



Н. А. МЕЩЕРЯКОВА

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова



УДК 78. 0721

ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ПУБЛИЧНОГО КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО КОНЦЕРТА В РОССИИ: ОПЫТ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Исследования феномена камерно-вокального концерта в России до сих пор отсутствуют. Объясняется это отчасти тем, что в истории отечественного исполнительства эта форма художественной коммуникации, чрезвычайно важная для национальной культуры, заявила о себе довольно поздно – на рубеже XIX–XX столетий, в то время как проведение публичных симфонических концертов, фортепианных и квартетных вечеров уже в середине XIX века стало устойчивой традицией. В рецензии на выступление Шаляпина (1900) музыкальный летописец Москвы Ю. Д. Энгель с полным основанием утверждал: «...У нас вообще только недавно стал прививаться как вкус к камерной внеоперной музыке, так и к исполнению её в специальных романсовых концертах» [13, с. 61].

В трудах, посвящённых русскому романсу, внимание авторов, независимо от широты исторического контекста, как правило, сосредоточено на внутренней природе камерно-вокальных жанров, на сложной взаимосвязи музыки и слова. Данная закономерность характерна и для капитальных работ В. А. Васиной-Гроссман, Е. Е. Дурандиной. Более подробный анализ бытования русских романсов в культурном пространстве России содержится в исследованиях Б. В. Асафьева. «Обычное деление городской вокальной лирики принимало во внимание: *салон, камерный концерт и различные виды эстрады* [курсив мой. – Н. М.]. За салоном скрывалась ещё безграничная почти сфера лирики “домашней”, – отмечает учёный [1, с. 99]. Нельзя не согласиться с Асафьевым в том, что между выступлениями романсовых исполнителей в атмосфере салонов и кружков и публичными вокальными концертами различия огромны. Однако в отечественном искусствознании смена этих художественно-коммуникативных форм должного освещения не получила.

В истории русского вокального искусства переход от домашнего музицирования к публичному концертному правомерно связывать, в первую очередь, с деятельностью двух крупных музыкально-просветительских объединений эпохи Серебряного века – Дома песни (1908–1918) и Кружка любителей русской музыки (1896–1912), истории которого посвящена данная статья.

Исполнительский опыт, накопленный в прошлом, в начале XXI века предается забвению и постепенно утрачивается. Ещё в 1964 году, подводя итоги Первого Всесоюзного конкурса вокалистов имени М. П. Мусоргского, выдающаяся камерная певица XX столетия Н. Л. Дорлиак с сожалением констатировала: «...Эта область вокального искусства никак не может составить предмет нашей гордости. Мало у нас камерных певцов!» [3, с. 3]. Её предшественница, создательница Дома песни, легендарная М. А. Оленина-д’Альгейм была в своих суждениях более категоричной. «...Можно сказать, что оно [камерное пение] ещё не существует в СССР. Здесь нет легально признанных артистов-исполнителей, всецело посвятивших себя камерному пению, и случайно[ые] исполнители не могут заменить их в этой необходимой области искусства» [11, л. 1]. И если в то время пафос этих строк мог показаться преувеличенным, то во второй декаде XXI века проблема обретает особую значимость. В учебных планах третьего поколения, во всех музыкальных вузах квалификация камерного певца официально не предусмотрена, общественный статус камерных исполнителей, по сравнению с их предшественниками в Серебряном веке, снижается неуклонно, а удельный вес камерно-вокальных концертов в системе современных культурных ценностей весьма невелик. Данными обстоятельствами определяется практическая важность предложенной проблематики. Однако её теоретическую значимость переоценить ещё сложнее.

Процесс формирования публичного камерного вокального концерта как весьма специфичной формы художественной коммуникации обусловил целый ряд нововведений. С ними было связано:

- изменение репертуарных пристрастий и эстетических ориентиров в певческом искусстве;
- осознание просветительской миссии певца-художника и его исторической ответственности перед композитором и слушателем;
- кристаллизация устойчивого творческого союза между певцом и концертмейстером и формирование основ вокально-инструментального ансамбля;
- осмысление новой роли публики в исполнительской судьбе камерно-вокальных опусов;



– установление нового концертного регламента: отмена «бисов», запрет аплодисментов и включение программ «по выбору публики» (в практике Дома песни).

Отмеченные изменения привели и к более серьёзным последствиям – постепенному преобразованию социокультурного статуса певца в общественной среде. Данная закономерность, связанная с развитием традиций публичного концертирования, оказалась характерной не только для отечественной, но и для европейской культурной среды и проявлялась в разные эпохи. «Благодаря быстрому процветанию публичной концертной деятельности, – как отмечал Э. Бюкен, ссылаясь на документальные источники, – музыканты в обществе состояли на равной ноге с представителями высшего сословия», и «в особенности певцы и певицы, так же как и выдающиеся инструментальные виртуозы, образовали в Италии прямо-таки промежуточное сословие между аристократией и буржуазией» [2, с. 7–8]. Эти типичные приметы итальянского барокко отчётливо проступили в российском климате Серебряного века, провозгласившего культ созидательной личности. Именно тогда в разряд безусловно признанной художественной элиты, независимо от социального происхождения и имущественного веса, вошли Н. Забела-Врубель, Е. Збруева (Булахова), М. Дейша-Сионицкая, И. Ершов, Ф. Литвин, А. Нежданова, Л. Собинов, И. Тартаков, М. Фигнер и Н. Фигнер, Ф. Шаляпин, чья популярность среди современников значительно поддерживалась их регулярным участием в камерных концертах, в том числе благотворительных.

В основе статьи лежат документальные источники, а именно, критические статьи, рукописные материалы – записки и воспоминания, составленные непосредственными участниками художественного процесса. Основными задачами их изучения стали следующие: придание историческим представлениям структурной строгости; выяснение персонального вклада отдельных личностей в исследуемый процесс; введение в научный обиход документов, недоступных для общего обозрения; достижение исторической справедливости в отношении событий и явлений, заслуживающих, на наш взгляд, более разносторонней оценки и более современного подхода.

Так, например, исследование деятельности Кружка любителей русской музыки позволяет сегодня значительно расширить взгляды на это уникальное явление. В отличие от авторов немногочисленных статей, ему посвящённых, становится возможным оценить организаторов и участников Кружка не только как носителей национальной идеи, но и как энтузиастов культурного строительства и преобразователей художественной среды своей эпохи, во многом её опередивших и оставивших существенный задел своим последователям.

Достичь намеченных целей позволяют рукописные источники, среди которых выделяются две работы. «Музыкальная Москва 19 и начала 20-го столетия. “Кружок любителей русской музыки” (Керзинский кружок)», – так озаглавила свои воспоминания участница этого творческого объединения, певица и пианистка, ученица С. В. Рахманинова Е. Ю. Жуковская [4]. «Записки лекций» – так скромно назван исторический экскурс в сферу отечественного камерно-вокального исполнительства М. С. Неменовой-Лунц – знатока этой области интерпретации, организатора и руководителя кафедры концертмейстерства в Московской консерватории, пианистки, ярко проявившей себя в сольном и ансамблевом амплуа [7]. Оба автора, не претендуя на полноту отражения данной проблематики, обозначили важнейшие векторы будущих исследований.

«Недооценка истории камерного пения, – с полемическим пылом заявляет Неменова-Лунц, – недопустимое невежество и недооценка огромных сокровищ культуры» [7, л. 13]. Она проявляет внимание к важнейшим моментам эволюции данного явления и отмечает, что впервые «термин “камерная” музыка мы встречаем в дневнике Павла Болотова в 1789 г.» [7, л. 7]. Проследив развитие традиций салонного музицирования, связанных с именами братьев Вильгорских, З. Волконской, А. Григорьева, В. Одоевского и других представителей дворянской культуры, автор подводит читателя к серьёзному выводу: в музыкальных салонах России музыка – и вокальная в особенности – служила предметом эстетического наслаждения. Главным его источником оказывалось творчество просвещённых музыкантов-любителей, а само музицирование представало в форме элитарного досуга.

Поиск новых репертуарных установок и смена форм художественной коммуникации протекали в иных условиях – в тех культурно-просветительских институтах, в роли которых выступил впоследствии Дом песни, но в большей степени и раньше других – Кружок любителей русской музыки. Веские подтверждения этого тезиса находим в критических высказываниях Н. Д. Кашкина. В одной из рецензий на концерт Керзинского кружка критик высоко оценивает стремление организаторов концертов восполнить «очень чувствительный пробел в московских концертных программах, никогда почти не касающихся камерной вокальной музыки» [8, стб. 2015]. В другом своём отклике на деятельность Кружка автор не ограничивает масштабы данной проблемы одним лишь столичным локусом: «...в Москве, да чуть ли не во всей России, собрания Кружка представляют единственное место, где можно слушать вокальную камерную музыку в хорошем выборе и в столь же хорошем исполнении» [10, стб. 684]. Параллельно проявляя

интерес к московским выступлениям М.Олениной-д'Альгейм, Кашкин несомненной её заслугой считает то, что она привлекла внимание слушателей «к прекрасному роду музыки, почти забытому вследствие отсутствия исполнителей, умеющих отрешиться от оперных приёмов пения и проникнуть в дух этих тонких, изящных произведений» [9, стб. 3064].

Задачу воспитания нового типа певцов с новым отношением к камерному репертуару и камерно-вокальному исполнительству создатели Кружка любителей русской музыки выдвинули в качестве первоочередной. Оценка его деятельности лаконично и точно выражена в письме Ц. А. Кюи к М. С. Керзиной: «Вы показали артистам и публике, что такое русский романс, и теперь он уже прочно стоит на своих ногах...» [6, с. 377]. Созданию Кружка в 1896 году предшествовал подготовительный этап. Творческий триумvirат, представленный ученицей В. И. Сафонова, пианисткой М. С. Керзиной с известным музыкальным критиком Н. С. Кругликовым и присяжным поверенным А. М. Керзиным, который «не будучи сам музыкантом, удивлял своей памятью, слухом и тонким пониманием русской музыки» [5, л.12], приступил к изучению новой русской музыки: «...Так изучали мы русскую музыку в течение пяти лет» [там же, л. 3]. «Часто, проигрывая любимые отрывки из опер и романсы, мы мечтали, что хорошо бы было послушать всё это в надлежащем исполнении, и всё чаще и чаще приходила нам в голову мысль, не устроить ли нам интимный музыкальный кружок. Нельзя ли нам поделиться с другими тем наслаждением, которое мы получили от знакомства с русской музыкой?» [там же, л. 4].

Участниками первого концерта, организованного Кружком, стала тогда уже известная молодая оперная певица, достойная партнерша Собинова и Шаляпина, в ту пору солистка Большого, а затем Мариинского театра, представительница знаменитой династии Булаховых Евгения Ивановна Збруева (1868/69–1936) и Василий Саввич Тютюнник (1860–1924), солист Мариинского и Большого театров. «Мусоргского, кроме Тютюнника, никто из артистов не знал, и предложить его учить и исполнять было ещё рано, всё, что пробовали мы показывать артистам из Мусоргского, вызывало тогда только их негодование», – читаем в «Записной книжке» М. Керзиной [там же, л. 6]. Программа первого концерта включала сочинения Балакирева, Глинки, Лядова, Рубинштейна, Скрябина, Чайковского. Но «в вечере наибольший успех имели Тютюнник и “Забывтый” Мусоргского» [там же].

Постепенно в число участников Кружка вошли признанные интерпретаторы Мусоргского А. Мозжухин и П. Оленин – двоюродный брат М.Олениной-д'Альгейм, утвердившей первым и единственным

выступлением своим в Кружке исполнительский эталон «Детской»: «Видя такой успех его [Мусоргского] произведений у публики, и артисты перестали так упорно отклоняться от Мусоргского» [там же, л. 13].

С момента возникновения Кружка и на протяжении первых десяти лет его существования расширение репертуарного диапазона сочеталось с поиском различных концертных форм. Друг от друга они отличались характером программ, среди которых преобладали монографические, служившие развернутой «презентацией» вокального творчества русских композиторов и, в первую очередь, Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Кюи, Рубинштейна, Аренинского, Гречанинова, Черепнина. Со знаменитыми авторами соседствовали менее известные: Амани, Василенко, Глиэр, Гольденвейзер (в роли композитора. – Н. М.), Иванов, Конюс, Корнилов, Николаев, Соколов... Абсолютным новшеством в тогдашней концертной практике оказывались программы, объединявшие произведения, созданные разными композиторами на стихи одного поэта – например, Некрасова, Пушкина.

Введение строгого репетиционного режима содействовало становлению стабильного союза двух индивидуальностей – певца и пианиста и способствовало формированию серьёзных представлений о камерно-вокальном ансамбле. «В обыкновенных больших концертах на аккомпанемент смотрят у нас – и публика, и исполнители – как на что-то очень неважное» [там же, л. 9]. Зачастую большой артист, как отмечала Керзина, выходя на сцену «...без репетиций со своим концертмейстером... предоставлял последнему идти за собою, ловить себя и т. д.» [там же]. По свидетельству Е. Ю. Жуковской, «...в то время термин “концертмейстер” не был в употреблении» [4, л.1]. В своих мемуарах она цитирует текст, характерный для концертных афиш того времени. «В программах Кружка печаталось так: (для примера) 61 утро 15/1 1906 г. Аккомпанируют Богословский, Вейс, Корнилов, Николаев ... Танеев» [там же].

Новые формы совместного творчества развивались в Кружке в атмосфере концептуальных поисков. «...Все обязательно собирались у нас раз в неделю в назначенный вечер на репетицию, и тут часто возникали горячие споры по поводу смысла и выражения произведений» [5, л.14]. Исполняя обязанности штатного аккомпаниатора, М. С. Керзина предоставляла певцам возможность разучивать романсы, «когда им удобно и свободно», с учётом их занятости в театре. Каждый из концертмейстеров Кружка имел свою группу певцов – прообраз филармонических «бригад». «...Вообще мы старались и добивались, чтобы на наших вечерах *аккомпаниаторы и певцы сливались и взаимно проникались*



толкованием и выражением романса [курсив мой. – Н. М.]» [там же, л. 9]. «...У нас та же консерватория, – утверждал Собинов. – Кому я обязан всемо успехами которые сделал в пении, как не нашему Музыкальному Кружку...» (цит. по: [12, с. 606]). Как отмечала Е. Ю. Жуковская, «за 10 лет в концертах Кружка приняли участие 111 исполнителей, среди которых было 68 вокалистов» [4, л. 3]. У каждого на творческом счету было различное количество выступлений: у Собинова – 36, Оленина – 32, Синицыной – 30, Азерской – 16, Грызунова – 15, Дейша-Сионицкой – 12, Забелы-Врубель – 10, Збруевой – 9. Кружок, как отмечала М. С. Керзина, предоставлял певцам небывалую возможность самовыражения:

«во-первых, они выступали перед многочисленной публикой, во-вторых, получали большой романсовый репертуар, которым пользовались во время своих концертных турне, в-третьих, приобретали интересные знакомства с Кюи, Римским-Корсаковым, которые очень сочувственно относились к нашему делу» [5, л. 22].

Регулярной демонстрацией художественных результатов творческого сотрудничества певцов и пианистов являлись публичные концерты. В этом и заключалось главное отличие от салонов и других творческих объединений того нового музыкально-просветительского института, в роли которого выступал Керзинский кружок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1979. 334 с.
2. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма [пер. с нем.]. М.: Музгиз, 1934. 271 с.
3. [Дорлиак Н. Л.] Имени Мусоргского (впечатления, размышления, пожелания молодым вокалистам на конкурсе) // Музыкальная жизнь. 1965. № 2. С. 2–3.
4. Жуковская Е. Ю. Музыкальная Москва конца 19 и начала 20-го столетия. «Кружок любителей русской музыки» (Керзинский кружок) // Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Ф. 211, ед. хр. 5732. 33 л.
5. Керзина М. С. Записная книжка. Воспоминания о годах учёбы, о композиторах и деятелях музыкальной культуры (1880–1900) // Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Ф. 286, ед. хр. 4234. 69 л.
6. Кюи Ц. А. Избранные письма. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.

7. Неменова-Лунц М. С. [Записки лекций] // Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Ф. 218, ед. хр. 5798.76 л.
8. Н. К. [Кашкин Н. Д.] [Театр и музыка] // Русская музыкальная газета. 1902. № 284. Стб. 2015–2016.
9. Н. К. [Кашкин Н. Д.] [Театр и музыка] // Русская музыкальная газета. 1902. № 320. Стб. 3063–3064.
10. Н. К. [Кашкин Н. Д.] [Театр и музыка] // Русская музыкальная газета. 1903. № 29. Стб. 682–684.
11. Оленина-д'Альгейм М. А. О песне и камерном исполнении // Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Ф. 256, ед. хр. 7865. 3 л.
12. Штейнберг А. А. Керзинский кружок любителей русской музыки // Вопросы музыкознания: сб. ст. М.: Музгиз, 1960. Т. 3. С. 598–619.
13. Энгель Ю. Д. Концерт Шаляпина // Энгель Ю. Д. Глазами современника: избр. ст. о русской музыке (1898–1918). М., 1971. С. 61–63.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka* [Russian Music. The 19th and Early 20th Centuries]. Second Edition. Leningrad: Muzgiz, 1979. 334 p.
2. Bücken Je. *Muzyka epokhi rokoko i klassitsizma* [Music of the Rococo and Classical Periods]. Translation from the German. Moscow: Muzgiz, 1934. 271 p.
3. [Dorliak N. L.] *Imeni Musorgskogo (vpechatleniya, razmyshleniya, pozhelaniya molodym vokalistam na konkurse)* [The Mussorgsky (Impressions of Contemplations for Young Vocalists in Competitions)]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1965, no. 2, pp. 2–3.
4. Zhukovskaya E. Yu. *Muzykal'naya Moskva kontsa 19 i nachala 20-go stoletiya. "Kruzhok lyubiteley russkoy muzyki"* (Kerzinskiy kruzhok) [Musical Moscow of the Late 19th and early 20th Centuries. "The Circle of Lovers of Russian Music" (The Kerzin Circle)]. *The Mikhail Glinka State Central Museum of Musical Culture*. Fund 211. Depository 5732. 84 pages.
5. Kerzina M. S. *Zapishnaya knizhka. Vospominaniya o godakh ucheby, o kompozitorakh i deyatel'nykh muzykal'noy kul'tury (1880–1900)* [Diary. Memoirs of my Years of Study, Composers

- and Musical Public Figures (1880–1900)]. *The Mikhail Glinka State Central Museum of Musical Culture*. Fund 286. Depository 286. 69 pages.
6. Kyui Ts. A. *Izbrannye pis'ma* [Selected Letters]. Leningrad: Muzgiz, 1955. 754 p.
7. Nemenova-Lunts M. S. *Zapiski lektsiy* [Notes of Lectures]. *The Mikhail Glinka State Central Museum of Musical Culture*. Fund 218. Depository 5798. 84 pages.
8. N. K. [Kashkin N. D.] *Teatr i muzyka* [Theatre and Music]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1902, no. 284, pp. 2015–2016.
9. N. K. [Kashkin N. D.] *Teatr i muzyka* [Theatre and Music]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1902, no. 320, pp. 3063–3064.
10. N. K. [Kashkin N. D.] *Teatr i muzyka* [Theatre and Music]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1903, no. 29, pp. 682–684.
11. Olenina-d'Al'geym M. A. *O pesne i kamernom ispolnitel'stve* [About Song and Chamber Performance]. *The Mikhail Glinka State Central Museum of Musical Culture*. Fund 256. Depository item 7865. 3 pages.



12. Shteynberg A. A. Kerzinskiy kruzhok lyubiteley russkoy muzyki [The Kerzin Circle of Lovers of Russian Music]. *Voprosy muzykovedeniya: sb. st.* [Questions of Musicology: a Collection of Articles]. Vol 3. Moscow: Muzgiz, 1960, pp. 598–619.

13. Engel' Yu. D. Kontsert Shalyapina [A Concert of Shalyapin]. Engel' Yu. D. *Glazami sovremennika: izbornyye*

stat'i o russkoy muzyke (1898–1918) [Through the Eyes of a Contemporary: Selected Articles on Russian Music (1898–1918)]. Moscow, 1971, pp. 61–63.

Из истории становления публичного камерно-вокального концерта в России: опыт документального исследования

Автор исследует процесс формирования публичного камерного вокального концерта в России на рубеже XIX–XX вв. как специфическую форму художественной коммуникации. На основе исторических документов, относящихся к известным музыкально-просветительским учреждениям (Дом песни, Кружок любителей русской музыки) прослеживается ряд нововведений, влиявших на развитие художественной среды. Рассматриваются: репертуарные пристрастия и эстетические ориентиры в певческом искусстве; осознание просветительской миссии певца-художника и его исторической ответственности перед композитором и слушателем; кристаллизация устойчивого творческого союза между певцом и концертмей-

стером и формирование основ вокально-инструментального ансамбля; новая роль публики в исполнительской судьбе камерно-вокальных опусов; новый концертный регламент (отмена «бисов», запрет аплодисментов, включение программ «по выбору публики»). Многие документы вводятся в научный обиход впервые. Автор показывает важную историческую роль Кружка любителей русской музыки в развитии творческого взаимодействия между исполнителями и композиторами, а также между исполнителями и слушателями.

Ключевые слова: концерт, камерно-вокальное концертное творчество, романс, музыкальный кружок, М. А. Оленина-Д'Альгейм, М. С. Керзина

From the History of the Formation of the Public Chamber Vocal Concert in Russia: an Essay of Documentary Research

The author researches the process of formation of public chamber vocal concerts in Russia at the turn of the 19th and 20th centuries as a specific form of artistic communication. On the basis of historical documents pertaining to well-known musical public institutions (such as the House of Song and the Circle of Lovers of Russian Music) a set of innovations which exerted their influence on the development of the artistic milieu can be traced out.

The following is examined: predilections in terms of repertoire and aesthetic landmarks in the art of singing; understanding of the enlightening mission of the singer as an artist and his or her historical responsibility towards the composer and the listener; a crystallization of a stable artistic union of the singer and the

accompanist and the formation of the foundations of the vocal-instruments; the new role of the audience in the performance destiny of chamber vocal oeuvres; new concert regulations (the elimination of “encores,” prohibition of applause, inclusion of programs “upon the request of the audience”).

Many historical documents are brought into scholarly use for the first time. The author demonstrates the significant historical role of the Circle of Lovers of Russian Music in the development of artistic interaction between performers and composers, as well as between performers and audiences.

Keywords: concert, chamber vocal concertizing, romance song, musical circle, M. A. Olenina-D'Alheim, M. S. Kerzina

Мещерякова Наталья Алексеевна

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории музыки

и кафедры сольного пения

E-mail: natali863@bk.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Natalia A. Meshcheryakova

Candidate of Arts,

Associate Professor at the Music History Department

and the Department of Solo Singing

E-mail: natali863@bk.ru

Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don

