающих «хороший человеческий контакт», преисполненных «доверия и дружеского отношения друг к другу», что позволяло участникам ансамбля достичь подлинной свободы «музицирования с удовольствием» [45, с. 153, 197].

Разумеется, было бы заведомым преувеличением утверждать, что возникшие творческие разногласия между участниками прославленного содружества оказались непреодолимыми. Обратившись к хронографу творческой деятельности С. Рихтера за 1980-е годы, можно заключить, что в июне 1988-го года планировалось совместное выступление пианиста с Юлией Варади (сопрано), женой Д. Фишера-Дискау, на очередном фестивале в Туре (см.: [68, с. 654]).

Программу концерта должны были составить романсы П. Чайковского, и подразумевалось (учитывая довольно редкие в ту пору выступления Ю. Варади на камерной сцене), что «педагогом-консультантом» солистки выступит ее супруг⁹². Однако запланированные репетиции дуэта были отменены (причиной явились «дополнительные» оперные спектакли с участием Ю. Варади, повлекшие за собой ее большую занятость в театре). И

⁹² Д. Фишер-Дискау никогда не упоминал русскую камерную вокальную музыку в числе «приоритетных областей» собственного концертного репертуара, что объяснялось плохим знанием языка: «Работа с омузыкаленным словом, утверждал Д. Фишер-Дискау, требует полного понимания сути произведения. Поэтому он считал недопустимым музыкальное исполнительство на языках, которыми не владеет интерпретатор. Для самого Д. Фишера-Дискау рабочими языками, помимо русского, были итальянский, французский и английский» [37, с. 236]. Однако певец еще в 1960-х годах проявлял интерес к творчеству П. Чайковского и даже согласился участвовать в предполагаемой записи оперы «Евгений Онегин» под управлением Б. Бриттена (в ансамбле с Галиной Вишневской и Питером Пирсом). Эту запись, к сожалению, осуществить не удалось – опять-таки по причине языковых проблем у зарубежных солистов, хотя Д. Фишер-Дискау не преминул заметить, что «...русский язык... я в случае необходимости разбирал, а вот Питер одолеть не смог» [89, с. 191]. В проекте, связанном с романсами П. Чайковского, ситуация выглядела сравнительно благополучной, поскольку детские и юношеские годы Ю. Варади прошли в социалистической Румынии, где будущая певица смогла на хорошем уровне освоить русский язык.

С. Рихтер, никогда не соглашавшийся выступать «экспромтом» в подобных ситуациях, был вынужден отказаться от концертно-сценического воплощения задуманного проекта.

Другой, еще более масштабный замысел, возникший у С. Рихтера в середине 1990-х годов, был вдохновлен приближающимся 100-летием со дня рождения П. Хиндемита. Фестиваль планировался совместно с Д. Фишером-Дискау, где тот должен был дирижировать камерным оркестром и исполнить несколько сочинений⁹³. Рихтер намеревался аккомпанировать Юлии (Варади. – Е.П.) в цикле «Житие Марии». Однако, этот замысел не был осуществлён [90, с. 237].

Как видим, в нереализованных проектах С. Рихтера последних лет явно прослеживается ориентация на уже апробированные «шубертовскую» (романсы П. Чайковского) или «брамсовскую» (вокальный цикл «Житие Марии» П. Хиндемита на стихи Р. М. Рильке) модели концертно-сценических программ.

В целом, художественные прочтения австро-немецких *Lieder*, осуществленные творческим содружеством Д. Фишер-Дискау – С. Рихтер, неизменно обуславливались принципом художественной целостности, сближающим исполняемую программу с циклическим музыкальным произведением. Указанная слитность, как правило, обеспечивается путем взаимодействия нескольких основополагающих факторов – образно-смыслового, композиционного, драматургического, музыкально-стилистического. Итогом данного взаимодействия становится формирование монографической концертной программы с ярко выраженными чертами цикличности.

Изначально важнейшей предпосылкой для формирования соответствующего проекта служит определенный композиторский замысел –

⁹³ Достигнув 70-летия и завершив регулярные сценические выступления в качестве оперного и камерного исполнителя, Д. Фишер-Дискау посвятил себя преимущественно дирижерской работе.

«автономный» циклический опус, соизмеримый с протяженностью концертной программы («15 романсов из “Прекрасной Магелоны” Л. Тика» И. Брамса, «Житие Марии» П. Хиндемита), «малый» или «рассредоточенный» цикл, представленный в контексте «книги песен» или сборника («Песни на стихи Э. Мёрике», «Песни на стихи И. В. Гёте» Г. Вольфа).

Отмеченные «quasi-циклы» небольшой протяженности могут объединяться в рамках самостоятельно трактуемого отделения концертной программы (как бы ее «уменьшенной» разновидности – «Четыре строгих напева» И. Брамса и «Шесть духовных песен» из «Испанской книги» Г. Вольфа). Наконец, тяготение к цикличности может реализовываться исполнителями самостоятельно, исходя из приемов «сюитного» типа, гибко адаптируемых в процессе компоновки той или иной программы («Песни Ф. Шуберта»).

Безусловное доминирование подобного подхода свидетельствует о кристаллизации и последовательном воплощении масштабного проекта – «сверхцикла», посвященного романтической Lied XIX столетия и репрезентируемого творческим наследием Ф. Шуберта, И. Брамса и Г. Вольфа. При этом в качестве «завершения» – финальной части данного проекта – вполне допустимо рассматривать более позднюю концертную программу, связанную с интерпретацией вокального цикла «Зимний путь» Ф. Шуберта и представленную С. Рихтером в содружестве с П. Шрайером.

3.2 Традиционное и новаторское в диалоге исполнительских концепций (С. Рихтер и П. Шрайер)

Совместные выступления с немецким певцом П. Шрайером занимают, по сути, второстепенное место в исследовательской и музыкально-критической литературе о творчестве С. Рихтера-концертмейстера. Изучение

важнейших аспектов этого сотрудничества порождает многочисленные вопросы, начиная с выбора концертной программы, особенностей ее исполнительской интерпретации и заканчивая «движущими мотивами», изначально способствовавшими формированию дуэта П. Шрайер – С. Рихтер. Между тем количество публикаций, связанных с упомянутой проблематикой (рецензий, аналитических статей, мемуарных очерков и т. д.), весьма ограничено, что мотивирует необходимость параллельного изучения соответствующего историко-биографического контекста.

Согласно имеющимся данным, речь идет о трех концертных выступлениях с идентичной программой («Зимний путь» Ф. Шуберта), состоявшихся на протяжении 1985–1986 годов. И репертуар (Lieder эпохи романтизма), и особенности его репрезентации (монографическая программа; ограниченное количество исполнений, предваряемых интенсивной репетиционной работой; выбор сценических площадок, предоставленных крупными музыкальными фестивалями; осуществление параллельной аудиозаписи с перспективой дальнейшего выпуска грампластинки) непосредственно ассоциируются с многолетним творческим содружеством С. Рихтера и Д. Фишера-Дискау (1965–1982), которое без видимых причин прервалось и впоследствии уже не возродилось.

Более того, выступления с П. Шрайером могут рассматриваться в аспекте преемственной связи с предшествующим концертным опытом, о чем свидетельствует выдержанная периодичность в чередовании монографических программ (И. Брамс – Г. Вольф – Ф. Шуберт). Завершив сотрудничество с Д. Фишером-Дискау совместным исполнением духовных песен И. Брамса и Г. Вольфа (фестиваль в Туре, 1982), С. Рихтер вновь, как и в 1970-е годы, обратился к камерному вокальному творчеству Ф. Шуберта.

Едва ли не важнейшим мотивом, способствовавшим кардинальному обновлению «исполнительского тандема», следует признать противоречия в сфере художественной интерпретации (характеристика этих противоречий была представлена выше). Впрочем, наряду с указанными исполнительскими

проблемами, следовало учитывать и другой «фактор противодействия», т.е. сопряжения с выбором конкретного сочинения Ф. Шуберта – вокального цикла «Зимний путь». В данном случае подразумевался тот интерпретаторский подход, который освещался Д. Фишером-Дискау на протяжении 1970-х годов в его исследовательских публикациях.

Как известно, во второй половине 1960-х годов Д. Фишером-Дискау и пианистом Дж. Муром был осуществлен крупномасштабный проект – запись на грампластинки всех шубертовских *Lieder*. Своеобразным «послесловием» к этому проекту явилась книга Д. Фишера-Дискау «По следам песен Шуберта: Становление. Сущность. Воздействие», опубликованная в 1971 году и охватившая широкий диапазон проблем камерной вокальной «шубертианы» – от историко-биографических до интерпретаторских.

В частности, автором было уделено особое внимание актуальным проблемам исполнения общепризнанных шедевров Ф. Шуберта – циклов «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь». Прежде всего, Д. Фишер-Дискау подчеркивал новаторский замысел этих сочинений как «новелл в песнях», объединяемых сквозным развитием лирического сюжета и доминированием соответствующего «героя-протагониста».

Автор книги особо подчеркивал значимость известных фактов. Шуберт нашел стихи, принадлежавшие автору «Мельничихи», снова явившиеся свидетельствами страдающей души, «с той лишь разницей, что настроение определялось другим временем года, и герой был уже мужчиной, а не юношей, разочаровавшимся в жизни» [88, с. 219]. Следовательно, утверждал автор книги, обоим циклам присуще несомненное единство важнейших исполнительских принципов.

Наряду с этим отмечался тщательно продуманный характер ладотональной драматургии в качестве важнейшей составляющей авторских

замыслов «Прекрасной мельничихи» и «Зимнего пути»⁹⁴. По мнению Д. Фишера-Дискау, эти факторы предопределили целый ряд специфических ограничений для потенциальных интерпретаторов каждого из циклов.

В частности, автором книги было высказано категорическое неприятие «интерпретаторских вольностей», связанных с исполнением шубертовских вокальных циклов женщинами – оперными или камерными певицами⁹⁵. Наряду с этим и для вокалистов-мужчин устанавливалось довольно жесткое ограничение, связанное с допустимыми вариантами транспонирования. Резюме: «Лучше всего эти песни, разумеется, звучат в теноровой тесситуре, как они и были написаны», – фактически содержало в себе «завуалированную самокритику», ведь Д. Фишер-Дискау, готовя с Дж. Муром полное собрание «шубертовских» аудиозаписей, не смог обойтись без транспонирования [88, с. 209].

Кроме того, освещая историю создания «Зимнего пути», певец-исследователь сопоставил две композиторских редакции цикла, охарактеризовал их сравнительные достоинства и высказался против встречающихся ныне «смешанных» исполнительских версий (а также «недобросовестных» изданий XX столетия), отклоняющихся от художественного замысла Ф. Шуберта.

⁹⁴ Убедительным подтверждением сказанному являются, в частности, исследовательские наблюдения Ю. Хохлова, предпринявшего сравнительный анализ двух авторских редакций вокального цикла «Зимний путь» (см.: [95, с. 407–411]).

⁹⁵ К примеру, упомянув прославленную шведскую певицу XIX столетия Женни (Йенни) Линд, которая «...помогла циклам Шуберта занять прочное место в концертных программах <...> и столь же смело бралась за мужские тексты, как и многие другие дамы на концертной эстраде после нее», Д. Фишер-Дискау весьма жестко резюмировал: «К счастью, у нас теперь не терпят такого рода травести в концертах» [88, с. 223]. Показательна и «фигура умолчания», связанная с шубертовскими программами Н. Дорлиак и С. Рихтера. Соответствующие записи в 1960–1970-х годах были известны специалистам на Западе, и, по мнению Э. Шварцкопф, следовало отнести Н. Дорлиак к числу «самых замечательных русских певиц» [103, с. 325]. Однако Д. Фишер-Дискау, также с видимым почтением именовавший Н. Дорлиак «знаменитой в прошлом камерной певицей» [89, с. 241], полагал, что исполнения «Прекрасной мельничихи» и «Зимнего пути», осуществленные «певицами», к тому же опиравшиеся на переводы оригинальных поэтических текстов, вообще не заслуживают какого-либо профессионального внимания и оценки.

Казалось бы, в границах комментария Д. Фишер-Дискау предстал вполне последовательным сторонником академической тенденции современного камерно-вокального исполнительства, испытывающей заметное влияние «исторически ориентированных» интерпретаторских принципов, хотя и чуждающейся отдельных крайностей подобного «историзма» (при выборе инструментария, расшифровке мелизматики и т. д.).

Между тем, на страницах книги «По следам песен Шуберта» нашли полномасштабное отражение диаметрально противоположные мотивы, связанные с образно-эмоциональными характеристиками цикла. Отметив, что художественное воплощение «темы страдания» в шубертовском «Зимнем пути» фактически обращено к последующим эпохам, Д. Фишер-Дискау неоднократно подчеркивал: «...изображение душевных состояний и пейзажа по проникновенности и демонизму превосходит всю живопись того времени <...>» (о песне «Ворон»); «...проявления почти истерической чувствительности, временами граничащей с патологией <...>, парализующе действуют на слушателя... От такого горя не дано бежать, как в «Двойнике»; едва ли есть надежда выжить» (о «Шарманщике» и «Путевом столбе»); «влюбленного преследуют видения. Его борьба с собственными чувствами длительна и отчаянна. Шестнадцать песен звучат в миноре, агонии нет конца, пока не наступает безумие. <...> Переходы от одного душевного состояния к другому лишены сентиментальности; совершенно неожиданно оказываешься потрясенным каждой новой вспышкой отчаяния» [88, с. 219–221].

Резюме Д. Фишера-Дискау: «Не следует робеть, если эти песни – при условии правильной их интерпретации, без уступок австрийскому шарму или слезливости – вызовут леденящее чувство, а в случае необходимости нужно быть готовым и к упрекам», – явственно перекликалось с современными исполнительскими тенденциями [88, с. 222]. Как известно, многие исполнители стремились обнаружить в музыкальных шедеврах минувших эпох зримые «предчувствия и предвестия» XX века, с максимальной

«актуализацией» соответствующих концептуальных параллелей интерпретаторскими средствами. Это обнаруживается и в толковании, предложенном Фишером-Дискау.

В начале 1980-х годов довольно обширные фрагменты книги «По следам песен Шуберта» были опубликованы издательством «Музыка» на русском языке, благодаря чему С. Рихтер (если по какой-то причине он не ознакомился ранее с немецким оригиналом) мог внимательно изучить и осмыслить весьма оригинальную исполнительскую концепцию своего многолетнего соратника по камерно-вокальному жанру⁹⁶.

Многое в ней противоречило концертному опыту С. Рихтера-концертмейстера предшествующих лет. Многократно исполняя «Прекрасную мельничиху» и «Зимний путь» вместе с Н. Дорлиак в 1940-х – начале 1950-х годов, он не склонен был разделять «гиперкритическую» позицию Д. Фишера-Дискау по поводу «травестированных» исполнений песен Ф. Шуберта⁹⁷.

Признавая безусловную важность целостной трактовки соответствующих циклов, С. Рихтер не исполнял отдельных песен из

⁹⁶ Как известно, по инициативе редактора-составителя указанного сборника Я. Мильштейна, давнего почитателя С. Рихтера, этой публикации была предпослана вступительная статья Н. Дорлиак (см.: [19, с. 169–170]).

⁹⁷ В статистических таблицах, опубликованных Б. Монсенжоном, к этому периоду относятся 4 и 7 выступлений с указанными циклами соответственно [45, с. 454]. Впрочем, данная позиция С. Рихтера не претерпела каких-либо изменений и в дальнейшем. Так, уже в конце 1970-х годов, прослушав «Зимний путь» в интерпретации Кристины Людвиг, С. Рихтер очень тепло отозвался о певице: «...она глубоко и серьезно, не без некоторой тяжести исполняет этот гениальный цикл (стала старше). Она перенесла нас из июня (речь идет о Шубертовском фестивале в Хоэнэмсе, Австрия, традиционно проводимом в летние месяцы. – Е. П.) в декабрь, даже в январь (может быть)» [68, с. 190]. Вопрос о «дамах на концертной эстраде» в данном случае вообще не затрагивался, что позволяет судить о тогдашнем отсутствии у С. Рихтера какого-либо интереса к упомянутой проблеме, столь значимой для Д. Фишера-Дискау. Несколько позже (октябрь 1985-го) в рихтеровском дневнике появился еще один комментарий, адресованный записи шумановского цикла «Любовь поэта» в исполнении Н. Дорлиак 1950-х годов: «Мне очень понравилось, и меня действительно захватила эта запись. То, что цикл спет сопрано (он ведь написан для тенора), абсолютно не отражается на качестве и настроении этого изумительного сочинения. [45, с. 315].

«Прекрасной мельничихи» и «Зимнего пути»⁹⁸, однако к их возможному транспонированию относился вполне терпимо. Наконец, при сопоставлении более ранних музыкальных интерпретаций «Зимнего пути», принадлежащих Д. Фишеру-Дискау, обнаруживалось довольно заметное несходство с предлагаемой в книге трактовкой. В записи, осуществленной совместно с Дж. Муром, «экспрессионистские» мотивы не доминировали, а, скорее, были «намечены курсивом», образуя своеобразный «подтекст» исполнения.

В книге «По следам песен Шуберта» осуществляется подведение итогов конкретного интерпретаторского прочтения «Зимнего пути» и сопутствующих научно-творческих изысканий. Это стало исходным материалом для формирования в дальнейшем совершенно оригинального исполнительского проекта. Его основополагающие принципы, обусловленные «соединением несоединимого», должны были представляться чрезвычайно привлекательными для С. Рихтера. С одной стороны, безоговорочный пиетет, декларируемый пианистом по отношению к авторскому тексту, явственно перекликался с «академизмом» художественной концепции Д. Фишера-Дискау; с другой, в процессе творческих исканий С. Рихтера из подобной «объективности» произрастали весьма субъективные интерпретаторские решения.

В конкретном случае возникающий «резонанс» творческих устремлений усиливался родственными концептуальными мотивами исследовательской (Д. Фишер-Дискау) и исполнительской (С. Рихтер) «шубертианы», о чем представляется необходимым сказать более подробно.

Размышляя об истоках «экспрессионистского» толкования цикла «Зимний путь» в книге «По следам песен Шуберта», не трудно выявить связь данного прочтения с интенсивной деятельностью Д. Фишера-Дискау – оперного певца, выдающегося интерпретатора музыки XX столетия.

⁹⁸ При этом, однако, С. Рихтером исполнялись (в том числе и совместно с Д. Фишером-Дискау) отдельные номера из «Лебединой песни», представляющей собой не цикл, а сборник камерных вокальных сочинений Шуберта второй половины 1820-х годов.

Достаточно упомянуть Воццека и Доктора Шёна в операх А. Берга («Воцек» и «Лулу»), британского Питера Граймса, Франциска Ассизского из одноименной оперы-мистерии О. Мессиана.

Эти партии, вошедшие в «золотой фонд» оперного искусства современности, осваивались певцом именно в 1970-х и 1980-х годах. Примечательно, что в указанный период обрели ощутимый размах и рихтеровские «диалоги» с музыкой XX века. Творчество П. Хиндемита и К. Шимановского, А. Берга и Б. Бриттена, Б. Бартока и Д. Шостаковича, в той или иной мере преломлявших экспрессионистские тенденции, заняло приоритетное место в сольных и камерно-ансамблевых программах С. Рихтера.

Наряду с этим, вторая половина 1970-х ознаменовалась для пианиста очередным «возвращением к Шуберту»⁹⁹. И отечественные музыкальные критики, присутствовавшие на рихтеровских «шубертиадах», единодушно констатировали присущее исполнителю обостренное «чувство современности» в прочтениях сонатных циклов и пьес, которые создавались на протяжении первой четверти XIX столетия.

В частности, как отмечала М. Нестьева, «...рождались ощущение, что пианист играл... не только Шуберта, здесь чувствовались и его опыт постижения позднего Бетховена, и освоение им звуковой палитры импрессионистов <...> и, в особенности, общение с современной музыкой». По мнению А. Скавронского, «...во времена иные не могло возникнуть контрастов такой силы, каких достиг пианист XX века – Святослав Рихтер!» [75, с. 71; 52, с. 72].

Иными словами, формирование будущего рихтеровского замысла интерпретации «Зимнего пути» протекало под воздействием нескольких взаимосвязанных тенденций, благодаря чему указанный интерпретаторский замысел изначально приобретал синтезирующую направленность.

⁹⁹ Внешним поводом для этого «возвращения» явилось 150-летие памяти австрийского композитора-романтика, широко отмечавшееся в СССР и за рубежом.

Представлялось вполне естественным ожидать реализации проекта именно содружеством Д. Фишер-Дискау – С. Рихтер, однако исполнение так и не состоялось¹⁰⁰.

Возможно решающим (и, по сути, «непреодолимым») препятствием для этого явилась «академическая» установка певца, полагавшего безусловно важным «проявить сострадание к оригинальным тональностям» и тем самым «стимулировать рост внимания к точности воспроизведения» гениального шубертовского цикла [88, с. 222]¹⁰¹. Наряду с расхождениями творческого характера, подобная принципиальность вполне могла не только воспрепятствовать концертно-сценическому воплощению «Зимнего пути», но и спровоцировать завершение совместной работы двух крупнейших мастеров камерно-вокального исполнительства второй половины XX века.

Радикально изменившиеся обстоятельства побуждали С. Рихтера к целенаправленному поиску нового ансамблевого варианта для исполнения шубертовского цикла. Судя по дневниковым записям пианиста, решение обратиться с подобным предложением к П. Шрайеру выглядело естественным. По-видимому, творческая деятельность выдающегося немецкого тенора привлекала внимание С. Рихтера еще в 1960-е годы.

На протяжении последующих десятилетий пианист с воодушевлением отзывался о П. Шрайере – оперном певце, исполнителе сольных партий в кантатно-ораториальных сочинениях XVIII–XIX веков. При этом С. Рихтер особо ценил этого музыканта как замечательного интерпретатора *Lieder* эпохи романтизма. По словам Монсенжона, С. Рихтер, посетивший концерт певца, был вполне удовлетворен его шубертовским стилем и чувством (об

¹⁰⁰ Бесспорное тому подтверждение находим в мемуарном очерке Л. Наумова: после исполнения «Зимнего пути» с П. Шрайером на фестивале «Декабрьские вечера» (Москва, Музей им. А. Пушкина) С. Рихтер «...признавался друзьям, что с Дитрихом Фишером-Дискау ему было хоть и труднее, но интереснее» [50, с. 398].

¹⁰¹ Заметим, что принципиальные исследовательские положения, сформулированные Д. Фишером-Дискау, не столь уж догматически соблюдались им в собственной исполнительской деятельности. Так, на протяжении 1980-х годов он изредка обращался к циклу «Зимний путь», а в 1990-м осуществил его очередную студийную запись – последнюю из пяти, фигурирующих в официальной дискографии певца (см.: [37, с. 246]).

исполнении «Прекрасной мельничихи» Ф. Шуберта), красивой и необычной программой Ф. Мендельсона. Единственное критическое замечание, высказанное С. Рихтером в адрес П. Шрайера – интерпретатора шубертовских песен, - было связано с «финальными» номерами цикла «Прекрасная мельничиха». Пианист записал в своем дневнике: « <...> к сожалению, “Мельник и ручей” и последняя колыбельная ручья меня не убедили. В репликах ручья было слишком много человеческого, а ведь должно быть странно и пронизано мертвенным холодом – ирреально» [45, с. 200].

Этот комментарий, разумеется, не ставит под сомнение художественную значимость конкретной интерпретации¹⁰², однако вызывает существенный интерес в аспекте подспудного формирования рихтеровского исполнения другого вокального цикла – «Зимний путь», пронизанного ярко выраженными «экспрессионистскими» образно-смысловыми мотивами.

С. Рихтер подчеркивал, что важнейшей предпосылкой, благоприятствующей его успешному сотрудничеству с П. Шрайером в камерно-вокальной сфере, является «избирательное сродство» подходов к диалогу Музыки и Слова: «Мне нравится, что Шрайер идет всецело от музыки, а слово у него подчинено ей. Это как раз обратно Фишеру-Дискау, который идет от слова» [45, с. 300].

Точка зрения Рихтера явственно перекликалась с рассуждениями самого П. Шрайера о значимости аккомпанемента в камерно-вокальном исполнительстве: «Для меня пианист является буквально “создателем настроения”. Если от него не исходит необходимый импульс, мне недостает вдохновения. Уже одно фортепианное вступление располагает массой выразительных нюансов <...>. Оно предоставляет столько возможностей

¹⁰² Партнером П. Шрайера в ходе упомянутого выступления (фестиваль в Туре, 1977) выступил британский пианист Ирвин Гейдж.

характеристики произведения своим темпом, ритмом, туше, что полностью предопределяет воздействие всей песни» [107, с. 97]¹⁰³.

Кроме того, вокальные циклы Ф. Шуберта неоднократно исполнялись певцом - как с разными пианистами, так и в сопровождении различных инструментов, что свидетельствовало о творческой «открытости» П. Шрайера, его интересе к различным интерпретаторским концепциям.

По мнению певца, «существует великое множество возможностей исполнять по-разному одну и ту же Lied, сохраняя при этом ее стиль. <...> При помощи акцентирования слова или подчеркивания фортепианной фразы достигается совершенно новое воздействие – при том, что песне в целом не наносится ни малейшего ущерба. Главное – это убедительность интерпретации <...>. Поэтому трактовки, совершенно различные по манере, производят глубокое впечатление» [107, с. 98–99]¹⁰⁴.

Творческая многогранность П. Шрайера, несомненно, должна была импонировать С. Рихтеру, намеревавшемуся предложить отечественной и зарубежной аудитории во многом непривычную интерпретацию, казалось бы, весьма популярного романтического шедевра.

Немаловажным достоинством П. Шрайера в глазах его будущего сценического партнера служило отношение к грамзаписи, перекликавшееся с позицией С. Рихтера. Обоими участниками данного ансамбля неоднократно декларировалось приоритетное значение живого, естественного музицирования в концертной обстановке, по возможности «незаметно» фиксируемого аудио- или видеозаписывающей техникой. В процессе

¹⁰³ Эти строки были опубликованы в книге «Моя позиция» (1981, русское издание – 1990), завершённой певцом еще до начала описываемой работы над шубертовским циклом. Много лет спустя П. Шрайер сходным образом высказался о С. Рихтере, который с неподражаемой «естественностью» формировал эмоционально-образную атмосферу исполняемой песни, тем самым «вдохновляя» певца [108, с. 239].

¹⁰⁴ Руководствуясь подобными соображениями и зная о существовании нескольких песен для голоса и гитары, сочинённых Ф. Шубертом, певец выступил с инициативой аналогичного «экспериментального» переложения цикла «Прекрасная мельничиха». На фестивале в Зальцбурге (1978) данная «версия», подготовленная гитаристом К. Рагосником, с большим успехом прозвучала в исполнении П. Шрайера и автора переложения (см. подробнее: [107, с. 99]).

студийной «аудиосессии», отмечал П. Шрайер, «стремясь к идеальной точности, забываешь о главной цели – непосредственном обращении к слушателю. <...> Пластинка, явно не обладающая таким непосредственным воздействием, остается для меня чем-то вроде стерильных звуковых консервов. <...> Поэтому я значительно лучше чувствую себя, когда пою в концерте перед публикой, а запись и съемка организуются и проходят попутно» [107, с. 155–156, 161]¹⁰⁵.

По-видимому, к совместным репетициям вновь образованный дуэт приступил в зимние месяцы 1985 года, пользуясь удачным совпадением гастрольных «маршрутов». Серединой октября датировались концерты П. Шрайера в Москве, включая успешное выступление в Большом зале Московской консерватории, на котором присутствовал С. Рихтер (см.: [45, с. 300]).

Тогда же, скорее всего, были утверждены конкретные сроки последующих встреч и даты сценических выступлений. Их планирование, требовало особой тщательности, учитывая не только исторически сложившуюся «репутацию» данного шубертовского цикла¹⁰⁶, но и весьма оригинальный интерпретаторский замысел, предложенный к совместному

¹⁰⁵ Данный подход радикально отличался от индивидуальной позиции Д. Фишера-Дискау, подчеркивавшего свою заинтересованность в максимально высоком качестве соответствующих аудиозаписей (см.: [89, с. 192; 43, с. 216, 327]). Исходя из этого, большинство «официальных» релизов дуэта Д. Фишер-Дискау – С. Рихтер было выпущено в студийных версиях; некоторые из концертных программ (например, духовные песни И. Брамса и Г. Вольфа, исполнявшиеся в Туре летом 1982 года), сохранились только в любительских «нелегальных» версиях.

¹⁰⁶ В цитируемой книге Д. Фишера-Дискау упоминалось, в частности, о специфической проблеме, на протяжении длительного периода «...вызывавшей много споров: следует ли вообще публично исполнять “Зимний путь”, демонстрировать такой интимный дневник души перед столь различными по своей заинтересованности слушателями?» [88, с. 222]. Судя по истории освещаемого проекта, указанная «тема для дискуссий» не утратила актуальности, и в середине 1980-х годов: «варьирование на протяжении целого песенного цикла темы страдания» [88, с. 220] по-прежнему воспринималось (и определенной частью аудитории, и консервативно ориентированными импресарио) с известным предубеждением. Кроме того, исполнителям приходилось учитывать и неизбежные трудности, связанные с ограниченной концентрацией слушательского внимания во времени, поскольку шубертовский цикл, невзирая на его значительную протяженность, следовало исполнять без антракта.

воплощению С. Рихтером. Исходя из этого, возможность организации серии гастрольных выступлений с подобной монографической программой даже не рассматривалась. Более обоснованным представлялся вариант, связанный с отдельными исполнениями в рамках тематических музыкальных фестивалей.

В январе и первой половине февраля 1985 года С. Рихтер гастролировал по Германии [43, с. 330], чему сопутствовали преимущественно «домашние» спектакли и концерты П. Шрайера. Сценический «дебют» П. Шрайера и С. Рихтера состоялся 15 февраля 1985 года на родине певца – в Дрездене. Это выступление приурочивалось к открытию восстановленного исторического здания Дрезденской оперы, что повлекло за собой естественный выбор исполняемой программы: радостным чувствам, переполнявшим жителей города, неизбежно сопутствовали трагические воспоминания, столь родственные художественно-ассоциативной атмосфере «Зимнего пути» Ф. Шуберта¹⁰⁷.

Художественные итоги «дебюта», по-видимому, были неоднозначно восприняты обоими исполнителями. Так, П. Шрайер много лет спустя упомянул концерт, состоявшийся в Дрездене, рассуждая о наиболее крупных творческих достижениях своей персональной «шубертианы» [136, S. 66].

В свою очередь, С. Рихтер, по-видимому, более критично оценил данное выступление, о чем свидетельствует одна из позднейших дневниковых записей (см.: [45, с. 326–327]). Советская музыкальная пресса, скорее всего, «упустила из виду» и концерт, и дрезденские торжества в

¹⁰⁷ В данном случае подразумеваются широко известные события Второй мировой войны. Зимой 1945 года здание Дрезденской оперы, воздвигнутое на рубеже 1870–1880-х гг., было фактически превращено в руины после авиаударов англо-американской авиации. Бомбардировки продолжались в течение трех дней (13–15 февраля) и привели к многочисленным жертвам среди мирного населения, а также катастрофическим разрушениям. Среди потрясенных свидетелей происходящего оказался и 9-летний Петер Шрайер, проживавший с матерью и братом неподалеку от Дрездена и благодаря этому оставшийся в живых [107, с. 58–59]. Последующая реконструкция здания продолжалась несколько десятилетий. Торжественное открытие Дрезденской оперы состоялось 13 февраля 1985 года, в день 40-летия описываемых событий. Кроме оперных постановок, демонстрировавшихся на исторической сцене театра, в Дрездене тогда же проходили концерты мемориального характера и различные траурные акции.

целом, исходя из политической неоднозначности далеких событий, напоминание о которых могло вызвать едва ли предсказуемую реакцию слушательской и зрительской аудитории за рубежом¹⁰⁸.

Следующее исполнение «Зимнего пути» состоялось в Москве десять месяцев спустя (10 декабря 1985 года). Этот концерт был включен в программу традиционного рихтеровского фестиваля «Декабрьские вечера», получившего («вослед» юбилейным датам Ф. Шопена и Р. Шумана, расширенной Ф. Шубертом) общее тематическое заглавие «Мир романтизма». Учитывая большой культурный резонанс «Декабрьских вечеров» и желая отметить 70-летие С. Рихтера, предшествовавшее фестивалю, отечественная фирма «Мелодия» осуществила записи нескольких тогдашних концертов, среди которых фигурировал и шубертовский вокальный цикл [43, с. 260].

Проявленная оперативность была вознаграждена в полной мере. Для многих слушателей упомянутое исполнение явилось одним из ярчайших художественных событий «поздней» советской эпохи в сфере камерного вокального искусства. Не только любители классической музыки, но и профессионалы – известные музыканты-исполнители, педагоги, музыкальные критики – единодушно отмечали, что в прозвучавшей интерпретации шубертовского цикла «мир романтизма» первой половины XIX столетия неожиданно обрел особую историческую масштабность и многообразные связи с отдаленным будущим.

В частности, авторитетный представитель отечественной фортепианной школы Л. Наумов, весьма подробно характеризуя собственное

¹⁰⁸ На страницах советских историографических трудов послевоенного времени традиционно подчеркивалось, что разрушение Дрездена является печальным примером «жестокости, не оправданной целями наступательной операции» и беспрецедентного «культурного варварства». Однако «перестроечные процессы», начатые вновь избранным руководством СССР в середине 1980-х годов, подразумевали нормализацию отношений с крупнейшими странами Запада, и юбилейные мероприятия на территории Восточной Германии, о которых идет речь, было решено провести без политического «антуража», который мог спровоцировать будущих «партнеров» на какие-либо ответные проявления враждебности в преддверии 40-летия Великой Победы.

восприятие творческого облика С. Рихтера как художественного руководителя и неперемного участника «Декабрьских вечеров», указывал: «Наверное, самые сильные мои воспоминания остались именно в связи с его камерными программами. Например, его концерт с Петером Шрайером, когда исполнялся “Зимний путь”. <...> В музее, в окружении замечательной живописи, увлеченный обобщающей художественной идеей, он играл абсолютно раскованно <...> отдаваясь невероятно насыщенному напряжением музицированию...» [50, с. 398].

Строки Л. Наумова датируются 2004 (!) годом; нетрудно себе представить, какое впечатление должен был произвести концерт на столичных знатоков и ценителей шубертовского камерного вокального творчества, присутствовавших в зале. Кстати, и сам С. Рихтер, прослушав аудиозапись и несколько позже ознакомившись с телевизионной передачей о фестивале (с демонстрацией нескольких фрагментов «Зимнего пути»), отметил на страницах дневника: «Концерт Шрайера в Музее им. Пушкина был гораздо удачнее дрезденского, и в показанной передаче это ясно слышно» [45, с. 326].

Реакция музыкальной критики в данном случае оказалась явно замедленной и маловразумительной. Лишь осенью 1986 года в рецензиях и аналитических статьях, посвященных московским *Liederabend*'ам П. Шрайера (он выступал в столице незадолго до окончания предшествующего филармонического сезона), появились краткие упоминания о знаменательном концерте в Пушкинском музее, где Святослав Рихтер и Петер Шрайер «захватили» публику своей трактовкой «Зимнего пути» Шуберта.

Отмечалось также, что «...подобной остроты драматизма в шубертовской музыке, с какой ее представили тогда, в декабре Шрайер и Рихтер никогда, кажется, не доводилось слышать раньше [124, с. 80]. Можно полагать, что рецензентов несколько смутила упомянутая оригинальность исполнительского прочтения, «диссонирующая» распространенным трактовкам цикла. Вероятно, в связи с этим столичные критики намеревались

получить разъяснение или толкование от самих участников дуэта, которые, однако, не изъявили желания комментировать собственную интерпретацию¹⁰⁹.

Тем временем «Зимний путь» был исполнен П. Шрайером и С. Рихтером в ходе 41-го Международного музыкального фестиваля «Пражская весна» (16 мая 1986 года). Предельно обобщенный тематический «вектор» фестиваля: «С музыкой – к миру, дружбе и взаимопониманию между народами» – позволял организаторам акцентировать значимый «подтекст» шубертовского цикла, связанный с преодолением одиночества и «неутолимого страдания» (В. Ходасевич)¹¹⁰.

Известный комментарий Д. Фишера-Дискау: «Здесь (в “Зимнем пути”. – Е. П.) с самого начала прервана связь с другими людьми <...>. Даже главный герой... лишь смутно очерчен», – рассматривался в качестве некоего отправного момента, свидетельствовавшего об устремленности романтического художника к «обретению себя в окружающем мире» (хотя бы иллюзорном) [88, с. 220].

Неудивительно, что выступлению в Праге сопутствовал триумфальный успех. Позднее наши соотечественники сообщали, что эти концерты для пражан были незабываемым событием. С. Рихтер стал их любимцем [15, с. 22] При этом, разумеется, вообще не затрагивались интерпретаторские проблемы, едва ли привлекавшие внимание широкого читателя на фоне «калейдоскопа» музыкальных событий. Не отмечалось и другое (о чем, быть может, не догадывался в ту пору никто): выступление в Праге явилось

¹⁰⁹ Об этом свидетельствуют более ранние обзорные статьи, приуроченные к пятилетию «Декабрьских вечеров». Авторы названных публикаций с видимым сожалением отмечали, что С. Рихтер отказывается комментировать свои фестивальные выступления и в целом избегает общения с журналистами, ссылаясь на свою большую занятость. Да и П. Шрайер, более склонный поддерживать регулярные контакты с музыкальной прессой, отнюдь не тяготел к публичному обсуждению своих интерпретаторских замыслов (см., в частности: [124, с. 79–80]).

¹¹⁰ В 1986 году этот широко известный фестиваль отмечал свое 40-летие, и выбранный девиз был призван подчеркнуть особую роль музыкального искусства в процессах, связанных с общением различных стран, народов, культур и религиозных конфессий, невзирая на политические и социальные «катаклизмы».

последним исполнением «Зимнего пути», волей судьбы подытожившим концертно-сценическую деятельность камерного вокального дуэта П. Шрайер – С. Рихтер¹¹¹.

Три года спустя, когда окончание сотрудничества двух музыкантов уже воспринималось как бесспорный факт, проблема интерпретации шубертовского цикла была затронута музыковедом В. Юзефовичем – автором вступительной статьи к советскому изданию мемуарно-публицистической книги П. Шрайера «Моя позиция».

По мнению В. Юзефовича, художественная концепция шубертовского цикла, явленная слушателям Дрездена, Москвы и Праги, была порождена «...волшебным сплавом... творческого сотрудничества Петера Шрайера со Святославом Рихтером. Действительно, бесчисленное количество раз пел Шрайер “Зимний путь” Шуберта, пел с разными партнерами-пианистами. При незначительных изменениях трактовки, общий абрис ее сохранялся неизменным. Казалось, он нерукотворен для певца. И вот – выступления с Рихтером. Никогда прежде не доводилось слышать, чтобы Шуберт звучал с таким трагизмом, с такой пронзительной нотой безысходности, которые могут быть в прочтении романтика ведомы разве что артистам, прошедшим искус экспрессионизма. Поистине, в таком Шуберте угадывался Альбан Берг!» [124, с. 31–32].

Столь удивительная «метаморфоза» исполнительской интерпретации, констатировал В. Юзефович, не должна вызывать удивления, поскольку П. Шрайер с годами «...не сделался пленником каких бы то ни было априорных музыкальных прочтений, суждений о музыке и ее толковании. Имея всегда четкое представление о стиле, личности композитора, характере конкретного сочинения, Шрайер вместе с тем постоянно открыт творческим воздействиям со стороны, готов принять иную, не свою концепцию – если,

¹¹¹ В дальнейшем сотрудничество этих прославленных артистов кардинальным образом трансформировалось: П. Шрайер как дирижер-аккомпаниатор сопровождал выступления С. Рихтера-солиста (см.: [45, с. 389–390; 43, с. 332]).

конечно, она убедительна по замыслу и талантлива по художественному воплощению. <...> Надо ли говорить, что неперенное условие возникновения подобной универсальности – духовное богатство самого творца?! Петер Шрайер обладает этим богатством в изобилии» [124, с. 32].

Признавая обоснованность подобных рассуждений, заметим, что в данном случае подлинно впечатляющим представляется «универсализм» концептуального исполнительского замысла, реализуемого С. Рихтером. Во-первых, П. Шрайер, на протяжении всей творческой карьеры (оперной и концертной) ограничивавшийся исполнением классико-романтического репертуара¹¹², едва ли обладал необходимым слуховым опытом «артиста, прошедшего искус экспрессионизма».

Его «устремленность в будущее», обнаруживаемая в интерпретации «Зимнего пути», базировалась на прочном фундаменте рихтеровского фортепианного сопровождения. Много лет спустя П. Шрайер вполне определенно высказывался по этому поводу: «Я испытывал особое вдохновение от его поразительно тонкого аккомпанемента. Он “пел” на рояле, вознося меня в самые высокие сферы песенного исполнительства. Во время репетиций у нас почти никогда не возникало споров. Своим вступлением он так воссоздавал внутреннее содержание песни, что я словно бы вынужденно и, вместе с тем, естественно находил правильные звуковые краски и верное настроение» [108, с. 239]. Иными словами, упоминавшееся лаконичное замечание С. Рихтера о том, что с Фишером-Дискау ему было труднее, но интереснее, как будто выглядело отчасти закономерным.

Во-вторых, романтическое в исполнительских интерпретациях С. Рихтера второй половины 1970-х – начала 1980-х годов, зачастую вызывая ассоциативные параллели с экспрессионистскими «воспоминаниями о

¹¹² Отдельные выдающиеся достижения в области интерпретации музыкальных шедевров XX века (например, вокального цикла «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича – см.: [124, с. 29–30]) лишь подтверждают сказанное. Да и сам П. Шрайер признавался в своем «неоднозначном» отношении к современной академической музыке, воспринимаемой им крайне избирательно [107, с. 151–153].

будущем» – предвидениями бесчисленных трагедий XX века, никогда не оборачивалось «экспрессионизмом в действительности». И «Зимний путь», представленный слушателям в трактовке П. Шрайера – С. Рихтера, явился убедительным подтверждением сказанного: «Альбан Берг» здесь только «угадывался», но отнюдь не «материализовался»! [124, с. 31–32].

Об этом свидетельствуют и наблюдения отечественных музыкальных критиков, характеризующих палитру исполнительских средств, которые использовались в «шубертиадах» С. Рихтера указанного периода. С одной стороны, подчеркивается скрупулезное и последовательное выполнение авторских предписаний, адресуемых исполнителям, – динамических, артикуляционно-штриховых, ритмических и других.

С другой стороны, констатируются тяготение пианиста к предельной «заостренности» указанных средств, их «поляризация» (нередко уподобляемая «в двухцветной черно-белой графике»), многократное и настойчивое «столкновение предельных антитез», вызывающее вполне естественную эмоциональную реакцию: «Трогательное, “ранимое” piano, целомудренное, как сам Шуберт, – в столкновении с суровым, жестоким forte [75, с. 71, 70]. Подобная «графичность» фортепианного аккомпанемента, характерная для музыки XX столетия, целенаправленно «умножалась» аналогичными контрастами, выявленными в сольной партии и опять-таки периодически «заостряемыми» с помощью особых приемов интонирования поэтического Слова.

Взаимодополняющее единство, демонстрируемое камерно-вокальным дуэтом П. Шрайер – С. Рихтер, позволило достичь удивительного эффекта «балансирования на грани» художественных эпох и соответствующих интерпретаторских традиций. При этом «непосредственно-интуитивное» постижение данного исполнительского замысла, демонстрируемое П. Шрайером, оказывалось вполне убедительным (быть может, не менее убедительным) в соотнесении с интеллектуальной рефлексией и многолетним артистическим опытом Д. Фишера-Дискау.

Подобная «многогранность», вообще свойственная шубертовскому творчеству¹¹³, была целенаправленно воплощена, как мы полагаем, и в рассматриваемом интерпретаторском проекте С. Рихтера. Более того, синтез различных традиций, о котором шла речь, предопределил особое местоположение шубертовского цикла в более чем двадцатилетней «хронике» исполнений обширнейшего «круга песен» («Liederkreis»), осуществленных С. Рихтером и Д. Фишером-Дискау, С. Рихтером и П. Шрайером на протяжении 1965–1986 годов.

В исторической перспективе «Зимний путь» равным образом воспринимается как впечатляющая кульминация и своего рода «прощание» С. Рихтера-концертмейстера с жанром австро-немецкой Lied.

Отметим, что своеобразие интерпретаторского воплощения романтической Lied как приоритетной жанровой сферы камерной вокальной музыки Австрии и Германии XIX – начала XX веков, репрезентируемое С. Рихтером в содружестве с выдающимися зарубежными певцами, неразрывно связано с решением специфических художественно-концептуальных и собственно исполнительских проблем. Отметим важнейшие из них:

1. Творческое сотрудничество с Д. Фишером-Дискау и П. Шрайером изначально рассматривалось пианистом как опыт непосредственного артистического «погружения» в определенную исполнительскую традицию и последующего индивидуального преломления важнейших ее установок. Исходя из этого, «мастера камерного пения», отличавшиеся весьма обширным репертуаром (особенно Д. Фишер-Дискау), интересовали

¹¹³ В книге Д. Фишера-Дискау упоминаются два наиболее известных певца, славившихся в 1820-е годы своими исполнениями шубертовских песен и предпочитаемых самим композитором, – М. Фогль и К. Шёнштайн: «Ту культуру и духовное превосходство, которыми стареющий Фогль обладал в избытке, Шёнштайн восполнял беззаботностью и обаятельной наивностью» [88, с. 213].

С. Рихтера прежде всего в качестве крупнейших интерпретаторов Lieder эпохи романтизма, а именно произведений Ф. Шуберта, И. Брамса и Г. Вольфа.

2. Отбор исполняемого репертуара осуществлялся, как правило, в строгом соответствии с монографическим принципом (не исключая запланированных «бисов»). К примеру, две из подготовленных концертных программ были посвящены камерно-вокальному творчеству Ф. Шуберта, столько же – песенному наследию Г. Вольфа, одна – И. Брамса¹¹⁴. Сходным образом формировались и замыслы аналогичных концертов с участием Э. Шварцкопф и Ю. Варади, не реализованные С. Рихтером (1970-е годы – Lieder Г. Вольфа, 1990-е – П. Хиндемита).

3. Другой важнейший критерий отбора сочинений – просветительский – де-факто подразумевал заведомое преобладание малоизвестных или «забытых» сочинений (как отдельных песен, так и вокальных циклов). Это породило выраженную тенденцию к выявлению «неизвестного в известном», целенаправленному раскрытию творческого облика данного композитора – создателя камерно-вокальных сочинений – во всей многогранности. При этом обращение к сравнительно «популярному» репертуару мотивировалось репрезентацией новых, во многом неожиданных интерпретаторских прочтений.

4. Композиционное построение той или иной камерно-вокальной программы обуславливалось по преимуществу авторским замыслом («Зимний путь» Ф. Шуберта, «15 романсов из "Прекрасной Магелоны" Л. Тика» и «Четыре строгих напева» И. Брамса, «малые циклы» из «книг песен» Г. Вольфа), при его отсутствии – «исполнительской циклизацией», характеризуемой художественным единством, предустановленной

¹¹⁴ Единственное исключение, о котором говорилось, – «экспериментально-религиозная» программа Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера (1982 год), в которой были представлены песни И. Брамса (1 отделение) и Г. Вольфа (2 отделение), дополняемые фортепианными сочинениями Ф. Листа и С. Франка.

последовательностью, согласованной по принципу образно-смыслового дополнения либо контраста.

5. Единство интерпретаторского подхода в текстуальном плане обеспечивалось исполнением всех перечисленных произведений только на языке оригинала (с участием носителей данного языка) и, как правило, в оригинальных тональностях, предусматриваемых автором. Выбор солиста определенного тембрового амплуа (баритон, тенор, сопрано) осуществлялся С. Рихтером исходя из «адресации», обозначенной композитором (либо некоторых бесспорно «авторизованных» вариантов транспонирования).

6. Общая трактовка «дуэтного» жанра характеризовалась (невзирая на специфические особенности различных программ и видимое несходство исполнительских манер музыкантов) последовательно выдерживаемым камерно-ансамблевым подходом – равноправием и максимальной сбалансированностью взаимодействующих партий, их соподчинением в процессе реализации интерпретаторского художественно-концептуального замысла.

7. Уникальность каждой из программ изначально обуславливалась не только репертуарным своеобразием и яркой оригинальностью прочтений, но и строгой «локализацией» во времени и пространстве, минимальной «вариативностью», а также исполнительским «перфекционизмом», явственно доминирующим на протяжении репетиционного периода, концертных выступлений и студийных записей. Это позволяет рассматривать характеризуемую «серию» *Liederabend*'ов, осуществленных С. Рихтером на протяжении двадцатилетнего периода (1965–1986), как своеобразный цикл «идеальных» творческих проектов – равно как крупнейших событий в истории камерного вокального исполнительства второй половины XX столетия, так и наиболее значимых достижений в артистической биографии прославленного музыканта.

Заметим, что рихтеровское восприятие указанных проектов (невзирая на общеизвестную субъективность и «переменчивость» оценок) в целом

оставалось весьма позитивным. Неслучайно в середине 1990-х годов, по завершении регулярных концертных выступлений Д. Фишера-Дискау, пианистом задумывались новые совместные программы – с «обновлением» исполнительских амплуа (солирующий рояль в сопровождении оркестра).

Аналогичная «версия» творческого сотрудничества с П. Шрайером-дирижером была в целом успешно апробирована ранее (1992). Иными словами, С. Рихтером, как и ранее, фактически декларировалась органичная сопряженность камерной вокальной сферы с фортепианным (в данном аспекте – сольно-оркестровым) исполнительством.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Полувековая творческая деятельность С. Рихтера-концертмейстера в наши дни представляется значимым феноменом отечественной музыкальной культуры XX столетия, который позиционируется нами в двух взаимосвязанных аспектах. Первый аспект обуславливается характеристикой концертмейстерской деятельности прославленного музыканта как одного из важнейших направлений его исполнительского творчества в целом. В процессе первоначального артистического становления будущего пианиста приоритетная роль принадлежит «аккомпаниаторским опытам» Рихтера. Велика значимость камерно-вокальной сферы и в дальнейшей творческой деятельности пианиста – в его концертных выступлениях второй половины 1940–1950-х годов (дуэт Н. Дорлиак – С. Рихтер), продуктивное сотрудничество с выдающимися мастерами на протяжении трех последующих десятилетий (Д. Фишер-Дискау, П. Шрайер, Г. Писаренко).

Художественный универсализм, полагаемый в качестве «движущего мотива» творческой эволюции С. Рихтера, в равной степени воздействовал на его сольную, ансамблево-инструментальную и камерную вокальную «ипостаси». Отсюда проистекают, в частности, «центробежный» принцип обновления исполняемых программ, доминирующий концептуальный подход к их формированию (при видимом главенстве «монографической» тенденции), осязаемое тяготение к «диалогу и синтезу» различных искусств (участие в международных проектах, многолетнее руководство «полихудожественным» фестивалем «Декабрьские вечера» в Москве).

В качестве одного из более поздних творческих проявлений рихтеровского универсализма заметную роль играет его амплуа концертмейстера-«репетитора» и оперного режиссера-постановщика (ракурс профессиональной деятельности, непосредственно соприкасающийся с

вокальной педагогией). Указанный аспект приобретает основополагающее значение в итоговой оценке профессиональной деятельности С. Рихтера-концертмейстера с позиций современной теории и истории музыкального исполнительского искусства.

Не менее значим и другой аспект деятельности С. Рихтера-концертмейстера, «пунктирно» обозначенный авторами современных научно-методических трудов и учебных пособий [26; 123]. Подразумевается довольно обширный круг проблем, связанных с влиянием профессиональной деятельности С. Рихтера – выдающегося «мастера аккомпанемента» – на развитие отечественного концертмейстерского искусства.

Прежде всего, стоит подчеркнуть весомый вклад прославленного музыканта в процесс обогащения камерного вокального репертуара, исполняемого советскими и российскими певцами. Обратившись к далеко не исчерпывающим статистическим выкладкам Б. Монсенжона и В. Могильницкого, можно убедиться, что в рихтеровских концертных программах и студийных аудиозаписях фигурируют названия около шестисот песен и романсов, причем указанная цифра в перспективе может заметно возрасти [45, с. 427; 44, с. 85–94]¹¹⁵.

Как правило, С. Рихтер и его сценические партнеры являлись первооткрывателями не только отдельных произведений, но и композиторских имен для отечественной аудитории 1940–1980-х годов. Камерно-вокальное творчество Н. Метнера, К. Шимановского, Г. Вольфа, М. Равеля, М. де Фальи, ранние опусы С. Прокофьева и Н. Мясковского – лишь наиболее показательные тому примеры.

Обращаясь к наследию признанных классиков отечественного и зарубежного камерно-вокального искусства, С. Рихтер целеустремленно следовал принципу «открытия неизвестного в известном». Даже

¹¹⁵ Речь идет, в частности, об изучении труднодоступных архивных материалов, относящихся к 1930–1950-м годам (указанная проблема более подробно освещалась выше).

авторитетные специалисты поздней советской эпохи были склонны признавать, что для них посещения рихтеровских *Liederabend*'ов традиционно сопровождаются значимыми профессиональными открытиями не только интерпретаторского, но и «познавательного» (слушательского) плана¹¹⁶.

Пафос художественного просветительства, неизменно увлекавший С. Рихтера-концертмейстера и побуждавший его к творческому поиску в репертуарной сфере, явился вдохновляющим примером для музыкантов нескольких поколений. Так, непосредственное продолжение традиций, заложенных дуэтом Н. Дорлиак – С. Рихтер, прослеживается в камерных вокальных программах 1970–1990-х годов, исполнявшихся выпускниками Московской консерватории А. Аблабердыевой, Н. Загоринской, Н. Ли, А. Мартыновым, А. Науменко, Г. Писаренко и др.¹¹⁷.

Речь идет о «рихтеровских» принципах формирования отдельных концертных программ в фестивальных проектах указанного периода (фестиваль «Декабрьские вечера», Тарусский музыкальный фестиваль и др.), освоении авторских «языковых версий» тех или иных опусов (принцип «верности оригиналу», активно отстаиваемый С. Рихтером), целенаправленной организации репетиционного процесса.

В числе отечественных пианистов-концертмейстеров, отмечавших свое «избирательное сродство» с творческой деятельностью С. Рихтера – «идеального концертмейстера», следует особо упомянуть Елизавету

¹¹⁶ См. об этом: [84, с. 4]. В свою очередь, В. Васина-Гроссман, прослушав запись аналогичного *Liederabend*'а из произведений Г. Вольфа, заметила: «...эта пластинка открыла мне многое... в хорошо знакомой музыке, заставив услышать ее заново. Я очень жалею... что, когда писала о Гуго Вольфе (в книге “Романтическая песня XIX века”), еще не существовало записи его песен в исполнении Фишера-Дискау и Рихтера» (цит. по: [128, с. 435]). Монография В. Васиной-Гроссман, посвященная австро-немецкой Lied XIX столетия, была опубликована в середине 1960-х (см.: [9]), запись первой из «вольфовских» программ Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера («Mörrike-Lieder») увидела свет пятью годами позднее.

¹¹⁷ Большинство из упомянутых исполнителей прошли школу камерного вокального искусства под непосредственным руководством Н. Дорлиак, другие же (Н. Ли, А. Мартынов) консультировались у нее.

Леонскую и Александра Бахчиева. Для Е. Леонской, изначально ориентировавшейся на рихтеровский «универсализм» (органичное взаимодополняющее сочетание различных видов исполнительской деятельности – сольной, ансамблево-инструментальной и камерной вокальной), неоднократно выступавшей в дуэте с Маэстро (подразумевается фортепианная музыка в четыре руки и для двух роялей), преемственные связи такого рода представлялись очевидными.

Весьма продуктивным оказалось творческое сотрудничество Е. Леонской и Г. Писаренко, на протяжении 1970-х годов представивших отечественной аудитории целый ряд замечательных монографических программ – песни и концертные арии В. А. Моцарта, романсы А. Даргомыжского, Н. Римского-Корсакова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича (см.: [45, с. 172–173, 176–177; 79, с. 60–61; 3, с. 98–99]).

Следующее десятилетие ознаменовалось весьма успешными выступлениями Г. Писаренко в ансамбле с А. Бахчиевым, высоко оцененными отечественной публикой и авторитетными специалистами. Исполнительская деятельность А. Бахчиева с юных лет характеризовалась выраженным «избирательным сродством» по отношению к С. Рихтеру¹¹⁸. Уже в консерваторские годы молодой музыкант тяготел к продуктивному совмещению «множества различных форм» артистической деятельности – сольной, фортепианной дуэтной, ансамблево-инструментальной, камерной вокальной.

При этом в центре внимания А. Бахчиева неизменно пребывали «...тематические программы и “монографии” <...>, возникали и затем реализовывались идеи различных концертных циклов, где были намечены

¹¹⁸ Много лет спустя А. Бахчиев вспоминал: «Первый мой самостоятельный концерт состоялся в год окончания училища имени М. Ипполитова-Иванова (1948); по окончании в знак поощрения я получил от одного из педагогов бесценный подарок – билет на концерт С. Рихтера (тогда сразу покоровшего и “взявшего в плен” почти на полвека!)...» [4, с. 17]. В 1980-е годы семейный фортепианный дуэт Е. Сорокина – А. Бахчиев неоднократно присутствовал на домашних концертах, устраиваемых Н. Дорлиак и С. Рихтером (см.: [45, с. 258, 265]).

выступления и соло, и в ансамблях – “Венские вечера”, “Русская фортепианная музыка” и др.», с подчеркнутым преобладанием художественно-просветительских тенденций [4, с. 16–17]. Подобная творческая активность и профессиональная широта позволили специалистам причислить А. Бахчиева к «самым многоликим отечественным пианистам» 1970–1990-х годов [4, с. 16].

В педагогической деятельности этого замечательного музыканта, по преимуществу связанной с рубежом XX–XXI столетий, равным образом доминировали «рихтеровские мотивы», поскольку А. Бахчиев декларировал ошибочность «изолированного» освоения дисциплин, традиционно именуемых «камерным ансамблем» и «концертмейстерским классом». По его убеждению, такой подход изначально представляется «...неверным: ведь и то, и другое – ансамбль. <...> Даже когда фортепианная партия романса совсем проста, ее значимость очень велика. Пример – незабываемые *Liederabend*'ы Н. Дорлиак – С. Рихтера. На всю жизнь в памяти сохранилось звучание начала знаменитой “Песни Сольвейг” Грига – скромного, одноголосного, с первой же ноты заворожившего зал...» [4, с. 27–28].

Стремясь как можно более рельефно представить указанную «ансамблевую» тенденцию камерного вокального исполнительства в современной музыкальной культуре, Г. Писаренко и А. Бахчиев подготовили и исполнили серию монографических концертных программ, явственно перекликающихся с «незабываемыми *Liederabend*'ами» послевоенного десятилетия.

Впоследствии, рассказывая об этом оригинальном проекте, А. Бахчиев отзывался о Г. Писаренко с видимой теплотой как о «...подлинном энтузиасте камерного музицирования, прошедшей замечательную школу у Н. Дорлиак. Наши “монографии” были посвящены Листу, Глинке, Бетховену, Григу... Последняя целиком повторила ту программу, которая исполнялась Г. Писаренко и С. Рихтером на Тарусском фестивале 1993 года. Программа эта, словно отражающая все типичные “лики” Грига, была составлена самим

Святославом Теофиловичем, и в память о великом музыканте мы ничего в ней не изменили. Всё названное не раз звучало в Москве, Санкт-Петербурге, дивном органном зале Архангельска, в Мангейме (Германия) и других городах [4, с. 21].

Специального упоминания заслуживает приоритетный мотив всех совместных выступлений Г. Писаренко и А. Бахчиева: в «монографиях», исполняемых дуэтом, неизменно фигурировала «рихтеровская» по сути устремленность к «первооткрытию» для широкого слушателя «...малоизвестных... классических сочинений... которые даже многим музыкантам едва ли знакомы...», и гармоничному преподнесению целостного художественного облика автора (А. Бахчиев; цит. по: [79, с. 57]). И столь же очевидно, что весьма доброжелательные отзывы, адресуемые С. Рихтером музыкантам по завершении концертов [45, с. 330–331; 79, с. 56–57], порождались ощущением подлинного творческого единomyслия, неподдельной близости к самобытным интерпретаторским концепциям, предлагаемым талантливыми отечественными артистами следующего поколения.

«Рихтеровские» мотивы обнаруживаются и в творческой деятельности ведущих российских пианистов-концертмейстеров, которые, на первый взгляд, не связаны с указанной традицией. Обратимся, в частности, к мемуарным очеркам Евгения Шендеровича, подытожившим «советскую эпоху» его профессиональной биографии. Авторитетный пианист-концертмейстер пишет о том влиянии, которое оказал на него С. Рихтер. Шендерович отзывается о нем как о музыканте необычайной широты, но имеющим свои излюбленные сферы.

Музицирование с певцами и инструменталистами является одной из таких. «Подобно архитектору, который видит все здание в целом, Рихтер все детали исполнения подчиняет единому замыслу – будь то сольное или ансамблевое произведение. Впечатляет и его знание камерной и оперной литературы. <...> Разумеется, все встречи с Рихтером и в концертах, и за

дружеской беседой являются для меня одним из животворящих источников, питающих мою ансамблевую деятельность [105, с. 245]¹¹⁹.

По нашему мнению, отмечаемое Е. Шендеровичем выдающееся мастерство «постижения музыкальной формы», свойственное С. Рихтеру, свидетельствует о двух взаимодополняющих позициях. Первая из них – замечательное владение «звуковой архитектурой» на уровне исполнительской формы конкретного произведения. Вторая – общая драматургическая «подчиненность единому замыслу», присущая концертной программе в целом.

Е. Шендерович не был безоговорочным приверженцем монографических программ в камерно-вокальном исполнительстве (хотя и не избегал указанного принципа). Он стремился к органичной стилевой и образной сопряженности музыки разных авторов, целенаправленному выявлению соответствующих «коннотаций». Судя по дневниковым записям С. Рихтера, он с большим интересом воспринимал подобные артистические опыты коллег-музыкантов, искренне радуясь успешному воплощению весьма сложных и стилистически «рискованных» проектов.

Так, на фестивале в Туре 1981 года С. Рихтер по достоинству оценил блестящее выступление Е. Нестеренко и Е. Шендеровича, исполнивших произведения Д. Шостаковича («Сюита на стихи Микеланджело») и М. Мусоргского («Песни и пляски смерти», «Светик Савишна», «Песня о блохе» и др.). По мнению С. Рихтера, персональный «триумф Нестеренко» фактически явился безоговорочным «триумфом русской музыки» во Франции, а скептики, удивлявшиеся «странному и неожиданному сочетанию» названных композиторских имен и произведений, вынуждены были признать свою неправоту [45, с. 253].

¹¹⁹ Кстати, в полном согласии с рихтеровскими устремлениями, Е. Шендерович (наряду с А. Бахчиевым) именуется камерное вокальное исполнительство «камерно-ансамблевым» [Шендерович 1996, с. 7].

В свою очередь, Е. Шендерович особо подчеркнул значение рихтеровской оценки данного выступления [105, с. 157], исходя из нетривиальности соответствующего концептуального замысла (музыка XX века предшествовала в указанной программе камерно-вокальным сочинениям отечественных композиторов XIX столетия)¹²⁰. Таким образом, «подчиненность» выступления «единому замыслу», исповедуемая С. Рихтером, нашла здесь убедительное воплощение.

Другой показательный пример относится к исполнительской (и отчасти педагогической) деятельности легендарного партнера Елены Образцовой Важи Чачавы. Рассуждая о ключевых характеристиках интонационного слуха, присущих профессиональному камерному певцу и концертмейстеру, авторитетный специалист констатирует первостепенную значимость «...ощущения связей, которые возникают между звуками и называются функциональными взаимодействиями. В связи с этим один и тот же звук может обретать различную интонационную окраску» [100, с. 25].

Подобный эффект является известным для профессиональных музыкантов, имеющих большой опыт игры на инструментах нетемперированного строя. В. Чачава приводит достаточно показательный пример, в котором рассказывает о том, что С. Рихтер строит музыкальные фразы и предложения по принципу «вокализирования» музыки. За счет этого ноты звучат как бы темперировано, но в мышлении самого Рихтера, чувствуется, что он воспринимает их как часть нетемперированного строя.

¹²⁰ Впрочем, монографический принцип организации концертных программ никогда не рассматривался С. Рихтером как своего рода гарантия творческой «безупречности». В том же 1981 году, посетив концерт вокальной музыки, приуроченный к 75-летию со дня рождения Д. Шостаковича, музыкант с видимым сожалением констатировал: «Исполнение было абсолютно на высоте <...> но программа второго отделения пришлась мне не по вкусу. Шекспир – да, а Долматовский и “Крокодил” – нет. Однако в целом концерт поучительный» [45, с. 255–256]. Указанное второе отделение, исполнявшееся Е. Нестеренко и Е. Шендеровичем, включало в себя, по мнению С. Рихтера, слишком разнородные опусы, принадлежащие «юбиляру» (два «шекспировских», циклы на стихи Е. Долматовского и на тексты из журнала «Крокодил»); в полной мере преодолеть упомянутую разнородность интерпретаторам не удалось.

Если подобное чувство отсутствует у певца, мы не можем говорить о настоящем интонационном слухе, который должен быть у каждого хорошего музыканта. Безусловно, камерный певец может чисто петь с позиции темперированной звуковысотности, а может и по-другому. В этом случае и концертмейстер должен играть одну и ту же ноту выше или ниже, в зависимости от слуховых ощущений. Именно с этим связана детальная работа над выработкой интонации у камерных исполнителей [100, с. 25].

По мнению В. Чачавы, достижение «синхронности» и «однотипности» интонационных процессов в данной сфере камерного искусства, с одной стороны, обуславливается целенаправленным «преодолением» темперации. С другой стороны, подразумевается необходимость использования для этого специфических приемов и средств «эквивалентного» плана, равным образом поддающихся реализации в процессе вокального и фортепианного интонирования.

Искусство С. Рихтера представляется видному современному пианисту-концертмейстеру образцом подлинного универсализма исполнительского мышления – универсализма, позволяющего без видимых затруднений преодолевать неизбежные ограничения «темперированного» инструментария и жанровой сферы на пути к решению конкретной художественной задачи¹²¹.

Приведенные примеры свидетельствуют о существовании исследовательской перспективы в современных научных исследованиях, посвященных искусству Святослава Рихтера-концертмейстера. Важнейшие черты этого искусства запечатлены в аудио- и видеозаписях рихтеровских

¹²¹ В предельно усложненной ситуации соответствующая задача мотивируется необходимостью воссоздать на фортепиано важнейшие черты композиторского стиля Ф. Шуберта – песенность, вокальность – при видимом отсутствии адекватных выразительных средств. Учитываются и жесткие ограничения, связанные с традиционными установками сольно-инструментального жанра сонаты (недопустимость «чрезмерной» педализации в условиях насыщенного фактурного изложения, желательность контрастных сопоставлений более «связных» и более «отрывистых» штрихов, временные ограничения в использовании «громких» динамических оттенков и т. д.).

концертных выступлений и студийных интерпретаций, отдельных фрагментов репетиционного процесса, воспоминаниях и дневниковых заметках великого артиста, мемуарных очерках и методических комментариях его соратников и последователей, коллег по профессии. Общепризнанная важность упомянутых изысканий с годами отнюдь не снижается, скорее можно говорить о нарастающей профессиональной востребованности подобных исследований в современную эпоху, их безусловной значимости для исполнительства и музыкального образования XXI столетия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аджемов, 1983 – Аджемов, К. Х. Певец – прежде всего поэт! (К 75-летию Н. Дорлиак) [Текст] / К. Х. Аджемов // Советская музыка. – 1983. – № 9. – С. 64–68.
2. Алексеев, 1986 – Алексеев, В. Н. Мудрость и человечность (о гастролях П. Шрайера в Москве) [Текст] / В. Н. Алексеев // Музыкальная жизнь. – 1986. – № 17. – С. 2.
3. Бахчиев, 1976 – Бахчиев, А. Г. Дуэт Г. Писаренко – Е. Леонская [Текст] / А. Г. Бахчиев // Советская музыка. – 1976. – № 4. – С. 98–99.
4. Бахчиев, 1999 – Бахчиев, А. Г. Пианист как солист и ансамблист (беседа с Е. Л. Сафоновой) [Текст] / А. Г. Бахчиев // Беседы о педагогике и исполнительстве: К обобщению творческого опыта профессоров Московской консерватории: сб. ст. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – С. 16–28.
5. Без подписи, 1973 – [Без подписи]. Вокальная музыка [Текст] / [Без подписи] // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – Т. 1. – Стб. 829.
6. Бекар, 1957 – Бекар (Коган Г. М.). Н. Дорлиак и С. Рихтер [Текст] / Г. М. Коган // Советская музыка. – 1957. – № 5. – С. 164.
7. Борисов, 2000 – Борисов, Ю. А. По направлению к Рихтеру [Текст] / Ю. А. Борисов. – М.: Рутена, 2000. – 256 с.
8. Буланов, 2019 – Буланов, С. А. Нежность (К 85-летию Галины Писаренко) [Текст] / С. А. Буланов // Музыкальная жизнь. – 2019. – № 2. – С. 76–77.
9. Васина-Гроссман, 1966 – Васина-Гроссман, В. А. Романтическая песня XIX века: исследование [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. – М. Музыка, 1966. – 406 с.

10. Виноградова, С.В., Гринес О.В., Кузнецова И.Г., Паранина Е.В. Концертмейстерский класс : учебно-методическое пособие [Текст] / С.В. Виноградова, О.В. Гринес, И.Г. Кузнецова, Е.В. Паранина. – Нижний Новгород: изд-во ННГК им. М.И. Глинки, 2020. – 62 с.
11. Владимирова (Живов), 1952 – Владимирова, Л. (Живов Л. М.) Камерный вечер Н. Дорлиак и С. Рихтера [Текст] / Л. М. Живов // Советская музыка. – 1952. – № 12. – С. 89.
12. Вспоминая Святослава Рихтера, 2000 – Вспоминая Святослава Рихтера: С. Рихтер глазами коллег, друзей и почитателей [Текст] / сост. Н. В. Алексенко и др. – М.: Константа, 2000. – 368 с.
13. Ганзбург, 2005 – Ганзбург, Г. И. К истории русских вокальных переводов песен Ф. Шуберта на стихи И. В. Гёте (по архивным материалам) [Текст] / Г. И. Ганзбург // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования: сб. науч. тр. – Харьков: ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2005. – Вып. 16. – С. 115–125.
14. Гедда, 1983 – Гедда, Н. Дар не дается бесплатно: Воспоминания [Текст] / Н. Гедда. – М.: Радуга, 1983. – 256 с.
15. Григорьев, Платек, 1986 – Григорьев, Л. Г., Платек Я. М. Вступая в пятое десятилетие (о СХІ Международном музыкальном фестивале «Пражская весна») [Текст] / Л. Г. Григорьев, Я. М. Платек // Музыкальная жизнь. – 1986. – № 16. – С. 2.
16. Грохотов, 2013 – Грохотов, С. В. Вальтер Гизекинг: артист в интерьере эпохи [Текст] / С. В. Грохотов // Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX–XX веков: идеи, личности, школы: материалы Международной науч. конф.: в 2 ч. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2013. – Ч. 2. – С. 133–150.
17. Грохотов, 2016 – Грохотов, С. В. «Советский пианизм»: между идеологией и мифологией [Текст] / С. В. Грохотов // Фортепианная культура России: история и современность: сб. ст. и материалов. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2016. – С. 65–77.

18. Дельсон, 1964 – Дельсон, В. Ю. Святослав Рихтер [Текст] / В. Ю. Дельсон. – М.: Музгиз, 1961. – 124 с.
19. Дорлиак, 1981 – Дорлиак, Н. Л. Предисловие (к публикации фрагментов из книги Д. Фишера-Дискау) [Текст] / Н. Л. Дорлиак // Исполнительское искусство зарубежных стран: [материалы и документы] / сост. Я. И. Мильштейн. – М.: Музыка, 1981. – Вып. 9. – С. 169–170.
20. Дорлиак, 1991 – Дорлиак, Н. Л. Вступительное слово [Текст] / Н. Л. Дорлиак // Фишер-Дискау Д. Отзвуки былого: Размышления и воспоминания. – М.: Музыка, 1991. – С. 3.
21. Дорлиак, 2000 – Дорлиак, Н. Л. О работе над циклом «Из еврейской народной поэзии» (Д. Шостаковича) [Текст] / Н. Л. Дорлиак; публ. и коммент. О. Г. Дигонской // Шостакович: между мгновением и вечностью: Документы. Материалы. Статьи. – СПб.: Композитор, 2000. – С. 448–459.
22. Живов, 1954 – Живов, Л. М. Романсы Глинки (рецензия на концерт Н. Дорлиак и С. Рихтера) [Текст] / Л. М. Живов // Советская музыка. – 1954. – № 1. – С. 106.
23. Зенкин, 2021 – Зенкин, К.В. Музыкальное произведение: проблемы текста и смыслового инварианта [Текст] / К.В. Зенкин // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. – № 3 (74). – С. 122-131.
24. Зенкин, 2022 – Зенкин, К.В. Музыкальный смысл и исполнительский жест [Текст] / К.В. Зенкин // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2022. – № 31. – С. 29-39.
25. Калицкий, 2019 – Калицкий, В. В. Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в вузе: учеб.-метод. пособие [Текст] / В. В. Калицкий. – СПб.: Планета Музыки, 2019. – 336 с.

26. Калицкий, 2020 – Калицкий, В. В. Концертмейстерское искусство пианиста: автореф. ... д-ра иск. (17.00.02) [Текст] / В. В. Калицкий. – М., 2020. – 48 с.
27. Канкарович, 1949 – Канкарович, А. И. На концерте Н. Дорлиак и С. Рихтера [Текст] / А. И. Канкарович // Советская музыка. – 1949. – № 5. – С. 85–86.
28. Коган, 1975 – Коган, Г. М. Гордость советского искусства (о С. Т. Рихтере) [Текст] / Г. М. Коган // Советская музыка. – 1975. – № 7. – С. 66–67.
29. Козлов, 2023 – Козлов, Д. Н. Современный вокалист в «диалоге» с музыкальной классикой: эвристический аспект [Текст] / Д. Н. Козлов // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 1. – С. 70–76.
30. Крючков, 2019 – Крючков, Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения: учеб. пособие. – Изд. 4-е, испр. [Текст] / Н. А. Крючков. – СПб.: Планета Музыки, 2019. – 112 с.
31. Кубанцева, Е. И. Концертмейстерский класс: учеб. пособие [Текст] / Е. И. Кубанцева. – М.: Изд. центр «Академия», 2002. – 192 с.
32. Ламм, 1989 – Ламм, О. П. Страницы творческой биографии Мясковского [Текст] / О. П. Ламм. – М.: Сов. композитор, 1989. – 368 с.
33. Лобанов, 1983 – Лобанов, М. А. Гуго Вольф (1860–1903): Краткий очерк жизни и творчества [Текст] / М. А. Лобанов. – Л.: Музыка, 1983. – 96 с.
34. Лузум, Н.Я. Диалектика творческого взаимодействия солиста и концертмейстера в камерно-вокальном исполнительстве: монография [Текст] / Н.Я. Лузум. – Н. Новгород: ННГУ им. Н.Н.Лобачевского, 1992. – 137с.
35. Лузум, Н.Я. Художественные и исполнительские аспекты совместной интерпретации: лекции [Текст] / Н.Я.Лузум. – Казань: КГК им.Н.Г.Жиганова,1992. – 52с.

36. Лузум, Н. Я. «В ансамбле с солистом [Текст] / Н.Я. Лузум. – Н. Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2005. – 180 с.
37. Луконин, Сеницын, 2013 – Луконин, Д. Е., Сеницын, А. А. Top und Wort Дитриха Фишера-Дискау (памяти музыканта и мыслителя) [Текст] / Д. Е. Луконин, А. А. Сеницын // История и историческая память: межвуз. сб. науч. тр. – Саратов: СГУ им. Н. Г. Чернышевского, 2013. – Вып. 7–8. – С. 229–248.
38. Люблинский, 2019 – Люблинский, А. А. Теория и практика аккомпанемента: Методические основы: учеб. пособие. – Изд. 4-е, испр. [Текст] / А. А. Люблинский. – СПб.: Планета Музыки, 2019. – 128 с.
39. Маргунова, 2002 – Маргунова, К. И. В классе Нины Львовны Дорлиак (из бесед с ее учениками и коллегами) [Текст] / К. И. Маргунова // Профессора исполнительских классов Московской консерватории: [статьи и материалы]. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. – Вып. 2. – С. 200–218.
40. Маргунова, 2009 – Маргунова, К. И. К 100-летию со дня рождения народной артистки СССР, профессора Московской консерватории Нины Львовны Дорлиак [Текст] / К. И. Маргунова // Музыкаведение. – 2009. – № 2. – С. 71–73.
41. Маргунова, 2014 – Маргунова, К. И. Творческая концепция Н. Дорлиак в исполнительской и педагогической деятельности [Текст] / К. И. Маргунова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2014. – № 4. – С. 74–81.
42. Мильштейн, 2001 – Мильштейн, Я. И. О Святославе Рихтере [Текст] / Я. И. Мильштейн. – М.: Композитор, 2001. – 72 с.
43. Могильницкий, 2000 – Могильницкий, В. А. Святослав Рихтер [Текст] / В. А. Могильницкий. – Екатеринбург: Урал LTD, 2000. – 348 с.

44. Могильницкий, 2012 – Могильницкий, В. А. С. Рихтер-ансамблист [Текст] / В. А. Могильницкий. – Челябинск: Изд-во И. Розина, 2012. – 96 с.
45. Монсенжон, 2002 – Монсенжон, Б. Рихтер: Диалоги. Дневники [Текст] / Б. Монсенжон. – М.: Классика-XXI, 2002. – 480 с.
46. Монсенжон, 2003 – Монсенжон, Б. Глен Гульд: «Нет, я не эксцентрик!» [Текст] / Б. Монсенжон. – М.: Классика-XXI, 2003. – 272 с.
47. Мосин, 2020 – Мосин, И. Э. Творческая работа в концертмейстерском классе: учеб.-метод. пособие [Текст] / И. Э. Мосин. – СПб.: Планета Музыки, 2020. – 112 с.
48. Мур, 1987 – Мур, Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке [Текст] / Дж. Мур. – М.: Радуга, 1987. – 432 с.
49. Н. Я. Мясковский, 1964 – Н. Я. Мясковский: Собрание материалов: в 2 т. / ред.-сост. С. И. Шлифштейн. – М.: Музыка, 1964. – Т. 2: Литературное наследие. Письма [Текст] / Н. Я. Мясковский. – 612 с.
50. Наумов, 2007 – Наумов, Л. Н. Зимняя сказка (о фестивале «Декабрьские вечера») [Текст] / Л. Н. Наумов // Лев Наумов: сборник статей и воспоминаний / сост. Н. Л. Кудряшова и др. – М.: Дека-ВС, 2007. – С. 396–400.
51. Нейгауз, 2000 – Нейгауз, Г. Г. Святослав Рихтер (Творческий портрет) [Текст] / Г. Г. Нейгауз // Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники; Избранные статьи. – М.: Классика-XXI, 2000. – С. 300–304.
52. Нестьева, 1978 – Нестьева, М. И. Реплика себе (о шубертовских концертах С. Рихтера в Москве) [Текст] / М. И. Нестьева // Советская музыка. – 1978. – № 9. – С. 72.
53. Пасхалов, 1977 – Пасхалов, В. В. Поэт Петер Шрайер [Текст] / В. В. Пасхалов // Музыкальная жизнь. – 1977. – № 7. – С. 18–19.
54. Писаренко, 2008 – Писаренко, Г. А. Наставник на всю жизнь (К 100-летию Н. Л. Дорлиак) [Текст] / Г. А. Писаренко // Музыкальная жизнь. – 2008. – № 7. – С. 18–20.

55. Писаренко, 2021 – Писаренко, Г. А. Исполняя романсы Н. К. Метнера с С. Т. Рихтером [Текст] / Г. А. Писаренко // Николай Метнер: Незабываемые мотивы: К 140-летию композитора: сборник статей и материалов / ред.-сост. Е. Б. Долинская, М. Г. Валитова. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2021. – С. 316–321.
56. Покровский, 1985 – Покровский, Б. А. Музыка... Театр... Живопись (Отмечая 70-летие С. Т. Рихтера) [Текст] / Б. А. Покровский // Советская музыка. – 1985. – № 6. – С. 38–41.
57. Покровский, 2002 – Покровский, Б. А. Что, для чего и как? [Текст] / Б. А. Покровский. – М.: Слово, 2002. – 312 с.
58. Пономарева, 2013 – Пономарева, Е. И. О некоторых аспектах работы концертмейстера [Текст] / Е. И. Пономарева // Камерный ансамбль и концертмейстерская подготовка: Методические записки. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2013. – [Вып. 1]. – С. 5–16.
59. Пономарева, 2014 – Пономарева, Е. И. Советы начинающим концертмейстерам (специфика работы в вокальном классе) [Текст] / Е. И. Пономарева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2014. – № 4. – С. 60–66.
60. Пономарева, 2017 – Пономарева, Е. И. Принципы творческого взаимодействия певца и концертмейстера (на примере романса П. И. Чайковского «Кабы знала я») [Текст] / Е. И. Пономарева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 1. – С. 59–64.
61. Пономарева, 2018 – Пономарева, Е. И. Певец и концертмейстер: о воспитании навыков творческого партнерства в музыкальном вузе [Текст] / Е. И. Пономарева // Камерный ансамбль и концертмейстерская подготовка: Методические записки. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. – Вып. 3. – С. 84–92.
62. Пономарева, 2018а – Пономарева, Е. И. С. П. Сахарова и ее школа концертмейстерского мастерства: по страницам неопубликованных

- работ [Текст] / Е. И. Пономарева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2018. – № 1. – С. 62–66.
63. Пономарева, 2021 – Пономарева, Е. И. С. Рихтер в ансамбле с Д. Фишером-Дискау: уникальное «единство противоположностей» [Текст] / Е. И. Пономарева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 2. – С. 118–125.
64. Пономарева, 2021a – Пономарева, Е. И. «Зимний путь» Ф. Шуберта в исполнении П. Шрайера и С. Рихтера: к истокам и предпосылкам новаторской интерпретации [Текст] / Е. И. Пономарева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 3. – С. 110–117.
65. Пономарева, 2022 – Пономарева, Е. И. Хроники Святослава Рихтера – концертмейстера: в дуэте с Галиной Писаренко [Текст] / Е. И. Пономарева // Научный вестник Московской консерватории. – 2022. – № 2. – С. 104–117.
66. С. С. Прокофьев, 1961 – С. С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания. – Изд. 2-е, доп. [Текст] / С. С. Прокофьев. – М.: Музгиз, 1961. – 708 с.
67. Рабинович, 1970 – Рабинович, Д. А. Святослав Теофилович Рихтер [Текст] / Д. А. Рабинович // Рабинович Д. А. Портреты пианистов: Очерки. – Изд. 2-е, испр. – М.: Сов. композитор, 1970. – С. 239–279.
68. Рихтер, 2007 – Рихтер, С. Т. О музыке: Творческие дневники [Текст] / С. Т. Рихтер. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – 766 с.
69. Рождественская, 1963 – Рождественская, Н. П. Счастливого пути! (о дебюте Г. Писаренко на камерной сцене) [Текст] / Н. П. Рождественская // Советская музыка. – 1963. – № 7. – С. 105.
70. Розин, 2010 – Розин, В. М. Проект [Текст] / В. М. Розин // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / ред. – М.: Мысль, 2010. – Т. III. – С. 359.
71. Романов, 1965 – Романов, Л. А. Дитрих Фишер-Дискау [Текст] / Л. А. Романов // Музыкальная жизнь. – 1965. – № 4. – С. 20–21.

- 72.Рубин, 1962 – Рубин, М. Три портрета (Герберт Караян, Дитрих Фишер-Дискау, Элизабет Шварцкопф) [Текст] / М. Рубин // Советская музыка. – 1962. – № 4. – С. 90–93.
- 73.Светланов, 1985 – Светланов, Е. Ф. Святослав Рихтер (К шестидесятилетию) [Текст] / Е. Ф. Светланов // Светланов Е. Ф. Музыка сегодня: Статьи, рецензии, очерки. – Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Сов. композитор, 1985. – С. 242–244.
- 74.Светланов, 1998 – Светланов, Е. Ф. Мы разговаривали с Богом... (о Г. А. Писаренко) [Текст] / Е. Ф. Светланов // Музыкальная жизнь. – 1998. – № 2. – С. 12–13.
- 75.Скавронский, 1978 – Скавронский, А. Г. Рихтеровские шубертиады [Текст] / А. Г. Скавронский // Советская музыка. – 1978. – № 9. – С. 70–72.
- 76.Слепнев-Ходкевич, 2003 – Слепнев-Ходкевич, И. А. Гуго Вольф: монография [Текст] / И. А. Слепнев-Ходкевич. – М.: Компания Спутник+, 2003. – 351 с.
- 77.Смирнова, 2012 – Смирнова, М. В. Работа над фортепианными сонатами Франца Шуберта (к проблеме исполнительской интерпретации): учеб. пособие [Текст] / М. В. Смирнова. – СПб.: Композитор, 2012. – 152 с.
- 78.Смирнова, 2019 – Смирнова, М. В. На легком челноке искусства: О музыке, пианистах, педагогах и слушателях [Текст] / М. В. Смирнова. – СПб.: Композитор, 2019. – 240 с.
- 79.Снитовская, 2001 – Снитовская, Г. З. Певческий дар: Галина Писаренко [Текст] / Г. З. Снитовская. – М.: Элекс-КМ, 2001. – 96 с.
- 80.Снитовская, 2007 – Снитовская, Г. З. Музыкант, Художник, Мудрец (Памяти Святослава Рихтера) [Текст] / Г. З. Снитовская // Музыка и время. – 2007. – № 3. – С. 9–13.

81. Снитовская, 2014 – Снитовская, Г. З. «Музыка – моя жизнь...» (к юбилею Г. А. Писаренко) / Г. З. Снитовская // Музыка и время. – 2014. – № 2. – С. 29–30.
82. Солист и концертмейстер: сб. статей: сборник научных трудов. [Текст] / Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2013. — 68 с.
83. Страженкова, 1975 – Страженкова, И. Т. Галина Писаренко [Текст] / И. Т. Страженкова // Советская музыка. – 1975. – № 3. – С. 63–69.
84. Тимохин, 1977 – Тимохин, В. В. Высокая гармония (о концертах Д. Фишера-Дискау и С. Рихтера в Москве) [Текст] / В. В. Тимохин // Музыкальная жизнь. – 1977. – № 23. – С. 4–5.
85. Туманов, 1964 – Туманов, А. Н. У современницы Стасова (к 95-летию М. А. Олениной-д'Альгейм) [Текст] / А. Н. Туманов // Советская музыка. – 1964. – № 7. – С. 48–52.
86. Туманов, 1995 – Туманов, А. Н. «Она и музыка, и слово...»: Жизнь и творчество М. А. Олениной-д'Альгейм [Текст] / А. Н. Туманов. – М.: Музыка, 1995. – 392 с.
87. Федоровцев, 1952 – Федоровцев, С. А. Вечер песни (о концерте Н. Дорлиак и С. Рихтера) [Текст] / С. А. Федоровцев // Советская музыка. – 1952. – № 6. – С. 94.
88. Фишер-Дискау, 1981 – Фишер-Дискау, Д. По следам песен Шуберта (фрагменты) [Текст] / Д. Фишер-Дискау // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9 / сост. Я. И. Мильштейн. – М.: Музыка, 1981. – С. 171–234.
89. Фишер-Дискау, 1991 – Фишер-Дискау, Д. Отзвуки былого: Размышления и воспоминания [Текст] / Д. Фишер-Дискау. – М.: Музыка, 1991. – 288 с.
90. Фишер-Дискау, 2000 – Фишер-Дискау, Д. Весь мир лежал у его ног... [Текст] / Д. Фишер-Дискау // Вспоминая Святослава Рихтера: С. Рихтер глазами коллег, друзей и почитателей / сост. Н. В. Алексенко и др. – М.: Константа, 2000. – С. 234–237.

91. Фоогд-Стойнова, 1998 – Фоогд-Стойнова, Т. Светик (о С. Т. Рихтере) [Текст] / Т. Фоогд-Стойнова // Музыкальная жизнь. – 1998. – № 3. – С. 15–19.
92. Фрумкис, 1985 – Фрумкис, Т. И. Живой дух традиции (о Liederabend'е П. Шрайера) [Текст] / Т. И. Фрумкис // Советская музыка. – 1985. – № 5. – С. 117–120.
93. Хентова, 1976 – Хентова, С. М. Святослав Рихтер: пианист современности [Текст] / С. М. Хентова // Хентова С. М. О музыке и музыкантах наших дней: [Избранные статьи.] – М.–Л.: Сов. композитор, 1976. – С. 205–217.
94. Хитрук, 1987 – Хитрук, А. Ф. Проблема взаимодействия композиторского и исполнительского творчества (на примере фортепианной музыки Мусорского, Дебюсси, Прокофьева и ее интерпретации С. Рихтером): автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / А. Ф. Хитрук. – Л., 1987. – 26 с.
95. Хохлов, 1967 – Хохлов, Ю. Н. «Зимний путь» Франца Шуберта: исследование [Текст] / Ю. Н. Хохлов. – М.: Музыка, 1967. – 463 с.
96. Цагарелли, Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учебное пособие [Текст] / Ю.А. Цагарелли. Санкт-Петербург : Композитор, 2008. — 368 с.
97. Царева, 1986 – Царева, Е. М. Иоганнес Брамс: монография [Текст] / Е. М. Царева. – М.: Музыка, 1986. – 384 с.
98. Цыпин, 1987 – Цыпин, Г. М. Святослав Рихтер: Творческий портрет [Текст] / Г. М. Цыпин. – Изд. 3-е, доп. – М.: Музыка, 1987. – 32 с.
99. Чалаева, 1970 – Чалаева, И. А. Камерный вечер Галины Писаренко [Текст] / И. А. Чалаева // Музыкальная жизнь. – 1970. – № 2. – С. 10.
100. Чачава, 2008 – Чачава, В. Н. Артистами рождаются (беседа с Д. Н. Гринихом) [Текст] / В. Н. Чачава // Музыкальная жизнь. – 2008. – № 10. – С. 25–26.

101. Чинаев, 1991 – Чинаев, В. П. Святослав Рихтер [Текст] / В. П. Чинаев // Музыка России: сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1991. – Вып. 9. – С. 107–120.
102. Шато, 1997 – Шато, Р. Совершенный пианист: Беседа со Святославом Рихтером [Текст] / Р. Шато // Музыкальное исполнительство и современность: [Статьи и интервью]. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – Вып. 2. – С. 116–130.
103. Шварцкопф, 2000 – Шварцкопф, Э. Бесценный подарок [Текст] / Э. Шварцкопф // Вспоминая Святослава Рихтера: С. Рихтер глазами коллег, друзей и почитателей / сост. Н. В. Алексенко и др. – М.: Константа, 2000. – С. 324–326.
104. Шендерович, 1996 – Шендерович, Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога [Текст] / Е. М. Шендерович. – М.: Музыка, 1996. – 208 с.
105. Шендерович, 1997 – Шендерович, Е. М. С певцом на концертной эстраде: Воспоминания [Текст] / Е. М. Шендерович. – Иерусалим: Иерусалимский издат. центр, 1997. – 252 с.
106. Шпиллер, 1972 – Шпиллер, Н. Д. Постижение мастерства (о Г. Писаренко) [Текст] / Н. Д. Шпиллер // Советская музыка. – 1972. – № 5. – С. 72–73.
107. Шрайер, 1990 – Шрайер, П. Моя позиция (Воспоминания и размышления) [Текст] / П. Шрайер. – М.: Радуга, 1990. – 256 с.
108. Шрайер, 2000 – Шрайер, П. О Рихтере [Текст] / П. Шрайер // Вспоминая Святослава Рихтера: С. Рихтер глазами коллег, друзей и почитателей / сост. Н. В. Алексенко и др. – М.: Константа, 2000. – С. 238–239.
109. Штром, 2020 – Штром А.А. О звукописных элементах музыкального языка в вокальной лирике Николая Метнера [Текст] / А.А. Штром // Музыкальная академия. – 2020. – №1 (769). – С.14-23.

110. Юдин, 2016 – Юдин, А. Н. Актуальные вопросы подготовки пианистов к концертмейстерской деятельности [Текст] / А. Н. Юдин // Вестник кафедры ЮНЕСКО: Музыкальное искусство и образование. – 2016. – № 4. – С. 103–112.
111. Юдин, 2014 – Юдин, А.Н. Г.В. Свиридов-аккомпаниатор уроки концертмейстерства [Текст] / А.Н. Юдин // Вестник кафедры ЮНЕСКО: Музыкальное искусство и образование. – 2014. – №1 (5). – С.137-150.
112. Юдин, 2015 – Юдин, А.Н. Из истории отечественного концертмейстерства: Ф.М. Blumenfeld-аккомпаниатор [Текст] / А.Н. Юдин // Вестник кафедры ЮНЕСКО: Музыкальное искусство и образование. – 2015. №4. – (12). – С. 125-132.
113. Юдин, 2022 – Юдин, А.Н. Из прошлого русской исполнительской школы, певцы-аккомпаниаторы [Текст] / А.Н. Юдин // Временник Зубовского института. – 2022. – №4 (39). – С.61-70.
114. Юдин, 2021 – Юдин А.Н. Истоки концертмейстерского искусства в России XVIII столетия [Текст] / А.Н. Юдин // Временник Зубовского института. – 2021. – №2 (33). – С.37-50.
115. Юдин, 2019 – Юдин А.Н. Концертмейстер-педагог: из творческой лаборатории М.В. Юдиной [Текст] / А.Н. Юдин // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С.73-81.
116. Юдин, 2010 – Юдин, А. Н. Концертмейстерская практика русских композиторов XIX – начала XX вв.: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02) [Текст] / А. Н. Юдин. – СПб., 2010. – 26 с.
117. Юдин, 2019 – Юдин, А. Н. Концертмейстерское мастерство: Исторический и методический аспекты: учеб. пособие [Текст] / А. Н.
118. Юдин, 2017 – Юдин, А.Н. Малоизвестные грани творческой деятельности Александра Борисовича Гольденвейзера как пианиста-концертмейстера, педагога [Текст] / А.Н. Юдин // Вестник кафедры

- ЮНЕСКО: Музыкальное искусство и образование. – 2017. – № 3 – (19). – С.133-146.
119. Юдин, 2022 – Юдин А.Н. Пути развития концертмейстерского искусства в России первой половины XX столетия [Текст] / А.Н. Юдин // Временник Зубовского института. – 2022. – №2 (37). – С.113-122.
120. Юдин, 2008 – Юдин, А. Н. Секреты мастерства: Русская школа концертмейстерства [Текст] / А. Н. Юдин. – СПб.: Невская нота, 2008. – 124 с.
121. Юдин, 2020 – Юдин А.Н. Ступень к мастерству. Аккомпаниаторская практика Г. Нейгауза и П. Ламма [Текст] / А.Н. Юдин // Временник Зубовского института. – 2020. – № 1 (28). – С.66-75.
122. Юдин, 2016 – Юдин, А.Н. Уроки концертмейстерского мастерства: из опыта работы пианистов-аккомпаниаторов с Зарой Долухановой и Георгом Отсом [Текст] / А.Н. Юдин // Вестник кафедры ЮНЕСКО: Музыкальное искусство и образование. – 2016. – № 3(15). – С.116-127.
123. Юдин, 2018 – Юдин, А. Н. Уроки С. Рихтера-концертмейстера [Текст] / А. И. Юдин // Вестник КемГУКИ. – 2018. – № 45. – Ч. I. – С. 93–101.
124. Юзефович, 1990 – Юзефович, В. А. Щедрость таланта (о П. Шрайере) [Текст] / В. А. Юзефович // Шрайер П. Моя позиция (Воспоминания и размышления). – М.: Радуга, 1990. – С. 23–33.
125. Яковенко, 1977 – Яковенко, С. Б. Поэт Петер Шрайер [Текст] / С. Б. Яковенко // Советская музыка. – 1977. – № 4. – С. 67–68.
126. Яковенко, 1978 – Яковенко, С. Б. Дитрих Фишер-Дискау – Святослав Рихтер (о концертах в Москве) [Текст] / С. Б. Яковенко // Советская музыка. – 1978. – № 3. – С. 57–60.

127. Яковенко, 1982 – Яковенко, С. Б. Театр одного певца (О камерно-вокальном исполнительстве) [Текст] / С. Б. Яковенко. – М.: Знание, 1982. – 56 с.
128. Яковенко, 2007 – Яковенко, С. Б. Формула Фишера-Дискау [Текст] / С. Б. Яковенко // Яковенко С. Б. И довелось, и посчастливилось... – М.: Композитор, 2007. – С. 416–435.
129. Яковенко, 2012 – Яковенко, С. Б. Русский романс XVIII–XIX веков: Творцы и интерпретаторы [Текст] / С. Б. Яковенко. – М.: Музыка, 2012. – 180 с.
130. Hunt, 2009 – Hunt, J. Sviatoslav Richter: Pianist of the Century: Discography [Текст] / J. Hunt. – London: G. S. Sandeman-Allen, 2009. – 288 p.
131. Neunzig, 1998 – Neunzig, H. A. Dietrich Fischer-Dieskau: Eine Biografie [Текст] / H. A. Neunzig. – Frankfurt am Main: J. B. Metzler Verlag, 1998. – 240 S.
132. Rasmussen, 2010 – Rasmussen, K. A. Sviatoslav Richter – Pianist [Текст] / K. A. Rasmussen. – Boston: Northeastern University Press, 2010. – 312 p.
133. Rattalino, 2005 – Rattalino, P. Sviatoslav Richter: Il Visionario [Текст] / P. Rattalino. – Varese: Zecchini Editore, 2005. – 240 p.
134. Schmiedel, 1976 – Schmiedel, G. Peter Schreier: Fur Sie portraetiert... [Текст] / G. Schmiedel. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag, 1976. – 76 S.
135. Schmiedel, 1979 – Schmiedel, G. Peter Schreier: Eine Bildbiographie [Текст] / G. Schmiedel. – Berlin: Henschelverlag, 1979. – 176 S.
136. Schreier, 2005 – Schreier, P. Im Ruckspiegel: Erinnerungen und Gesichten [Текст] / P. Schreier. – Wien: Edition Steinbauer, 2005. – 240 S.
137. Whitton, 1981 – Whitton, K. S. Dietrich Fischer-Dieskau, Mastersinger [Текст] / K. S. Whitton. – New York: Holmes & Meier Publishers, 1981. – 240 p.

138. Wolf, 2000 – Wolf, M. Dietrich Fischer-Dieskau: Verzeichnis der Tonaufnahmen [Текст] / M. Wolf. – Tutzing: J. B. Metzler Verlag, 2000. – 160 S.

ПРИЛОЖЕНИЕ

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЙ РЕПЕРТУАР С. РИХТЕРА С НИНОЙ ДОРЛИАК

В.А. Моцарт

Песни: Вы, птички, каждый год К. 307. О, цитра ты моя К. 351. Фиалка К. 476. Старушка К. 517. Песня разлуки К. 519. Когда Луиза сжигала письма К. 520. Хлое К. 524. Alleluja из мотета «Exsultate, Jubilate» К. 553. Тоска по весне К. 595.

Л. ван Бетховен

Песни: Аделаида ор. 46. Люблю тебя ор. 52. Сурок (Marmotte) ор. 52. Новая любовь – новая жизнь ор.75. Радость страдания ор.83. Стремление ор. 83.

Вокальный цикл «К далекой возлюбленной» ор 98: Сидя на холме, гляжу я; Там, где горы синеют; Паруса скользят по небу; Эти облака вышине; Май возвращается, луг весь в цвету; Возьми же с собой песни.

Ф. Шуберт

Тринадцать песен из цикла «Прекрасная мельничиха» ст. В. Мюллера ор. 25: Куда; Стой; Благодарность ручью; Праздничный вечер; Любопытный; Нетерпение; Утренний привет; Цветы мельника; Дождь слез; Моя!; Пауза; Зеленая лента; Охотник; Ревность и гордость; Любимый цвет; Злой цвет; Засохшие цветы; Мельник и ручей; Колыбельная ручья.

Вокальный цикл «Зимний путь» ст. В. Мюллера ор. 89: 1. Спокойно спи; 2. Флюгер; 3. Застывшие слезы; 4. Оцепенение; 5. Липа; 6. Водный поток; 7. У ручья; 8. Воспоминание; 9. Блуждающий огонек; 10. Отдых; 11. Весенний сон; 12. Одиночество; 13. Почта; 14. Седины; 15. Ворон; 16. Последняя надежда; 17. В деревне; 18. Ненастное утро; 19. Обман; 20. Путевой столб; 21. Постоялый двор; 22. Бодрость; 23. Ложные солнца; 24. Шарманщик.

Тринадцать песен из цикла «Лебединая песня» D 957: Вестник любви; У моря; Весенние мечты; Серенада; На чужбине; Отъезд; Атлант; Её портрет; Рыбачка; Город; У моря; Голубиная почта; Ее портрет.

Песни: Лесной царь ор.1. Гретхен за прялкой ор. 2. Жалоба пастуха. Штиль на море ор. 3. Первая утрата. Любовь без покоя ор. 5.Третья песнь арфиста ор. 12. Тайна ор. 14. К Миньоне ор. 19. Привет ор. 20. Три песни Зюлейки ор. 31. Рыбачка. Форель ор. 32. Ночь и грезы ор. 43. К луне ор. 57. III песнь Миньоны ор. 61. I песнь Миньоны. II песнь Миньоны ор. 62. К музыке ор. 88. Почта ор. 89.Сын муз ор. 92. К Сильвии ор. 106. Отъезд (Лебединая песня) S. 560. Швейцарская песня. Влюбленная пишет ор. 165.

М. Глинка

Романсы: Скажи, зачем. Как сладко с тобою мне быть. Венецианская ночь. Ах, ты, душечка. Попутная песня. Не называй ее небесной. Колыбельная песня. Ах, когда б я прежде знала (цыганская песня). Милочка. Финский залив. Адель. Я помню чудное мгновенье. Уснули голубые. Бедный певец . В крови горит огонь желанья. К ней. К цитре (итальянская канцонетта). Кто она и где она. Люблю тебя, милая роза. Не искушай. Не пой, красавица, при мне. О, милая дева. Память сердца. Победитель. Признание. Сомнение. Только узнал я тебя Песнь Маргариты. К Молли.

А. Гурилев

Романсы: Гаданье. Колокольчик.

Ф. Шопен

Песни: Колечко. Литовская песня. Моя баловница. Моя голубка. Мутные волны (Польские песни). Речка любит долину (Польские песни). Мелодия (Польские песни). Воин (Польские песни).

Р. Шуман

Вокальный цикл «Любовь и жизнь женщины» ст. Э. Шамиссо ор.42/1-8: С тех пор, как я увидела его; Он прекрасней всех на свете; Не знаю, верить ли счастью; Колечко золотое; Помогите мне, сестры; Милый друг, ты смотришь удивленно; Держу у сердца моего младенца; Ты причинил мне боль впервые.

Вокальный цикл «Любовь поэта» ст Г. Гейне ор. 48/1-16:В сиянье теплых майских дней; Цветов венки душистый; И розы, и лилии; Встречаю взор твоих очей; В цветах белоснежных лилий; Над Рейна светлым простором; Я не сержусь; О, если б цветы угадали; Напевом скрипка чарует; Слышу ли песни звуки; Ее он страстно любит; Я утром в саду встречаю; Во сне я горько плакал; Мне снится ночами образ твой; Забытые старые сказки; Вы злые, злые песни.

Четыре песни из вокального цикла «Мирты» ор. 25: Посвящение. Орешник. Вдаль, вдаль. Лотос.

Песни: С миртами и розами ор. 24. Тихая любовь ор. 35. Певец ор. 37. Пришел в ненастье (К. Шуман) ор. 37/2. Интермеццо ор. 39. В горах странный шум ор. 39. На чужбине ор. 39. Лунная ночь ор. 39. Разговор в лесу ор. 39. Весенняя ночь ор. 39. Музыкант ор. 40. На взморье вечером ор. 45. Братья-враги ор. 49. Желание ор. 51. Бедный Петер ор. 53. Луне ор. 95. Как прекрасна эта дева ор. 138. Гнев пылает в сердце девы ор. 138.

Ф. Лист

Песни: Отравой полны мои песни. Как утро ты прекрасна. Как дух Лауры. Лорелея. О, где он. Прощай. Снова встретиться с тобою. Среди радостей, среди мук любви. Как жизнь нам спасти. Рыбак. В любви все чудных чар полно.

А. Даргомыжский

Вертоград. Ты скоро меня позабудешь. Мне все равно. Душечка-девица. Мне грустно. На раздолье небес. Не спрашивай, зачем. Не судите, люди добрые. Тучки небесные. Ты и вы. Что мне до песней. Шестнадцать лет. Я сказала. Дайте крылья мне. Юноша и дева. У него ли русы кудри (цыганская). Я сказала, зачем.

Ж.-Б. Векерлен

Пять пасторалей: Menuet d'Exaude. Jeunes Filletes. Maman, dites-moi. Belle Manon. A Paris.

Б. Сметана

Вечерняя песня.

И. Брамс

Песни: Пастух (нар.). Всадник (нар.). Среди лугов (нар.). Плохая погода. Верное сердце ор. 3. Верная любовь ор. 7. Кузнец ор. 19. О вечной любви ор. 43. О, милые щечки ор. 47. Воскресное утро ор. 47. Колыбельная ор. 49. Как сирень, расцветает любовь ор. 63. Старая любовь ор. 72. Прерванная серенада ор. 84. Смерть – спокойная ночь ор. 86. На море ор. 96. Соловей ор. 97. Звучат нежней свирели ор. 105. Серенада. Странник ор. 106. Песня девушки ор. 107.

П. Делиб

Испанская песня. Отъезд. Прохладный лес. Сожаление. Bongour Susanne.

М. Балакирев

Грузинская песня.

Ж. Бизе

Девять романсов: Колыбельная. Не скажу ничего. Пастораль. Песня девушки. Прощание аравитянки с гостем-чужеземцем. Рассвет. Спокойное море. Старинная песенка. Утраченная любовь.

М. Мусоргский

Вокальный цикл «Детская» из семи песен на слова автора: С няней; В углу; Жук; С куклой; На сон грядущий; Кот Матрос; Поехал на палочке.

Вокальный цикл «Песни и пляски смерти» из четырех песен ст. А. Голенищева-Кутузова: Колыбельная; Серенада; Трепак; Полководец.

Три песни: По-над Доном сад цветет. Сиротка. Колыбельная Еремушке.

П. Чайковский

Не верь, мой друг. И больно и сладко ор. 6. Погоди. Так что же ор. 16. Канарейка. Как над горячею золой ор. 25. Вечер, ор. 27. Он так меня любил ор. 28. То было раннею весной ор. 38. Я ли в поле да не травушка была ор. 47. Колыбельная песня в бурю. Кукушка. Весна. Детская песенка ор. 54. На нивы желтые. Смерть. Не спрашивай. Лишь ты один, ор. 57. Нам звезды кроткие сияли. Я тебе ничего не скажу. Ночи безумные. Простые слова. Подвиг. Вчерашняя ночь ор. 60. Серенада. Уж гасли в комнате огни. Я вам не нравлюсь. Растворил я окно ор. 63. Слезы. Уноси мое сердце. Мой ангел, мой гений, мой друг. Серенада (Ты куда летишь). Пускай зима. Разочарование ор. 65. Снова, как прежде, один. В эту лунную ночь. Забыть так скоро. Среди мрачных дней ор. 73. Закатилось солнце ор. 78. Новогреческая песня ор. 81.

А. Дворжак

Пять песен: Колыбельная. Помню. Любовь воспеть хотел бы я. В небе ясный сокол ор. 55. Близ дома часто я брожу ор. 83.

Р. Вагнер

«Пять песен на стихи Матильды Везендонк»: В теплице; Скорби; Грезы.

Э. Григ

Песни: Песнь Сольвейг ор. 23. Лебедь ор. 25. Осенью. Надежда. Летний вечер ор. 26. Раненый ор. 33. Вчера мы встретились. У реки. Тайная любовь. На Монте Пинчио ор. 39. В вечерний час. Розы. Сон ор. 48. Весенний дождь ор. 49. К Норвегии ор. 58. С тех пор, как ты в могиле ор. 59. Море в лучах сверкает ор. 60. Маргарита ор. 60. У могилы матери ор. 69. Твой образ храню я. Принцесса.

Н. Римский-Корсаков

На холмах Грузии ор. 3. Еврейская песня ор. 7. Я верю: я любим ор. 8. Заклинание ор. 26. Посмотри в свой вертоград ор. 41. Редет облаков летучая гряда, ор. 42. То было раннею весной ор.43. Октава ор. 45.

Э. Шоссон

Два романса: Колибри ор. 2. Время сирени ор. 19.

С. Танеев

Романс: Не мои ли страсти ор. 60.

Г. Вольф

Песни на ст. Э. Мёрике: Весной. Мальчик и пчела. Агнесса. Садовник. Детская песенка. Покинутая девушка. К надежде. Русалка. Весенняя песня. Одиночество. Встреча.

Песни на ст. И. Эйхендорфа: Цыганка. Затаенная любовь. Школяр. Лучше всего. Лесная дриада.

Три духовных испанских песни: Ты, святая Матерь Божья (II); Святой Иосиф поет (III); Вы парите(IV).

Итальянские песни: Возлюбленного в Пеине. Мне милый мой поет. С веселой серенадой.

К. Дебюсси

Три песни Билитис ст. П. Луиса.

Забытые Ариетты (1, 4, 5) ст. П. Верлена.

Акварели: Il pleur dans mon coeur. Романс Fantoche. Экстаз. Зелень. Мандолина. Рождество детей, у которых нет больше дома.

Я. Сибелиус

Возвратилась девушка с прогулки.

А. Глазунов

Два романса: Сновидение. Нереида ор.60. Романс Нины (из музыки к драме Лермонтова «Маскарад»)

А. Алябьев

И я выйду на крылечко.

С. Рахманинов

Романсы: Я жду тебя ор. 4. Сон ор. 8. Здесь хорошо. На смерть чижика. Отрывок из Мюссе. Сирень. Они отвечали ор. 21. Я опять одинок. У моего окна. Вчера мы встретились. Ночь печальна ор. 26. Ветер перелетный. Вокализ ор. 34. К ней. Маргаритки. Крысолов. Ночью в саду у меня. Ау ор. 38. Увял цветок (неопубликованный романс).

М. Де Фалья

Испанская сюита: Мавританская шаль. Астуриана. Колыбельная. Поло. Мурсийская сегидилья. Хота.

М. Равель

Пять народных греческих мелодий: Песня невесты; Там, возле церкви; Какой кавалер сравнится со мной; Песня сборщиц фисташек; Веселей.

Н. Метнер

Два романса: Цветок ор. 36/2. Испанский романс ор. 36/4.

Н. Мясковский

Романсы: Солнце. Они любили друг друга. К портрету ор. 40. Тебе. Мне кажется порой, ор. 52.

«Тетрадь лирики». Романсы на текст Миры Мендельсон ор. 72: Забуду ли тебя; Как парус, что мелькнет порою; День безоблачный апреля; Как часто ночью; Мое сердце в горах; Мэри.

К. Шимановский

Шесть «Песен безумного муэдзина» ор. 42. на слова Я. Ивашкевича.

С. Прокофьев

«Гадкий утенок» сл. Х. Андерсена ор. 18.

Пять стихотворений на ст. А. Ахматовой ор. 27: 1. Солнце комнату наполнило; 2. Настоящую нежность; 3. Память о солнце; 4. Здравствуй; 5. Сероглазый король.

Три песни из ор.66: Заклинание воды и огня. Растет страна ор. 66/1. За горою ор. 66/3(слова народные).

Болтунья ор. 68/1. В твою светлицу ор. 73.Румяной зарею покрылся восток ор. 73. Колыбельная ор. 76/8. Две песни из ор. 104: Зеленая рощица ор. 104/2.

Д. Шостакович

«Из еврейской народной поэзии» ор.79: Колыбельная; Предостережение; Песня девушки.

С ГАЛИНОЙ ПИСАРЕНКО

К. Шимановский

«Песни безумного муэдзина» ор. 42. на слова Я. Ивашкевича.

Семь романсов на слова Дж. Джойса, ор. 54.

Две миниатюры из цикла «Шесть Курпевских песен ор. 58.(1930).

Н. Метнер

Романсы на стихи А. Пушкина: Зимний вечер ор. 13. Мечтателю. Могу ль забыть ор. 32. Вальс ор. 35. Цветок. Ангел. Ночь. Лишь розы увядают. Испанский романс ор. 36. Телега жизни ор. 45. Приметы ор.52.

Э. Григ

Песни: Люблю тебя ор.5. Последняя весна ор 18. За добрый совет ор. 21. С водяной лилией. Лебедь ор. 25. Летний вечер ор. 26. В плену гор (баллада) ор. 32. Моя цель ор. 33. На Монте Пинчио. Слышу ли песни звуки ор.39. Горный тролль. В вечерний час. Сон. Время роз ор. 48. Путь слова. Песни, старая и новая. Из гор. Мечта. К стране матери. Принцесса. Скажи, что хочешь. К отчизне ор. 58. Воспоминание о горах и фиордах ор. 69. Прогулка в канун лета. Эрос ор.70.

С ДИТРИХОМ ФИШЕРОМ-ДИСКАУ

Ф. Шуберт

Двадцать четыре песни: Моряк D. 536. На Бруке D. 553. Скиталец D. 641. На Дунае D. 649. Вечерние картины D. 650. Птица D. 691. Подслушанная серенада D. 698. Погруженный D. 715. Потаенность D. 719. Из Гелиополиса D. 734. Привет D. 741. Ночные фиалки D. 752. Грусть D. 772 Ночь и грезы D. 827. У окна D. 876. Одинокий D. 800. Напев рыбака D. 831. Имущество певца D. 832. Тоска могильщика по родине D. 842. Погребальный колокольчик D. 871. Весной D. 882. К Сильвии D. 891. Звезды D. 939. Поток D. 965.

И. Брамс

«Прекрасная Магелона», вокальный цикл из 15 романсов на слова Л. Тика ор. 33: Никто еще не раскаивался; Право же, лук и стрела годятся для врага; Это боль иль это радость; Любовь пришла издалека; И ты сжалишься над несчастным; Как мне вынести эту радость; Неужели для тебя эти трепещущие губы; Моя дорогая лютня, нам надо расстаться; Спи, моя ненаглядная; Отчаяние; Как быстро исчезает; Зачем нам суждена разлука; Любимый, где ты блуждаешь; Как свежо и радостно у меня на душе; Верная любовь долговечна.

Четыре строгих напева ор. 121: Потому что участь сынов человеческих; И обратился я и увидел; О смерть, как ты горька; Если я говорю языками человеческими и ангельскими.

Три песни: На озере. Лунный свет. Если ты моя царица.

Г. Вольф

Песни на слова Э. Мёрике (25): Исцелившийся к надежде. На заре. Прогулка. Новая любовь. Огненный всадник. Замкнутость. Песня охотника. Весной. Аисты-вестники. В дороге. К возлюбленной. Перегринна 1. Перегринна 2. Прощай! Встреча. Охотник. Венчание. Прощание. Весна. Предостережение.

Независимость. Несбывшаяся любовь. На старой картине. Барабан. Песня Вейлы. В полночь.

Песни на слова И.В. Гете (21). Три песни Арфиста. Крысолов. Ночная песня странника. Из Корана. Феномен. Весна год спустя. Ганимед. Приветствие цветов. Новый Амадис. Пастух. Границы человечества. Могила Анакреона. Прометей. Гений. Две коптские песни. Кто в одиночестве влачил. Тихо проскользну я к двери. 2-я ночная песня странника. Шесть испанских духовных песен.

С ПЕТЕРОМ ШРАЙЕРОМ

Ф. Шуберт

Песни из цикла «Зимний путь» ст. В. Мюллера op. 89: 1. Спокойно спи. 2. Флюгер. 3. Застывшие слезы. 4. Оцепенение. 5. Липа, 6. Водный поток. 7. У ручья. 8. Воспоминание. 9. Блуждающий огонек. 10. Отдых. 11. Весенний сон. 12. Одиночество. 13. Почта. 14. Седины. 15. Ворон. 16. Последняя надежда. 17. В деревне. 18. Ненастное утро. 19. Обман. 20. Путевой столб. 21. Постоялый двор. 22. Бодрость. 23. Ложные солнца. 24. Шарманщик.