

Степанидина Ольга Дмитриевна

РУССКОЕ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ

В статье анализируется период выхода русского романса на открытые концертные площадки, что обусловило создание новых типов романса - концертного и неолирического, соединивших в себе традиционные достижения камерной лирики с оперными принципами *bel canto*. Концертный романс формировал репертуар и исполнительский стиль певцов. Увеличение значения художественного образа фортепианной партии в общей партитуре романса потребовало осуществления ансамблевых задач в исполнительском искусстве и появления новой профессии - пианиста-ансамблиста.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/3-2/45.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 3(65): в 2-х ч. Ч. 2. С. 161-166. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/3-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

BACKGROUNDS FOR DEVELOPING DECENTRALIZED CULTURAL COOPERATION BETWEEN FRANCE AND POST-SOVIET RUSSIA

Spiridonov Pavel Andreevich
Penza State University
pavelspiridonofficial@gmail.com

The author focuses on Russian–French decentralized cooperation in the sphere of culture. The article touches on the problems of the bilateral contractual and legal basis, the improvement of which resulted in the origin of a common conception on the content and participants of such cooperation. The researcher identifies the factors promoting the development of decentralized cultural cooperation between the territorial formations of the two countries and their relation with the internal processes of redistributing state authorities in favour of territorial formations.

Key words and phrases: cultural cooperation; external cultural policy; Russian–French cultural relations; decentralization; federalization; post-Soviet Russia; modern France.

УДК 784.3

Искусствоведение

*В статье анализируется период выхода русского романса на открытые концертные площадки, что обусловило создание новых типов романса – концертного и неолирического, соединивших в себе традиционные достижения камерной лирики с оперными принципами *bel canto*. Концертный романс формировал репертуар и исполнительский стиль певцов. Увеличение значения художественного образа фортепианной партии в общей партитуре романса потребовало осуществления ансамблевых задач в исполнительском искусстве и появления новой профессии – пианиста-ансамблиста.*

Ключевые слова и фразы: новые типы романса: концертный, неолирический; соединение оперного и камерного композиторского творчества и исполнительского искусства; композиторы-пианисты; профессиональные камерные певцы; ансамблевые задачи; новая профессия: пианист-ансамблист.

Степанидина Ольга Дмитриевна, к. искусствоведения, доцент
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
nadolskaya@mail.ru

РУССКОЕ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ

К концу XIX века концертная жизнь в России благодаря быстрому развитию капитализма значительно активизируется. Меценатство уступает место иной организации концертной деятельности почти по образцу промышленной. Огромный рост музыкальной аудитории вызвал резкое увеличение количества открытых платных концертов: разветвлённая сеть РМО, концерты «Кружка любителей русской музыки», «Концерты А. Зилоти» и многие другие. Классическая симфоническая и особенно камерная музыка после длительной эпохи существования в закрытых концертах для избранной публики оказывается в гуще многообразных явлений.

Камерно-вокальная музыка прошла долгий и сложный путь развития – от аристократического художественного музицирования преимущественно в дворянско-аристократических и художественно-богемных салонах, воспевания культа любви и дружбы, «вобрав» в себя идеи шестидесятилетия, результатом чего было появление произведений с ярко выраженной социальной тематикой, к концу XIX века представляла собой очень разнообразную по тематике, образам и средствам воплощения область музыкального отражения глубоко противоречивого момента отношений в общественной и культурной жизни России.

Традиционные формы камерно-вокальной лирики и ярко окрашенная социальными мотивами музыка «великих учителей правды» – А. Даргомыжского и М. Мусоргского, композиторов-кучкистов в своё время нашли верных интерпретаторов в лице талантливых певцов-любителей. Обладающие в основном скромными вокальными данными в плане виртуозного направления вокального искусства *belcanto*, но имеющие великолепную общую музыкально-художественную культуру, они были пламенными пропагандистами и произведений, и музыкально-эстетических принципов своих учителей. Вначале – эпизодически, затем – более регулярно появляясь в открытых концертах, они, несомненно, оказывали определённое воздействие на вкусы растущей аудитории. Появление на концертных эстрадах ряда камерных певцов-любителей, таких как Л. Беленицына (Кармалина), В. Опочинин, А. Молас, затем – профессиональных исполнителей – М. Олениной-д'Альгейм, З. Лодий, О. Бутото-Названовой, Н. Кошиц, А. Жеребцовой и других, вызвало естественное сравнение с манерой исполнения камерных произведений оперными певцами, и – шире – русская критика рубежа XIX-XX вв. *впервые* поставила вопрос теоретического осмысления камерно-вокального исполнительства. Не забудем, что это было время и первых систематизированных исследований, посвящённых самому жанру романса. Только в 1896 г. вышла книга Ц. Кюи «Русский романс. Очерк его развития», о которой А. В. Оссовский пишет сразу же после выхода, что «предмет, остановивший внимание критика, нов и интересен» [8, с. 47].

Звучание камерной музыки в небольших помещениях, исполнение романсов певцами-любителями, имевшими в основном небольшие, но хорошо обработанные голоса, вызвали после выхода их на открытые эстрады следующие строки Ц. Кюи: «Обыкновенно считается, что оперные арии исполнять трудно, а романсы петь легко. С материальной стороны, пожалуй, для оперных арий требуется голос более сильный и более обширный. Но с художественной стороны – напротив того. Оперные арии не требуют особенной тонкости исполнения. Достаточно, при хорошем техническом исполнении верно передать общий колорит. В них менее заметны недостатки дикции и декламации, чему немало содействует и оркестр, поддерживающий певца своею звуковой силой и богатством. Не то исполнение романсов. Здесь ответственность лежит, главным образом, на певце. Он должен обладать не столько прекрасным голосом, сколько прекрасной дикцией, фразировкой, отчётливым произношением слов, выразительностью, музыкальностью, тонким вкусом и чувством меры, которое составляет высшую степень художественного совершенства» [5, с. 442-443]. Продолжая дискуссию на страницах журнала «Музыкальный современник» в 1916 г., Л. Сабанеев также утверждает: «Оперное пение – более декоративное, требует присутствия настоящего, а не воображаемого голоса, требует яркой экспрессии, силы. Камерный стиль не требует абсолютной мощи вокального органа, но взамен того, тут на первом месте выступает тонкая, филигранная работа над отделкой мелких нюансов звука, над созданием фразы, которая уже лишена декоративной убедительности» [12, с. 27-28].

Как мы видим к этому времени развития исполнительской культуры, критики довольно резко разграничивают две области вокального исполнительства. Действительно, певцы-дилетанты, сосредоточившие свои творческие усилия на пропаганде романсов, утратили прежнюю универсальность, характерную для певцов-любителей начала XIX в. и приёмы и навыки школы *belcanto*: красота и сила голоса, исполнение виртуозных пассажей, яркость подачи материала уступили совершенно иным исполнительским приёмам, на первом месте из которых стали декламационность и фразировка.

Исполнение оперными певцами практически только «концертных» романсов, близких по своим художественным параметрам к оперным ариям, не составляло большого количества в концертных программах, в основном даже выдающиеся певцы ограничивались исполнением известных оперных арий и салонных романсов Блейхмана, Гродского, Таскина и др. Видимо, поэтому многие страницы статей В. Стасова, Ц. Кюи, А. Серова посвящены обличению засилья пустой музыки на концертной эстраде, борьбе за глубокий, серьёзный репертуар. Оперная манера исполнения «концертных» романсов и оперных арий порицалась русскими критиками, ратовавшими за исполнение в открытых концертах любимых ими, критиками, камерных сочинений со сложными музыкальными формами, изысканным голосоведением, философским поэтическим содержанием.

Однако мы помним, что наиболее совершенные произведения в жанре камерной музыки Глинкой, Даргомыжским, Балакиревым, Бородиным, Кюи, Римским-Корсаковым и многими другими композиторами создавались в расчёте не на концертное исполнение, не на оперных певцов, а на небольшие залы и гостиные и скромные вокальные данные певцов-любителей. Даже камерно-вокальную музыку П. Чайковского Б. Асафьев характеризует как почти целиком вышедшую из недр «домашнего» музицирования. Безусловно, некоторые романсы П. Чайковского содержат в себе черты изысканного художественного камерного романса, но целый ряд монологов вливается в тот новый тип художественного романса, появившегося в творчестве А. Бородина и М. Мусоргского, в позднем творчестве Н. Римского-Корсакова и С. Танеева, – **нового**, необходимого музыкального произведения конца XIX века – **«концертного романса»**.

Из недр домашнего музицирования вышли и первые русские камерные певцы, воспитанные великими русскими композиторами и воплощавшие на концертных эстрадах их эстетические заветы. Отражение в музыке правдивых интонаций, «говора человеческого», речитативно-декламационная линия в русских камерно-вокальных произведениях, достигшая своего апогея в творчестве М. Мусоргского, подготовила и воспитала целую плеяду тонких и вдумчивых исполнителей. Наиболее яркой представительницей этого направления явилась М. А. Оленина-д'Альгейм, первая профессиональная камерная певица, ученица Ю. Платоновой и А. Молас. Возможно, то, что она училась у выдающейся русской оперной певицы Ю. Платоновой и прекрасной камерной певицы-любительницы А. Молас, позволило ей представить сплав двух достаточно далёких к этому времени направлений вокальной музыкальной культуры – оперной и камерной, взяв всё необходимое для её профессии. Именно она первая начала давать в России *Liederabend*'ы, представляя продуманные, целно выдержанные программы, что для русской публики того времени, по признанию Ц. Кюи, было «настоящим откровением». В. Стасов отмечал у М. А. Олениной-д'Альгейм «разнообразие исполнения, преобладание драматической чудной декламации, выражение изображаемого чувства и впечатления» [16, с. 280]. Восторженно писали в своих рецензиях на концерты певицы многие московские критики: Ю. Энгель, Ю. Сахновский, В. Каратыгин, Н. Кашкин, особенно ценя её исполнение романсов и песен М. Мусоргского.

Исполнительское искусство М. А. Олениной-д'Альгейм в концентрированном виде отвечало тем требованиям, которые предъявлялись тогда камерным певцам. Оно отличалось высокой культурой, владением голосом, особым мастерством декламационной выразительности, тонкой отделкой деталей, осмысленной фразировкой, законченностью трактовки, умением вникнуть и донести все детали не только музыкального, но и поэтического текста, простотой и правдивостью выражения глубоких человеческих чувств и переживаний, с большой самоотдачей донесённых до слушателей.

Однако годы, предшествующие революции, настойчивые поиски смысла жизни, так характерные для русской интеллигенции, стремление к абстрактной «свободе», к неясному «свету» породили тот особенный романтически-приподнятый настрой чувств, который нашёл своё яркое отражение в музыке чутких композиторов: **дифирамбические концертные романсы** Н. Римского-Корсакова («Шёпот, робкое дыханье», «Дробится и плещет»,

«Звонче жаворонка пень»), П. Чайковского («Первое свидание», «День ли царит», «Средь мрачных дней»), С. Танеева («Моё сердце – родник», «Бьётся сердце беспокойное») и, наконец, в творчестве С. Рахманинова.

Действительно, такие **новые** в камерно-вокальной музыке качества, присущие **концертному** романсу, как особая *приподнятость* яркого эмоционального высказывания, полная *оперная тесситура*, охватывающая весь певческий диапазон даже в романсах с речитативно-декламационным типом мелодизма; огромные волны *динамического нагнетания*; длительное пребывание на предельных эмоциональных, тесситурных и динамических «высотах»; «взрывчатая» динамика и подвижная темповая структура; соединение противоположных эмоциональных состояний на коротком отрезке времени; уникальное сочетание демократичности музыкального языка с предельной утончённостью, изысканностью ставили совершенно **новые исполнительские задачи**. Следует обратить внимание, что эти задачи, по-видимому, были сложны даже для такой талантливой певицы, как М. А. Оленина-д'Альгейм: судя по рецензиям 1901-1902 гг., в её обширном репертуаре, включавшем свыше 150 произведений разных авторов, совершенно отсутствуют «концертные» романсы, в том числе – Рахманинова, и для решения этих новых проблем потребовалось *соединение* умения камерных исполнителей с лучшими достижениями русских оперных певцов.

Среди камерной музыки М. Глинки и А. Даргомыжского есть несколько романсов, выходящих за пределы чисто «камерного» стиля и приближающихся к масштабности отдельных оперных арий: «Ночной смотр», «Сомнение», «Старый капрал», превосходными исполнителями которых были выдающиеся оперные певцы: О. Петров, А. Воробьёва-Петрова, Д. Леонова.

Выход на концертную эстраду и пианистов, и оперных певцов с камерным репертуаром потребовал от композиторов абсолютно нового подхода к камерной вокальной музыке, приближения её к новым требованиям как оперной композиторской, так и исполнительской и слушательской культур. На большую концертную эстраду выходит новый тип романса: **концертный романс** с ярко выраженными особенностями, достаточно отличающегося его от камерного романса предыдущего поколения, поколения художественного романса эпохи салона.

Теперь не только небольшую группу подготовленных слушателей, как, к примеру, в музыкально-литературных или дворянско-аристократических салонах – месте обитания камерной музыки в XVIII и XIX веках в России, не только коллектив друзей-единомышленников (собрания в доме А. Даргомыжского, В. Стасова, композиторов-кучкистов), но и большую массу публики необходимо было увлечь, убедить, повести за собой; надо было раскрыть и донести до отдалённых рядов больших залов сложный мир глубоких, масштабных трагедийных образов камерной музыки рубежа XIX-XX вв., среди которых одно из главных мест занимала музыка С. Рахманинова, особенно «Судьба», «Проходит всё», «Пора». Эта линия «концертных романсов» с речитативно-декламационным и напевно-декламационным типами мелодизма, получившая своё новое толкование в творчестве С. Рахманинова, была блистательно решена гением русского вокального искусства Ф. Шаляпиным. Он воплотил в своём творчестве лучшие черты камерных исполнителей: глубокое проникновение в психологический подтекст исполняемого произведения, высокую культуру пения, мастерство декламационной выразительности, выпуклую лепку фразы; но к тонким оттенкам деталей он добавил укрупнённую образ, масштабность, необходимые для точного выполнения авторских текстов рахманиновских романсов; личную трагедию он возвысил до общечеловеческой, привнёс в исполнительство камерной музыки пламенность оратора.

«**Концертный романс**» стал *основным* фактором, формирующим репертуар певцов этого переходного периода времени. К пропаганде данного типа романса подключились, в первую очередь, оперные певцы.

Наследник и продолжатель лучших традиций оперных артистов Ф. И. Шаляпин явился реформатором как в области оперного, так и в области камерного исполнительства. Камерный репертуар его невелик, но он включает в себя «концертные» романсы М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргского, П. Чайковского и С. Рахманинова, среди которых – посвящённый ему композитором романс «Судьба». Подчёркивая умение Ф. Шаляпина раскрыть и донести психологический подтекст поэтической ткани романса, выявив его драматургическую линию, Б. Асафьев писал: «Русский стих, его плавность и “роспев”, а главное, напевность его ритма, исключаящую всяческий метрический формализм, – стих сплошных “исключений из правил” именно в силу его гибкой и чуткой ритмики, – Шаляпин ощущал всем своим существом и вокализировал его в совершенстве» [1, с. 144].

Выводя *ритмические закономерности* исполнительского искусства Ф. Шаляпина и С. Рахманинова, Г. Коган особо подчёркивает: «Ведь пение пению рознь. Одно дело, скажем, итальянское *belcanto*, искусство Патти и Баттистини, выросших на операх Россини, Беллини, Доницетти; другое – “говорящее” пение Шаляпина, полное “интонируемого смысла” (Асафьев), возвращённое музыкальными драмами и романсами Мусоргского. Музыкально-словесный ритм, то есть ритм речевой, сверенный с интонациями живой человеческой речи, – вот из чего исходили в своих ощущениях Шаляпин, Рахманинов и другие выдающиеся представители русской исполнительской школы» [4, с. 95-96].

Таким образом, в умении глубокого раскрытия интеллектуальной сферы романса, его поэтической сущности оперный певец Ф. Шаляпин *сближается с лучшими камерными певцами*, усиливая их необходимыми оперными средствами, для адекватного раскрытия музыки композиторов, выдвинутых именно этим временем, среди которых одно из главных мест принадлежит С. Рахманинову. Неудивительно, что даже самым талантливым камерным певцам с их тонкостью, изяществом, аристократизмом не могли удаваться произведения, полные гневного протеста («Пора», «Христос воскрес», «Судьба»), требующие не только правдивой и глубокой выразительной декламации, но и настоящих ораторских качеств, заставляющих подниматься до обличительного пафоса. Время, полное предгрозовых предчувствий, заставляло и создавать новые произведения, отвечающие духу времени, и **переосмыслять традиционные трактовки**, выявлять **скрытый социальный подтекст**, который в восприятии возбуждённо настроенной аудитории иногда превращался в политическую манифестацию. Именно так теперь воспринимались, казалось бы, нейтральные произведения.

Например, по воспоминаниям К. Станиславского, политический резонанс вызвало исполнение роли доктора Штокмана в пьесе Г. Ибсена [15, с. 303], и даже романс С. Рахманинова «Весенние воды» стал символом общественного пробуждения. Коренным образом переосмыслились и привычные трактовки. Э. Каплан пишет о знаменательно различных исполнительских решениях И. Тартаковым и Ф. Шаляпиным романса П. Чайковского «Разочарование»: «Тартаков пел прошлое, уходящее, он упивался печалью воспоминаний. Шаляпин пел о грядущем. Он поворачивал взоры слушателей в сторону отдалённого грома надвигающихся исторических событий... Он пел о “Человеке, который звучит гордо”» [3, с. 18].

Наряду с этим новым направлением и в творчестве С. Рахманинова продолжала развиваться *традиционная* линия русской камерной вокальной лирики, включающая романсы-признания, романсы-пейзажные зарисовки, дифирамбы, то есть романсы по своей мелодической сущности приближающиеся к оперным ариям – **неолирические** романсы.

У С. Рахманинова (как и у П. Чайковского) оперно-напевная мелодическая линия охватывает полный певческий диапазон, что также сближает их с оперными мелодиями. Неудивительно, что подобные романсы стали наиболее исполняемыми оперными певцами, которым они зачастую и посвящались композиторами.

Мы задержимся на облике только двух русских оперных певцов, прославившихся на рубеже XIX–XX вв. проникновенным исполнением лирических романсов С. Рахманинова: А. Неждановой и Л. Собинова.

А. Нежданова была тонкой и вдумчивой исполнительницей камерной музыки. Конечно, в её исполнительском почерке и в выборе репертуара, в подавляющем большинстве своём состоящем из произведений, написанных в кантиленном и напевно-декламационном типах мелодизма, т.е. близком к оперным ариям, и в преимущественном использовании метода «исполнительского объединения» сказывалось стремление к укрупнению мелодической, кантиленной линии. Этот факт подчёркивал В. Богданов-Березовский, анализируя ноты, принадлежавшие Неждановой [2, с. 248, 256–257]. И недаром именно А. Неждановой посвятил С. Рахманинов свой «Вокализ» – торжество мелодии, кантилены, свободы от поэтического текста.

Наряду с большим вниманием к сфере собственно мелодической, кантиленной, наряду с преимущественным использованием метода «исполнительского объединения» А. Нежданова придавала большое значение и филигранной отделке деталей, тонкой фразировке. Она много внимания уделяла тексту, *смысловой согласованности слова и музыки*, что выражалось и в исполнении романсов западных композиторов на тексты в собственных переводах, и в умелом подчёркивании отдельных декламационных деталей. В. Богданов-Березовский отмечает эти тонкие детали, запечатлённые в рабочих экземплярах нот певицы, в частности, в романсах «Дитя! Как цветок ты прекрасна» (особенно выделено слово «ты»), «Здесь хорошо», «Сирень». Недаром в записных книжках певица излагает своё творческое *credo*: «Надо петь со смыслом, понимать содержание исполняемого произведения, делать логические ударения во фразах. В каждой фразе есть музыкальное и словесное ударение – надо делать единое» [7, с. 194].

А. Нежданова была исключительно чутка к пианистам, выступавшим с ней. Великолепный спаянный дуэт представляли выступления с её постоянным партнёром Н. Головановым, с клавесинисткой В. Ландовской. Неудивительно, что подчёркивая особую любовь А. Неждановой к произведениям С. Рахманинова, В. Богданов-Березовский выделял *ансамблевые* задачи исполнительской культуры, встающие при встрече с камерной вокальной музыкой этого композитора: А. Нежданова «любила ту совсем органическую, неразрывную связь между человеческим голосом и “голосом” фортепиано, которая отличает его романсы, где сплошь и рядом диалог между певцом и инструментом ведётся в капризно перекликающихся фразах и репликах, а иногда сплав вокальных и фортепианных интонаций образует единую, в сущности, монологическую фразу» [2, с. 258].

Л. Собинов – «чародей, поэт звука» (Д. Похитонов) [13, с. 210] и в камерном репертуаре покорял глубоко «русским *belcanto*», широтой и привольностью пения, интонационной выразительностью. В его репертуаре также можно отметить количественное преимущество романсов кантиленного и напевно-декламационного типов мелодизма. Но работа певца над такими произведениями, как «О нет, молно, не уходи!» С. Рахманинова или «Семинаристом» М. Мусоргского свидетельствует о сознательном расширении репертуара за счёт включения романсов с иным настроением и типом мелодизма, и говорит о Л. Собинове как о художнике нового направления.

Все исследователи творческого облика Л. Собинова отмечают благотворное воздействие Кружка любителей русской музыки на формирование музыкального вкуса певца, отточенность фразировки, внимание к декламационной выразительности исполнения. Сам певец искренне признавал, что он «очень высокого мнения о русской романсовой литературе и, признаюсь, исключительно ей я обязан своим музыкальным развитием. Я того мнения, что только на русских романсах можно развить музыкальную фразу. В них музыкальное развитие и текст идут рука об руку» [Там же, с. 25]. Поэтому тщательная работа певца над собственно вокальной стороной произведений сочеталась с углублёнными поисками декламационной выразительности поэтического текста романса. Этому, безусловно, помогала и общая высокая культура певца, и поэтический талант, о чём свидетельствуют не только его многочисленные стихотворные экспромты, шуточные стихи, но и талантливые переводы. Неудивительно, что чуткий художник, музыкант-ансамблист С. Рахманинов не только посвятил Л. Собинову один из своих тончайших романсов – «Ветер перелётный», но и просил его исполнить в концертах Кружка любителей русской музыки не вокально-выигрышные «теноровые» романсы (типа «Весенних вод», «Как мне больно», «Отрывок из Мюссе», «Я опять одинок»), а именно наиболее сложные романсы – вокально-фортепианные **дуэты**. В частности, в письме к М. Керзиной Рахманинов это особо подчёркивает: «Я поставил ему (Л. Собинову – прим. автора – О. С.) в счёт целых четыре романса и при том ни одного выигрышного. Очень извиняюсь перед ним и очень прошу его всё-таки не отказываться от них. Главное от “Ночь печальна”, где собственно не ему нужно петь, а аккомпаниатору на рояле. Всё-таки, очень прошу его спеть это. Затем у него ещё романс: “Пощады я молно”, где роль фортепиано важнее и где у певца не будет хватать время взять дыхание» [11, с. 411].

Эти романсы поставили **новые исполнительские задачи**, которые помогли воспитанию певца *нового типа*, гармонично сочетающего в себе лучшие достижения оперной культуры – богатые голосовые данные, охватывающие полный певческий диапазон, необходимый для выявления всех эмоциональных оттенков, всемерное подчёркивание плавности, широты голосоведения, яркой экспрессивной подачи насыщенного мелодического материала с тонкой и филигранной отделкой декламационных деталей текста, выразительным интонированием речитативных моментов, гармонично вкрапляемых в мелодическую ткань, и – что особенно важно – умение чутко взаимодействовать и сочетать свои намерения с намерениями аккомпаниатора.

Подобные романсы М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, С. Танеева, С. Рахманинова явились стимулом воспитания и пианиста-ансамблиста. Выступления аккомпаниаторов-любителей с певцами-любителями в редких открытых концертах, как правило, не привлекали к себе особого внимания. Но выход на концертную эстраду целого созвездия русских пианистов – Н. Рубинштейна, М. Мусоргского, М. Балакирева, С. Танеева, С. Рахманинова, Н. Метнера во главе с великим Антоном – Антоном Рубинштейном, авторов сложных в фортепианном отношении, насыщенных значительным художественным содержанием и мощной выразительной фортепианной фактурой романсов, заставил пересмотреть отношение к фортепианной партии в романсах и к искусству аккомпанемента в частности. В конце XIX в. всё чаще в рецензиях упоминается значение концертмейстеров в вокальных вечерах. Ц. Кюи, рецензируя концерт Д. Леоновой (кстати часто выступающей в ансамбле с М. Мусоргским), особо отмечает, что «хорошие аккомпаниаторы... более редки, чем хорошие пианисты. От них требуется известный механизм, так как современные аккомпанементы изобилуют значительными техническими трудностями, требуется музыкальность, гибкость, чуткость, способность примениться к каждому исполнителю, поддержать его, где нужно подчиниться, где нужно – руководить им. Хорошие аккомпаниаторы у нас наперечёт» [6, с. 144-145]. В статье «Русский романс» известный русский критик и композитор специально останавливается на этом вопросе, особо подчёркивая, что «аккомпанемент имеет тоже свои права, своё значение, а главное, где нужно, он должен свою энергию присоединить к энергии выражения вокального исполнителя» [5, с. 443]. Среди лучших аккомпаниаторов Кюи называет А. Рубинштейна и М. Мусоргского, из более позднего поколения – Ф. Блуменфельда. Действительно, выступление Антона и Николая Рубинштейнов, М. Балакирева и М. Мусоргского в качестве концертмейстеров сразу же поставило роль и значение аккомпаниатора на недостижимую ранее высоту, приравняв его к партии и значению солиста-певца. Это дало повод вынудить Ф. Шаляпина признать: «Когда Рахманинов сидит за фортепьяно и аккомпанирует, то приходится говорить: “не я пою, а мы поём”» [17, с. 285].

Масштабность русского романса анализируемого периода времени, привносящая монументальность в звучание, оперно-симфонические принципы развития тематического материала, характерные оркестровые приёмы и штрихи, насыщение фортепианной партии вокально-тематическими образованиями, ставит высокие задачи исполнительского плана и требует воспитания нового типа камерно-концертного певца и пианиста-ансамблиста. Более того, в целом ряде романсов С. Танеева, Н. Метнера и особенно – С. Рахманинова – инструментальный тематизм эпизодически в образном отношении становится *ведущим*. По свидетельству В. Оссовского, например, Н. Римский-Корсаков считал, разбирая камерно-вокальные сочинения С. Рахманинова, что «аккомпанемента многих романсов слишком сложны в пианистическом отношении, – требуют чуть ли не виртуозных данных. Случается даже, что именно в фортепианной партии, а не в голосе сосредоточен основной смысл и художественный интерес романса, так что получается собственно пьеса для фортепиано с участием пения» [9, с. 386].

Момент исключительной важности фортепианной партии и аккомпанемента тонко подметил Ю. Энгель, рецензируя концерт Н. Кошиц и С. Рахманинова, где исполнялись романсы соч. 38: «Аккомпанемент Рахманинова был не придатком к пению, а какой-то созидательной плавильней, то бурной, как вулкан, то ювелирно-тонкой, перед лицом которой и самое пение получало значение чего-то менее важного, производного» [18, с. 438].

Все эти многообразные задачи: виртуозное владение фортепианной техникой, разнообразие звучания инструмента, умение донести насыщенный выразительной образностью тематический материал, сложные ансамблевые проблемы и задачи чисто концертмейстерской работы, заключающиеся и в умении разучивания трудных партий с певцом, и в мобилизации исполнительских качеств, яркого артистизма для концертных выступлений – потребовали от пианиста уже не эпизодического участия в камерных выступлениях, а посвящения себя целиком трудной профессии *пианиста-ансамблиста*. Такие пианисты как М. Бихтер, Н. Голубовская, И. Миклашевская открывают список выдающихся отечественных ансамблистов-концертмейстеров, прославивших отечественную ансамблевую школу.

Список литературы

1. Асафьев Б. Мысли и думы // Фёдор Иванович Шаляпин: в 2-х т. / ред.-сост. и авт. комм. Е. А. Грошева. М.: Искусство, 1960. Т. 2. Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. С. 135-145.
2. Богданов-Березовский В. М. Концертная деятельность // Антонина Васильевна Нежданова. Материалы и исследования: сборник. М.: Искусство, 1967. С. 237-285.
3. Каплан Э. Жизнь в музыкальном театре. Л.: Музыка, 1969. 218 с.
4. Коган Г. Об интонационной содержательности фортепианного исполнения // Советская музыка. 1975. № 11. С. 94-96.
5. Кюи Ц. Избранные статьи. Л.: Музгиз, 1952. 696 с.
6. Кюи Ц. Избранные статьи об исполнителях. М.: Музгиз, 1957. 275 с.
7. Нежданова А. В. Материалы и исследования. Воспоминания. Статьи. Из записных книжек. М.: Искусство, 1967. 540 с.
8. Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
9. Оссовский А. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове: в 2-х т. / сост., ред. и авт. предисл. З. Апетян. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1962. Т. 1. 509 с.

10. Пазовский А. Великий певец-актёр // Фёдор Иванович Шаляпин: в 2-х т. / ред.-сост. и авт. комм. Е. А. Грошева. М.: Искусство, 1960. Т. 2. Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. С. 331-342.
11. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3-х т. М.: Советский композитор, 1978. Т. 1. 583 с.
12. Сабанеев Л. Музыка в Москве // Музыкальный современник: хроника журнала. 1916. № 15. С. 26-32.
13. Собинов Леонид Витальевич: в 2-х т. / сост. К. Н. Кириленко. М.: Искусство, 1970. Т. 2. Статьи, речи, высказывания. Письма к Л. В. Собинову. Воспоминания о Л. В. Собинове. 350 с.
14. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1962. 576 с.
15. Станиславский К. С. О Ф. И. Шаляпине // Фёдор Иванович Шаляпин: в 2-х т. / ред.-сост. и авт. комм. Е. А. Грошева. М.: Искусство, 1960. Т. 2. Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. С. 127-131.
16. Стасов В. Статьи о музыке. М.: Музыка, 1980. Вып. 5-А. 420 с.
17. Шаляпин Ф. И. Маска и душа // Фёдор Иванович Шаляпин: в 2-х т. / ред.-сост. Е. А. Грошева; коммент. Е. А. Грошевой, при участии И. Ф. Шаляпиной. М.: Искусство, 1960. Т. 1. Литературное наследство. Письма. И. Шаляпина. Воспоминания об отце. С. 213-313.
18. Энгель Ю. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. М.: Советский композитор, 1971. 523 с.

RUSSIAN CHAMBER AND VOCAL PERFORMANCE AT THE TURN OF THE XIX-XX CENTURIES

Stepanidina Ol'ga Dmitrievna, Ph. D. in Art Criticism
L. V. Sobinov Saratov State Conservatory
nadolskaya@mail.ru

The article analyzes the period of the Russian romance appearance at public concert venues, which conditioned the creation of new types of romance – concert and neo-lyrical ones combining the traditional achievements of chamber lyrics with the opera principles of *bel canto*. The concert romance formed the repertoire and performing style of the singers. The increasing significance of the artistic image of the piano part in the total score of the romance required the implementation of ensemble tasks in performing art and the emergence of a new profession – pianist-ensemblist.

Key words and phrases: new types of romance: concert, neo-lyrical ones; combination of composer's opera and chamber creative work and performing art; composers-pianists; professional chamber singers; ensemble tasks; new profession: pianist-ensemblist.

УДК 1:930

Философские науки

Проблема синхронистичности является актуальной для познания синергетического аспекта реальности. Авторы рассматривают различные варианты подходов к изучению синхронистичности и выдвигают свою гипотезу, что в основе синхронистичности лежит антропный принцип, который можно рассматривать как фундаментальный синхронизм. Проблема синхронистичности является очень важной не только в рамках философии, но и естествознания и социальных наук для выхода человечества на более высокие уровни регуляции и управления природой и обществом.

Ключевые слова и фразы: синхронистичность; синхронизм; синергетика; антропный принцип; управление социальными процессами.

Стерледев Роман Константинович, д. филос. н., доцент
Пермский государственный медицинский университет
4438767.rambler.ru

Стерледева Тамара Дмитриевна, к. филос. н., доцент
Пермский национальный исследовательский политехнический университет
cenzia@rambler.ru

ПРОБЛЕМА СИНХРОНИСТИЧНОСТИ И ВОЗМОЖНЫЕ ВАРИАНТЫ ЕЕ РЕШЕНИЯ

Существуют проблемы, которые возникли еще на заре становления человечества и не решены до сих пор. Эти проблемы могут быть двух основных типов. Первый тип связан с фундаментальными проблемами человеческого существования: в чем смысл жизни, существует ли Бог, что такое любовь и т.д. На эти проблемы нет единой точки зрения, а имеются различные варианты их решения. Имеются проблемы и иного типа, к которым относится, например, проблема, возникшая еще со времен Пифагора. Это так называемая «числовая» мистика. Определим, что такое мистика. На этот вопрос также нет единого мнения, и мы будем придерживаться той точки зрения, которая кажется нам наиболее адекватной. Явление, с одной стороны, считается мистическим в том случае, если оно имеет место в жизни, причем не единично, а многократно, но, с другой стороны, не поддается объяснению на основе имеющегося в данный момент естественно-научного знания. К проблемам данного типа можно отнести и проблему синхронистичности.

Рассмотрим примеры нескольких синхронизмов. Пример № 1: «1 апреля 1949 года я сделал в утренней записи символический рисунок, содержащий фигуру получеловека-полурыбы. На обед была рыба... После полудня