

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО КОНЦЕРТА В РОССИИ: ОТ САЛОНА К КОНЦЕРТНОЙ СЦЕНЕ

Мещерякова Н.А.

¹ГОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова», Ростов-на-Дону, Россия (344002, Ростов-на-Дону, natali863@bk.ru

В статье предпринята попытка установить исторические связи между различными художественно-коммуникативными формами, включая музыкальный салон, музыкальный кружок и концерт. Становление публичных форм камерно-вокального концертирования правомерно связывать с деятельностью двух крупнейших музыкально-просветительских организаций серебряного века: «Кружком любителей русской музыки» (1896-1912) и «Домом песни» (1908-1918). Следует признать, что освоение этих традиций на отечественной почве происходило намного позже, чем в Европе, где, по свидетельству современников, почти двумя столетиями раньше концертная жизнь достигла небывалого размаха. Формирование салонной среды в России было ознаменовано проявившимся в обществе еще во второй половине XVIII столетия и усилившимся в XIX веке стремлением к личной свободе и творческому самовыражению. Условная замкнутость салона, объединявшего духовно близких людей, обернулась сосредоточенностью внимания на объектах художественного восприятия и создала предпосылки для воспитания слушательской культуры. Новым кружковым и концертным формам салон «завещал» равенство всех участников творческой триады – творцов музыки, исполнителей и слушателей и тем доказал собственную универсальность.

Ключевые слова: салон, композитор, интерпретатор, слушатель, «Кружок любителей русской музыки», «Дом песни».

FROM THE HISTORY OF CHAMBER AND VOCAL CONCERTS IN RUSSIA: FROM INTERIOR TO CONCERT STAGE

Meshcheryakova N.A.

Rostov State Conservatory S.V. Rachmaninov, Rostov-on-Don, Russia (344002, Rostov-on-Don, natali863@bk.ru

The article attempts to establish the historical links between the different forms of art and communication, including the music room, music workshop and concert. Formation of public forms of chamber-vocal concertato legally binding with the activities of two major musical educational institutions of the Silver Age, "The circle of fans of Russian Music" (1896-1912) and the "House of Song" (1908-1918). It is recognized that the development of these traditions on the basis of the domestic happened much later than in Europe, where, according to contemporaries, almost two centuries earlier concert life has reached unprecedented proportions. Formation of the salon environment in Russia was marked manifested in society in the second half of the XVIII century and intensified in the XIX century, the desire for personal freedom and creative expression. Conventional isolation compartment, uniting spiritually close to the people, turned the focus on objects of artistic perception and created preconditions for raising the listening culture. New Kruzhkov and concert forms salon "bequeathed" the equality of all participants in the creative triad - music creators, performers and listeners, and so prove their versatility.

Keywords: beauty, composer, interpreter, the listener, "Circle of lovers of Russian music", "House of Song".

Целью данной работы является попытка установления исторической связи между такими художественно-коммуникативными формами, как музыкальный салон, кружок и концерт.

Становление традиций публичного камерно-вокального концертирования в России правомерно связывать с деятельностью двух крупнейших музыкально-просветительских организаций серебряного века: «Кружком любителей русской музыки» (1896-1912) и «Домом песни» (1908-1918). Следует признать, что освоение этих традиций на отечественной почве происходило намного позже, чем в Европе, где, по свидетельству

современников, почти двумя столетиями раньше концертная жизнь достигла небывалого размаха.

В 1900-м году в своем отклике на концерт Ф.И.Шляпина музыкальный летописец Москвы Ю.Д. Энгель ответственно заявлял: «...У нас вообще только недавно стал прививаться как вкус к камерной внеоперной музыке, так и к исполнению её в специальных романсовых концертах» [8, с. 61].

Выход камерных певцов на большую сцену готовился исподволь и осуществился не вдруг. О связанной с этим процессом постепенной смене таких художественно-коммуникативных форм, как музыкальный салон, музыкальный кружок и концерт, впервые заговорил Б.В.Асафьев. «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”», – подчеркивал исследователь [1, с. 99].

Итак, первоначальной основой проследующих разновидностей публичных вокальных концертов стал салон. Переоценить его роль в развитии светской музыкальной культуры в России поистине трудно. Заявив о себе во второй половине XVIII столетия, русские салоны достигли подлинного расцвета в XIX веке, и в самом его начале важный этап развития салонной среды совпал с небывалым интересом к театру. «На волне бурной "театромании"» [2, с.123], как отмечал М.Гордон, в среде русского дворянства «...культ личной жизни, личной чести и нежной страсти» [2, с.63] расцвел с неожиданной силой. «Теперь же...даже и государственные дела, даже мировые проблемы решались в зависимости от сердечных чувств одинокой – и на этом своем гордом и благородном одиночестве настаивающей личности. Волна романтического бунтарства докатилась до Невы и здесь приняла вид салонной революции» [2, с.129-130]». Ее прямым порождением стала особая салонная атмосфера, располагающая к свободному творческому самовыражению, связанному с поэзией и музыкой, поддерживающая вольнодумство. Не случайно в своем исследовании, посвященном нравам и быту пушкинской поры, Н.А. Марченко процитировала Б.Н. Чичерина, охарактеризовавшего салоны с предельным лаконизмом: «Это были легкие, которыми в то время могла дышать сдавленная со всех сторон русская мысль» [4, с.149]. Заметим, что спустя десятилетия, серебряном веке, своеобразная позиция «фрондерства», противостояния общепринятым нормам как нравственная эстафета перешла от салонов к таким музыкально-просветительским центрам, как уже упомянутые «Дом песни» и Керзинский кружок, провозгласившим новаторскую эстетику вокального исполнительства, направленного на пропаганду музыки «новой русской школы».

Обратим внимание и на другую закономерность: во главе «Дома песни» стояла выдающаяся камерная певица М.А. Оленина-д/Альгейм, а идейным вдохновителем Кружка любителей русской музыки явилась М.С. Керзина – талантливый концертмейстер и великолепный организатор. Не следует ли в этом видеть родовую черту салона, центральной фигурой которого и во Франции – на родине явления, и в России, как правило, была женщина, образованная, наделенная творческим потенциалом и общественным темпераментом» Так, идеальным образом хозяйки музыкального салона в работе Марченко представлена Зинаида Волконская, «музыкантша, поэтесса. художница»: «... Она в совершенстве владела трудным искусством хозяйки салона – умела организовать непринужденную беседу, построить вечер так, что всем казалось, будто это сплошная импровизация» [4, с.139]. В облике другой известной «салонной дамы» С.Н. Карамзиной современники сполна оценили ее талант «ученого стратега», расставлявшего в своем салоне кресла и стулья с целью разделить салонное общество на группы или «кружки» единомышленников. Такой дар дочери прославленного историка можно назвать пророческим: салоны органично и безболезненно перерастали в кружки, главным содержанием которых становилась серьезная познавательная и просветительская деятельность, отличавшаяся от элитарного досуга, царившего в салоне, сознательной целенаправленностью и идейной целеустремленностью.

Идеальным примером может служить Балакиревский кружок, который был подготовлен деятельностью музыкальных салонов Виельгорских, Верстовского, Варламова, Одоевского, Кукольника, где выдающиеся композиторы выявляли и свой певческий, и артистический потенциал. В дружеской атмосфере этих вечеров Глинка исполнял не только репертуар, характерный для его тенора, но и полюбившийся ему романс Виельгорского «Любила я» и собственную каватину Гориславы из «Руслана и Людмилы», что свидетельствовало о создании обстановки, располагавшей к творческому эксперименту, к которому затем будут тяготеть и вечера в «Доме песни»: здесь, словно следуя примеру Глинки, Оленина-д/Альгейм будет с успехом интерпретировать традиционно «мужские» романсы и даже представлять Юродивого...

И все же в кружках станет возрастать собственный удельный вес фигуры интерпретатора, претендующего на значительную творческую самостоятельность. Так, расцвет и славу могучей кучки невозможно представить без исполнительского вклада Александры Молас-Пурогольд, «талантливой художницы, непоколебимой распространительницы русской музыки», как было провозглашено в надписи на подаренном ей венке. Талантливая певица не только одаривала композиторов кружка счастливой возможностью услышать только что созданные ими камерно-вокальные и оперные творения, но и вдохновляла творцов на

создание музыки, выступая практически в роли соавтора. С этой позиции впервые оценил неоспоримое значение в национальной культуре «доньи Анны-Лауры», как называли ее в кружке, А.Н. Сохор. «Историческая заслуга Молас заключается именно в том, что она первая, утвердив на концертной эстраде романское творчество кучкистов, сделала публичным достоянием те традиции камерно-вокального исполнительства, которые были созданы в «Могучей кучке» Мусоргским, то есть стала первой камерной певицей драматически-характерного плана», «положила начало кучкистскому направлению в камерном пении» [7, с.211].

Но можно ли считать Александру Молас основоположницей публичного камерно-вокального концертирования в России? Несмотря на подмеченный сестрой «веселый, общественный бойкий характер», Александра Николаевна, по свидетельству другого родственника – брата своего супруга - А.П. Моласа, «...очень любила петь в *интимных кружках* (курсив мой – Н.М.) музыкантов и самых близких знакомых, без устали, весь вечер, но выступать в *больших концертах* (курсив мой - Н.М.) было для нее, по ее словам, “мучительно”» [5, с.5]. По мнению современного певца и исследователя С.Б.Яковенко, «особенности характера певицы, мучительная боязнь сцены мешали ей целиком отдаться концертной работе» [9, с.24]. Но как в одном характере могли уживаться бойкость и общительность со сценическим волнением? Не будет ли более корректным утверждать, что певица прежде всего тяготела к салонной особой атмосфере кружка, сохранившего «врожденные приметы» – «замкнутость салона, отделение “своих” от “чужих”, без чего невозможно создать обстановку непосредственности и доверительности...» [4, с.143]. И действительно, не только музыкальные вечера в доме А.Н.Молас, но и «личные скромные концерты (без афиш – Н.М.) в небольшом зале Придворной певческой капеллы проходили как-то по-семейному. И там она с удовольствием пела, зная чуть ли не наперечет всю публику, желавшую услышать произведения членов Балакиревского кружка в передаче, отвечающей желанию авторов» [5, 5].

Но что еще означает отмеченная Н.А. Марченко «замкнутость салона»? Бесспорно, эта «родовая черта» оборачивалась особой сосредоточенностью внимания, приучавшей участников действия слушать и вслушиваться. Иными словами, салон не только служил творческой лабораторией композиторам, импровизированной сценой исполнителям, он был еще и школой слушательского опыта для гостей салона. И это обстоятельство оказывалось необычайно ценным для последующей концертной практики. Не случайно, в своем «Доме песни», Мария Оленина-д'Альгейм, оставаясь верной ученицей и последовательницей Александры Молас, ввела строгий запрет на аплодисменты. Для нее слушатели являлись

работниками, сотрудниками и соратниками в борьбе за право каждого исполняемого произведения на признание.

В Кружке любителей русской музыки его создатели – М.С. Керзина и ее супруг А.М. Керзин – признавали за слушателями ведущую роль в определении сценической судьбы сочинения. И они после первого же концерта Кружка с удовлетворением замечали: «Видя такой успех его [Мусоргского] произведений у публики, и артисты перестали так упорно отклоняться от Мусоргского» [3, с.13]. Следовательно. И сами слушатели, производя «художественный отбор», могут влиять на интерпретаторов и на творцов музыки. Известно же, например, что С.И. Танеев приступил к изданию своих романсов, убедившись в их «жизнеспособности» на концертах Керзинского кружка, где и певцы, и публика проявили к вокальному творчеству композитора неподдельный интерес.

Наконец, Оленина-д\Альгейм пришла к необычному решению проводить среди завсегдатаев вечеров «Дома песни» исполнительские конкурсы, изучая степень популярности каждого произведения, включаемого в концертные программы. Тем самым она протянула живую нить от старинного салона в современный мультимедийный мир, в широкие «сетевые» поля. И это – еще одно доказательство универсализма такой художественно-коммуникативной формы, как салон.

Итак, салон уравнивает в правах главных участников художественного процесса – творцов музыки, интерпретаторов и слушателей, он отрицает свою историческую локальность и устремляется к новым концертным формам. Салон - это не пространственная, а ситуативная характеристика – она вмещает в себя радость общения и закрепляет единство творческой триады – тех, кто создает художественное послание, тех, кто считывает и истолковывает его, и тех, кто принимает «позывные гения». Только вместе смогут они сохранить вечную жизнь Искусства.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1979. – 334 с.
2. Гордин М. Любовные ереси. Их жизни российских рыцарей: серия «Былой Петербург». мСПб.: Изд-во лит. Фонда, 2002. – 208 с.
3. 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.

4. Марченко Н. Быт и нравы пушкинского времени. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 432 с.
5. Молас А.П. Мои воспоминания о «Могучей кучке». Рукопись. ЦГАЛИ. – Ф.805, ед.хр. 2. – 22л.
6. Оленина-д'Альгейм М. А. Заветы М.П. Мусоргского. М., 1910. – 64 с. 12. Штейнберг А. А. Керзинский кружок любителей русской музыки // Вопросы музыковедения: сб. ст. – М.: Музгиз, 1960. – Т. 3. – С. 598–619.
7. Сохор А.Н. Певца Александра Николаевна Молас (1844-1929) // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2. – М.: Огиз, 1963. – С. 181-212.
8. Энгель Ю. Д. Концерт Шаляпина // Энгель Ю. Д. Глазами современника: избр. ст. о русской музыке (1898–1918). – М., 1971. – С. 61–63.
9. Яковенко С.Б. Театр одного певца 90 камерно-вокальном исполнении). – М.: Знание. 1982. – 56 с.

Рецензенты:

Шевляков Е.Г., доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки ГОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова», г. Ростов-на-Дону;

Цукер А.М., доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки ГОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова», г. Ростов-на-Дону.