



С.К. ЛАЩЕНКО



В ряду всех видов концертной деятельности искусство фортепианного исполнительства оставалось для русских слушателей наиболее привлекательным – во многом благодаря деятельности братьев Рубинштейн.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ



Оставаясь верным традициям старшего поколения русских виолончелистов, А.В. Вержилович проявлял стремление к большей артистичности исполнения, поэтичности, сочности звучания.



К концу столетия невозмутимая академичность Квартета Петербургского отделения ИРМО начинает восприниматься критиками и публикой как свидетельство косности художественного мышления музыкантов.



Молодое поколение пианистов формировало основы исполнительского стиля новой эпохи, устанавливая в нем свои эстетические доминанты и предъявляя к нему новые профессиональные требования.

Главными концертными центрами России 1880–1890-х годов продолжали оставаться Петербург и Москва, превращавшиеся в это время в настоящие музыкальные столицы империи.

Петербург по-прежнему представлял в этом отношении более «цивилизованным», «европеизированным» и «упорядоченным». Москва — все столь же камерной, пестрой, но, в отличие от предшествующих лет, — несомненно, более динамичной. В немалой степени такое преобразование Москвы явилось результатом деятельности Н.Г. Рубинштейна. Встав в 1866 году во главе местного отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО), он сумел в кратчайшие сроки продвинуть вперед «музыкальную цивилизацию» города, превратив его из «совершенной пустыни» (Г.А. Ларош) в «роскошный сад». Однако и стремительно расцветая, музыкальная Москва оставалась, быть может, иногда даже в ущерб себе, все так же верна собственным традициям эстетической всеядности (что не уставали отмечать, порой с горечью, порой со скепсисом, и публика, и музыкальные критики).

Вместе с тем при очевидных различиях музыкального Петербурга и музыкальной Москвы между ними существовала и некая внутренняя общность. Она обнаруживалась к концу 19-го столетия все с большей очевидностью: это были столичные города, которые все чаще сталкивались со сходными проблемами.

Здесь бурлила творческая жизнь: работали консерватории, появлялись новые студенты, осваивавшие музыкальную профессию, жили именитые русские композиторы, росла и крепла слава отечественных исполнителей, складывалась корпоративная «табель о рангах», выдвигались новые художественные инициативы, формировались и распадались творческие коллективы, всходили и угасали звезды примадонн и премьеров. Отсюда уезжали покорять Европу и Америку отечественные исполнители. Сюда приезжали гастролеры, влекомые слухами о потрясающей русской публике и умопомрачительных гонорах. Для исполнителей здесь постоянно существовали вакантные места, сулившие, казалось бы, не только быстрое и успешное вращение в столичную музыкальную среду, но и вполне устойчивый материальный достаток. И хотя в реальности доход рядового музыканта от участия в столичных концертах был скромным, а чаще всего и вовсе отсутствовал, маячившие перспективы делали свое дело. Молодые исполнители много и охотно работали в любых ансамблях, участвовали в разных культурных акциях, надеясь тем самым привлечь к себе внимание и выдвинуться на авансцену концертной жизни России.

Однако уже в 1880-х годах неуклонно растущее число воспитанников консерваторий, училищ, музыкальных классов привело к возникновению особой столичной тесноты, все более ощутимой для выпускников каждого следующего года обучения. Вполне закономерно, что, отдавая дань идеям времени, рационально оценивая свои возможности, молодые профессионалы все чаще склонялись к тому, чтобы направить усилия на создание своих «малых музыкальных империй» в Киеве, Тифлисе, Нижнем Новгороде, Харькове, Саратове, Казани, Одессе. Так, впервые в истории отечественной музыкальной культуры в России складывается плеяда музыкантов, самой судьбой призванных объединить в своей деятельности устойчивые принципы столичной и устанавливающиеся — провинциальной академической традиции [1].

Получив профессиональное музыкальное образование в Петербурге или Москве, они, уезжая работать в большие и малые губернские города, продолжали участвовать в общем процессе развития отечественного исполнительского искусства: выступать в столичных концертах, членствовать в проходящих в имперских центрах съездах и собраниях музыкантов, поддерживать отношения со столичными коллегами, публиковать критические статьи на страницах авторитетных изданий. В провинции для них открывался подлинный простор для самовыражения. Здесь они чувствовали себя кумирами публики, мастерами и авторитетными наставниками. Здесь собственной подвижнической деятельностью, искренней преданностью избранной профессии они побуждали следующее за ними поколение исполнителей быть достойными своего творческого предназначения, а слушателей, собиравшихся в концертных залах, — ценить и понимать великое искусство музыки.

То воодушевление, с которым откликались жители губернских городов на музыкальное просветительство, тот энтузиазм, с которым провинциалы встречали выпускников столичных консерваторий на местных концертных эстрадах, вели, в свою очередь, к кардинальным переменам в самом характере музыкальной жизни имперской России.

Наиболее чуткие музыканты столиц достаточно скоро осознали, что в провинции открывается совершенно новое поле

[1] В ряду воспитанников столичных консерваторий, активно работавших в то время в провинции, — В.Ю. Виллуан, И.И. Слатин, А.Н. Виноградский, Д.А. Усатов и др.

[2] Так, в 1893 г. в Одессе и Харькове выступал П.И. Чайковский; в 1894 г. в Одессе — Н.А. Римский-Корсаков и Э.Ф. Направник. В 1898 г. в Харькове приезжал М.М. Ипполитов-Иванов, в 1899 г. — А.С. Глазунов.

В 1898 г. в Ярославле, Харькове и Казани выступал С.И. Танеев. В 1892 г. в Харькове — С.В. Рахманинов; в 1897 г. в Одессе — А.Н. Скрябин. И это лишь немногие примеры тенденции времени.

[3] В 1880-х гг. А.Г. Рубинштейн отдавал консерваторское жалованье в кассу помощи учащимся, вносил огромные суммы на сооружение памятника М.И. Глинке, в поддержку Института Пастера в Париже, в помощь пострадавшим от обвала рудоплав в Чехии, студентам Горного института в Петербурге, русской читальне в Париже, отдельным музыкантам, артистам, художникам, литераторам и их семьям.

[4] Об А.Г. Рубинштейне писали и том эстетическом впечатлении, которое производил он на современников, писали, в частности, А. Майков, А. Апухтин, Н. Минский.

[5] Наиболее известные портреты А.Г. Рубинштейна принадлежат кисти В.Г. Перова (1870), И.Е. Репина (две работы, обе — 1881), Н.Н. Крамского (середина 1880-х гг.), силуэт А.Г. Рубинштейна выполнен Е.М. Бём. Известны также бюсты А.Г. Рубинштейна работы Л.А. Бернштама, Б. Реймера, А. Обера, Р. Баха, статуэтка И.Я. Гинцбурга.

[6] Отношение к А.Г. Рубинштейну отразилось, в частности, в размахе празднования 50-летия его артистической деятельности.

На с. 536–537:
А.Г. Рубинштейн за роялем.
Силуэт работы Е.М. Бём.
Бумага, тушь. ГМЗЧ
Портрет братьев Рубинштейн.
Фотография А.Ф. Эйхенвальда
конца 1860 — начала
1870-х гг. ГМЗЧ
А.В. Вержбилович. Фото-
графия 1900-х гг. ГМЗЧ
Квартет Санкт-Петербургского
отделения Императорского
Русского музыкального обще-
ства. Фотография 1880-х гг.
ГМЗЧ
А.И. Зилоти. Фотография
1910 г. ГМЗЧ

В честь юбиляра была выбита медаль, написаны сочинения – Экспромт As-dur П.И. Чайковского, «Про старину» А.К. Лядова. В Петербурге собрались депутаты со всей России, было прислано колоссальное количество приветственных адресов из-за рубежа, проведено два концерта из его сочинений (в обоих к дирижерскому пульту вставал П.И. Чайковский). Хор, принимавший участие в исполнении оратории А.Г. Рубинштейна «Вавилонское столпотворение», состоял из 700 человек. В Мариинском театре была поставлена опера А.Г. Рубинштейна «Горюша». В завершении празднеств в зале Дворянского собрания состоялась торжественный бал: помещение в тот день было декорировано вензелями и портретами юбиляра, а на специальных подмостках поставлены живые картины на сюжеты его опер.

[7] В эти годы музыкант стал, в частности, почетным членом Петербургского университета, членом-корреспондентом Института Франции, действительным членом бельгийской Академии наук. В 1886 г. ему был пожалован орден Почетного легиона. [8] Авторитет А.Г. Рубинштейна-пианиста во многом определялся в сравнении с искусством европейских мастеров. В 1860-х гг. наиболее распространенным было сопоставление А.Г. Рубинштейна с К. Таузигом. В 1870-х – с Г. фон Бюловым. Занимавшее многих, оно стало импульсом к появлению теорий о существовании двух типов исполнительского искусства – романтического, представленного А.Г. Рубинштейном, и классического, сторонниками которого виделись К. Таузиг и Г. фон Бюлов. Не менее часто встречалось и сравнение А.Г. Рубинштейна с Ф. Листом, продолжателем и наследником которого он представлялся современни-

честву, — необозримое по широте, благодарное по своей отдаче. Гастроли ярких исполнителей по городам России, выступления известнейших композиторов становятся веянием времени, дань которому отдают едва ли не все наиболее значимые мастера отечественной музыкальной культуры [2].

Конечно, многое в провинции по-прежнему уступало столицам: не хватало инструменталистов для формирования полных оркестров, малоудовлетворительным было качество инструментов, весьма сомнительными акустические возможности залов. Но были и несомненные плюсы. Выступления перед жителями губернских городов давали профессиональным музыкантам возможность опробовать свои новые программы, набрать необходимый концертный опыт, проверить степень собственной востребованности для новой слушательской аудитории.

* * *

В ряду всех видов концертной деятельности искусство фортепианного исполнительства по-прежнему оставалось для русских слушателей наиболее привлекательным: не случайно концертные выступления пианистов были наиболее посещаемы публикой, а фортепианные отделения консерваторий — лидерами среди других факультетов по количеству учащихся.

Причины, по которым аудитория отдавала столь явные предпочтения фортепианному искусству, различны. Но нет сомнений в том, что колоссальную роль в определении вектора эстетических предпочтений России 1880–1890-х годов сыграла деятельность братьев Рубинштейн.

Кончина Николая Григорьевича Рубинштейна в 1881 году стала своеобразным рубе-

желем. Оба отличались приподнятой манерой исполнения; оба владели искусством создания «театра концертирующего пианиста»; оба оказывали на слушателей колоссальное воздействие, владели безупречным техническим мастерством, тяготели к выражению собственной индивидуальности в интерпретации сочинений. Как известно, личные отношения А.Г. Рубинштейна и Ф. Листа были достаточно противоречивы. Они неоднократно встречались, совместно музицировали, имели общих друзей, во многом общие взгляды и с искренним уважением относились к исполнительскому и композиторскому творчеству друг друга. Характер контактов музыкантов несколько изменился в конце 1870-х — начале 1880-х гг., отражая

перемены в мировоззрении этих ярких личностей.

[9] Строго говоря, идея сформировать цикл концертов по хронологическому или монографическому принципу была реализована в России ранее. Один из наиболее близких по времени опытов подобного плана состоялся в 1870 г., когда в Санкт-Петербургском Филармоническом обществе были исполнены три «Исторических концерта». Иным импульсом к проведению рубинштейновской концертной акции могли стать концерты Л. Брамса, исполнившего в сезоны 1880/81 и 1881/82 гг. все фортепианные сонаты Л. Бетховена.

[10] Приводим полностью программы «Исторических концертов» А.Г. Рубинштейна

в отношении к концертной деятельности двух великих пианистов. Слава Н.Г. Рубинштейна, являвшаяся и ранее весьма значительной, стала теперь славой музыканта, чье имя ушло в историю, и именно сквозь призму истории начинало заново осмысливаться, подталкивая к неминуемым сравнениям с деятельностью коллег-современников и в первую очередь брата, Антона Григорьевича.

К 1880-м годам Антон Григорьевич Рубинштейн-пианист был в зените славы. Тысячи слушателей России, Европы, Америки боготворили его. Сотни людей испытывали благодарность к нему за оказанную поддержку и помощь [3]. Русские и иностранные поэты воспевали его искусство [4]. Живописцы и скульпторы создавали его портреты, бюсты в бронзе и мраморе [5]. Юбилейные даты в жизни и творчестве композитора отмечались в России с необычайной пышностью, становясь поводом к рождению сотен любительских стихотворных посвящений, музыкальных приношений, живописных рисунков [6].

В Санкт-Петербургской консерватории была создана «вечная стипендия» А.Г. Рубинштейна. На концертах ИРМО, в которых он принимал участие, рояль обвивали гирляндами цветов. Академии, университеты, консерватории, просветительские общества, города разных стран возводили А.Г. Рубинштейна в тот или иной почетный ранг [7].

Без каких бы то ни было преувеличений можно сказать, что А.Г. Рубинштейн стал первым русским исполнителем, получившим широчайшее признание не только в своей стране, но и за ее пределами, войдя в число известнейших пианистов мира [8].

1881 год А.Г. Рубинштейн открыл как дирижер и, подхватив инициативу, оборвавшуюся со смертью брата, провел в Москве семь симфонических концертов. Последующие годы также были связаны с дирижерской практикой. Лишь через несколько лет А.Г. Рубинштейн сумел возвратиться к активной пианистической деятельности. И возвращение это стало настоящей сенсацией, заставив современников с гордостью говорить о творческом подвиге великого русского музыканта.

В сезон 1885/86 годов в Петербурге и Москве А.Г. Рубинштейн провел цикл «Исторических концертов», открыв принципиально новую главу в истории мирового концертирования [9].

Цикл состоял из семи концертов, в которых А.Г. Рубинштейн, хронологически систематизируя фортепианное творчество композиторов, исполнил сочинения нескольких десятков авторов XVI–XIX веков [10]. Успех концертного начинания был необычайным. «Обе столицы были приподняты выступлениями Антона Рубинштейна с его Историческими концертами; суетились, не знали ни времени,

ни денег, ни сил для добычи билетов, собирались, заранее обсуждая программу <...>, а после концерта обмениваясь <...> восторгами», — вспоминала одна из современниц [11].

Подготовка «Исторических концертов», активный график выступлений в различных городах нелегко давались А.Г. Рубинштейну. И хотя по завершении цикла музыкант ощутил себя, по его собственным словам, «будто заново рожденным», сформировавшееся у него несколькими годами ранее решение закончить свою пианистическую карьеру осталось в силе.

Продолжая знакомить с произведениями прошлого и настоящего своих студентов в Петербургской консерватории [12], А.Г. Рубинштейн с 1887 года практически оставляет концертную эстраду. Вплоть до конца жизни он не дал больше ни одного концерта, сбор с которого поступил бы в его пользу. Цикл «Исторических концертов» сезона 1885/86 годов действительно стал окончанием многолетней деятельности великого пианиста-виртуоза, ее величественной и монументальной кодой.

Влияние «Исторических концертов» А.Г. Рубинштейна на музыкальную практику последующих десятилетий было огромным. Масштабность творческого замысла определила не только характер дальнейшей деятельности самого А.Г. Рубинштейна, но и задала импульс творческим экспериментам современников и последователей великого пианиста. Идея «Исторических концертов» прочно утвердилась в концертной практике. Под ее влиянием стал активно осваиваться феномен концертных серий, объединенных единым творческим принципом.

Но значение «Исторических концертов» состояло не только в этом. Они убеждали: талант 55-летнего пианиста не только не угасает, но, напротив, проявляется с исключительной мощью и яркостью.

И в 1880-е годы А.Г. Рубинштейн продолжал оказывать «магнетическое» воздействие на аудиторию. Большую часть своих выступлений он превращал в настоящий «театр одного пианиста», за тончайшими изменениями мимики, нюансами движений которого следили сотни слушателей. Подобную особенность пианистического театра А.Г. Рубинштейна чутко чувствовал П.И. Чайковский, подчеркивавший: «Недостаточно его слышать, для полноты впечатления надо его также видеть» [13].

Весь облик музыканта, манера выхода на эстраду, поведение за инструментом накаляли атмосферу концертов до предела. По-прежнему удивленное восхищение вызывали руки пианиста. Сильные, мускулистые, с крупной, почти квадратной кистью, с толстыми и короткими пальцами, они вызывали ассоциации с руками опытного мастера, всю жизнь занимавшегося тяжелым физическим трудом.

Особой была и посадка А.Г. Рубинштейна за инструментом, с характерным наклоном к

клавиатуре. Выработанная еще в молодости, она раскрепощала плечевой пояс и тело исполнителя, давая предельную свободу рукам. Такая посадка была настолько характерна для пианиста, что едва ли не первой фиксировалась в большинстве моментальных зарисовок.

И в 1880-е годы А.Г. Рубинштейн оставался виртуозом с удивительной пианистической техникой [14], звуком исключительной красоты и яркости; мастером, великолепно владевшим искусством фразировки, удивительно изобретательно использовавшим возможности педализации.

А.Г. Рубинштейн всегда был способен предложить слушателю множество интерпретаций одного сочинения. Однако при всем разнообразии в его интерпретациях была несомненная эмоциональная доминанта. Слушатели, пытаясь сформулировать ее, прибегали к определениям: «скорбный трагизм», «мужественность», «трагическая напряженность». За этими и другими, близкими им характеристиками, стояло ощущение возвышенной патетики, масштабности, особой величественности и повелительности исполнительского дара А.Г. Рубинштейна.

Это сказывалось и на подходе музыканта к выбору включаемых в программы сочинений, и на их трактовке. Подлинным кумиром А.Г. Рубинштейна оставался Л. Бетховен. Слушатели единодушно отмечали тот худо-

614 Торжественный лист к празднованию 50-летия А.Г. Рубинштейна. ГМЗЧ
615 А.Г. Рубинштейн. Фотография К. Шапира 1889 г. с автографом А.Г. Рубинштейна. ГМТМИ
616 Слепок руки А.Г. Рубинштейна работы скульптора М.А. Чижова. 1890. Гипс, формовка. ГМЗЧ

сезона 1885/86 гг. (здесь и далее имена авторов и названия произведений даются в соответствии с оригиналами афиш): 1-й концерт В. Баирд. «The Carman's Whistle»; Дж. Буль. «The King's hunting Jigg»; Ж.-Ф. Рамо. «Tenebreuse», «Le reveil-matin», «Gavotte avec Variation»; Д. Скарлатти. «Katzenfuge», Sonate (Adur); И.С. Бах. Прелюдии и фути (c-moll, A-dur), Прелюдии (es-moll, Es-dur, b-moll), Fantasie chromatique, Gigue (B-dur), Sarabande, Gavotte; Г.-Ф. Гендель. Фуга e-moll из Сюиты, «The harmonious blacksmith» (Variat. E-dur), Sarabande et Passeccaille, Gigue, Air et Variations (d-moll); Ф.-Э. Бах. Rondo h-moll, La Xenophone et Sybille, Les Langueurs tenders, La complainte; И. Гайдн. Theme et Variations; В.-А. Моцарт. Fantasie c-moll, Gigue G-dur, Rondo a-moll alla Turca, de la Sonate A-dur. 2-й концерт Л. Бетховен. Сонаты op. 27, № 2 cis-moll, op. 31 № 2 d-moll, op. 53 C-dur, op. 57 f-moll, op. 90 e-moll, op. 101 A-dur, op. 109 E-dur, op. 111 c-moll. 3-й концерт Ф. Шуберт. Фантазия C-dur, Музыкальные моменты № 1-6, Менуэт h-moll, Экспромтты c-moll, Es-dur; К.-М. Вебер. Соната As-dur, Momento capriccioso, Invitation a la valse, Pollaca brillante E-dur; Ф. Мендельсон. Серьезные вариации, Капрично e-moll, II песен без слов, Presto et Capriccio. 4-й концерт Р. Шуман. Фантазия C-dur, «Крейслериана», «Симфонические этюды», Соната fis-moll, Фантастические отрывки (4), «Вещая птица», Романс d-moll, «Карнавал». 5-й концерт М. Клементи. Соната B-dur; Дж. Фильд. Ноктюрны Es-dur, A-dur, B-dur; Р. Гуммель. Рондо h-moll; М. Мошеле. Этюды: «Примирение», «Юнона», «Дет-





615

ская сказка»; Г. Гензельт. Poeme d'amour, Колыбельная, «Фонтан», «Schmerz im Glück»; К. Тальберг. Этюд a-moll, «Дон-Жуан»; Ф. Лист. Этюд Des-dur, Valse caprice, Consolations (Es-dur, Des-dur), «У ручья», Венгерские рапсодии № 6 и 12, «Soirees musicales» («La gits gondola», «La regatta veneziana», «La Serenata», «La danza»). Транскрипции песен Ф. Шуберта «Auf dem Wasser zu singen», «Ständchen», «Erlkönig»; транскрипция «Роберт-Диавол». 6-й концерт. Ф. Шопен. Фантазия f-moll, Прелюдии e-moll, A-dur, As-dur, b-moll, Des-dur, d-moll, четыре Мазурки, четыре Баллады, Экспромты Fis-dur, Ges-dur, Ноктюрны Des-dur, G-dur, c-moll, Баркарола, три Вальса, Скерцо h-moll, Соната b-moll, Колыбельная, Полонезы fis-moll, c-moll, As-dur. 7-й концерт. Ф. Шопен. Этюды op. 10, op. 25 As-dur, f-moll, E-dur, c-moll, es-moll, Es-dur, h-moll, As-dur, a-moll,

cis-moll, c-moll; М. Глинка Тарантелла, Баркарола, «Воспоминание о мазурке»; М. Балакирев. Скерцо h-moll, Мазурка, «Исламей»; Ц. Кюи. Скерцо B-dur, Полонез C-dur; Н. Римский-Корсаков. Этюд, Novelette, Вальс; А. Лядов. Этюд As-dur, Интермеццо; П. Чайковский. «Chant sans paroles», Вальс, Романс, Скерцо (a la Russe); А. Рубинштейн. Соната F-dur, Тема и вариации (из Сонаты c-moll), Скерцо (из Сонаты a-moll); Н. Рубинштейн. Feuille d'album, Вальс.

[11] Цит. по: Баренбойм 1962: 269.

[12] На лекциях 1888/89 гг. А.Г. Рубинштейн сыграл 877 произведений 57 композиторов.

[13] Чайковский 1903: 543; из письма Е. Цабелю.

[14] Оценка исполнительской техники А.Г. Рубинштейна была достаточно противоречива. С одной стороны, современники отме-

чали изумительное владение инструментом, свободу в исполнении сочинений любой технической трудности, с другой – подчеркивали, что он часто оставался «небрежен, неровен, «мазал»». Сопряжение «неправильного» и убедительного в исполнительской манере А.Г. Рубинштейна ставило в тупик, заставляя без устали биться над вопросом, с какой меркой подходить к оценке его пианистической техники. Сам же Рубинштейн если и обращал внимание на свои технические погрешности, то не слишком беспокоился по этому поводу. Сравнение, использованное известным европейским пианистом и педагогом Г. Эрлихом в оценке его исполнительского мастерства – «извержение вулкана невозможно без шлака и золы» – стало своеобразным манифестом, на который интуитивно опирался маэстро в оценке своей деятельности.

жественный эффект, который удавалось достичь музыканту в исполнении бетховенских сонат. Неординарен был А.Г. Рубинштейн и в исполнении Р. Шумана. Музыкант всегда стремился подчеркнуть нервную эмоциональность, причудливость образных метаморфоз в произведениях композитора. Не менее самобытной была у позднего А.Г. Рубинштейна и трактовка сочинений Ф. Шопена, из которых музыкант выбирал те, что позволяли подчеркнуть особую драматичность шопеновской лирики, сообщить ей «напор», «страстную напряженность», «пламенность», «неистовство».

Не менее значительным в своем воздействии на публику было и отношение А.Г. Рубинштейна к самому феномену исполнительства. Главной задачей, полагал пианист, является не столько точное воспроизведение замысла композитора, сколько *сотворчество*, способствующее превращению сочинения прошлого в близкое и понятное слушателям художественное явление современности.

В этой связи уже в 1880-х годах возникала одна из наиболее значительных проблем в оценке исполнительского мастерства А.Г. Рубинштейна – проблема интерпретации музыкального текста. Множество современников отмечало: великий пианист исполнял чужую музыку, чувствуя себя ее автором. Его игра, по мнению критиков, «высоко подымалась над сферой обычного искусства «репродукции»». Артист, как отмечалось на страницах венского журнала «Blätter für Theater, Musik und Kunst», идя вслед за композито-



616



617 А.Н. Есипова. Фотография конца 1890-х гг. ГМЗЧ

617

ром, как бы вновь сочинял созданное некогда произведение. Границы допустимой субъективности в трактовке всегда оказывались в искусстве А.Г. Рубинштейна подвижными, вызывая то восхищение, то недоумение. Но, судя по сохранившимся отзывам, слушатели именно в этом видели наиболее явные особенности дара русского пианиста. Ц.А. Кюи, откликаясь на кончину А.Г. Рубинштейна, писал: «Среди всеобщего распространения пианизма и виртуозности он занимал совершенно исключительное положение, он не имел соперников, он был вне сравнения, потому что он осуществлял идеал исполнителя-художника, исполнителя-творца. <...> Он олицетворял собою исполняемое, он создавал его вновь, он его переживал, а вместе с ним переживали и его слушатели» [15].

* * *

Ряд отечественных пианистов, выступавших в 1880–1890-х годах одновременно с А.Г. Рубинштейном или несколько позднее его, был необычайно многочисленным: С.И. Танеев, А.Н. Есипова, А.И. Зилоти, И. Гофман, Л. Брассен, П.А. Пабст, В.В. Пухальский, П.А. Шостакович, Г.А. Пахульский, В.Л. Сапельников, Ф.М. Blumenфельд, В.В. Тиманова, Д.Д. Климов, В.И. Буюкли, Н.С. Лавров, С.К. Познанская, Э.Ю. Гольдштейн...

Талантливейшие музыканты, исполнители, в немалой степени способствовавшие формированию русской пианистической школы и росту ее авторитета за рубежом, они, как показала история, в большинстве своем не столько открывали принципиально

новые грани фортепианного исполнительства, сколько «договаривали» заявленное их гениальным коллегой и предшественником. Судьба и время распорядились так, что им выпало быть в большей степени «завершителями», исчерпывавшими заданный А.Г. Рубинштейном импульс, нежели искателями непроторенных путей. Укрупняя отдельные особенности исполнительского стиля А.Г. Рубинштейна, они, превратив тот или иной творческий принцип мастера в доминантную черту собственной пианистической манеры, сумели в немалой степени поспособствовать адаптации пианистических новаций А.Г. Рубинштейна к восприятию слушательской аудитории. Естественно, в исполнительском стиле каждого из современников и ближайших последователей А.Г. Рубинштейна на русской концертной эстраде были свои отличительные черты: «объективная рельефность» С.И. Танеева, эффектная выдержанность А.Н. Есиповой, блестящая легкость А.И. Зилоти и И. Гофмана... Но все они оказались близки А.Г. Рубинштейну в пристрастии к патетичности, эффектности, масштабности выступлений, в создании исполнительского стиля больших чувств и ярких страстей. Именно благодаря деятельности этих и ряда других исполнителей, характерные черты рубинштейновского пианизма переросли в устойчивые представления о русском пианизме в целом. Особенно прочно такое представление закрепилось в восприятии зарубежных слушателей.

Рубинштейновский стиль и стиль пианистов рубинштейновского поколения осознавались, как подчеркивал Э. Ганслик [16], выявлением «нерастраченной жизненной силы» славянской души, а в характеристике такого стиля выделялись повелительная мощь, напряженная экспрессия, напористость интерпретаций, «лавинообразность» (Г. Ларош) темпов, масштабность исполнительских замыслов и предлагаемых трактовок.

Но чем прочнее становились культурные стереотипы, тем определеннее обнажался для слушателей тот минимум репертуара, которого следует придерживаться для того, чтобы превратить выступление исполнителя в эффектную концертную акцию; чем устойчивее оказывалась программа концертирующих пианистов [17], — тем более «предсказуемой» интерпретация избираемых авторов, стилей, сочинений.

Осознание того, что пианисты 1880–1890-х годов полностью исчерпали творческий потенциал концертного стиля, не оставив ничего для нового поколения музыкантов, обреченного пассивно следовать в фарватере великих имен и ярких начинаний, во многом определило характер развития отечественной пианистической культуры рубежа столетий.

[15] Кюи 1957: 194. Замечания о том, что исполнители выходят за пределы композиторских замыслов, создавая иное произведение, не воспринималось в конце XIX в. как негативное. Убежденность в праве яркого таланта устанавливать свои законы в искусстве вела к тому, что многие критики становились на сторону исполнителя в его «соперничестве» с автором. Связь подобного отношения к деятельности исполнителя с рубинштейновскими традициями несомненна. Однако сам А.Г. Рубинштейн вряд ли когда-либо стремился к установлению по отношению к музыке «новых законов». Иное дело, что свою роль концертирующего музыканта он видел в том, чтобы, сохраняя не только текст, но и дух интерпретируемых им сочинений, соотносить их с эстетическими потребностями времени.

[16] Ганслик Эдуард (1825–1904) — австрийский музыковед, музыкальный критик, создатель собственной теории эстетики, получившей обоснование в книге «О музыкально-прекрасном».

[17] Как и наследование рубинштейновскому исполнительскому стилю, наследование рубинштейновскому репертуару получило, спустя годы, крайние формы воплощения. С одной стороны, программа исполнителей пострубинштейновского поколения все более и более «стандартизировалась», сводясь к набору «бесспорно выигрышных» сочинений.

В этом смысле отражением складывающейся практики стала публикация статьи с весьма симптоматичным названием: «Почему у всех пианистов программы концертов почти одинаковые?» (см: Русская музыкальная газета. 1903. № 16). Ее автор, «свободный художник» А. Немеровский, вывел даже своеобразный репертуарный канон большинства выступлений пианистов: Токката и фуга d-moll или Хроматическая фантазия И.С. Баха, одна из двух-трех популярных сонат (включая сонату op. 11) Л. Бетховена, «Карнавал» или Симфонические этюды Р. Шумана, Баллада As-dur, Полонез As-dur или Ноктюрн c-moll, Вальс As-dur Ф. Шопена, несколько небольших пьес новых композиторов и неперенное финальное завершение – Рапсодии № 11, № 12, № 6 или, «в виде исключения», «Дон Жуан» Ф. Листа. Все эти сочинения являлись некогда своеобразным «костяком» программ А.Г. Рубинштейна и утвердились, как абсолютные ценности концертного пианизма. С другой стороны, многие исполнители, стремясь отойти от подобной практики и расширить концертный репертуар, переполняли программы сочинениями множества второстепенных композиторов, существенно ухудшая качество произведений, выносимых на суд слушателей.

[18] Первое концертное выступление А.Н. Скрябина состоялось в Москве, в Большом зале Благородного собрания в 1888 г. Профессиональная же концертная деятельность началась лишь во второй половине 1890-х гг. Первые выступления С.В. Рахманинова состоялись в 1891–1892 гг. И хотя самостоятельная концертная практика С.В. Рахманинова началась с середины 1890-х годов, сам музыкант относился к этим выступлениям весьма критически. Серьезный перелом в его концертной деятельности наметился лишь в 1899 г., когда музыкант предпринял первое зарубежное турне как пианист и дирижер.

[19] Подробно об исполнительском стиле Скрябина и Рахманинова см. в 18 томе наст. изд.



618



619

Молодое поколение останавливается перед решением одной из сложнейших проблем искусства, когда кажется, что все новое, что можно было сказать, — сказано, что усилиями старшего поколения создан своего рода эталон русской пианистической культуры, опровергнуть который или добавить к которому что-то свое практически невозможно. Быть может, именно поэтому пианисты поколения рубежа столетий, и прежде всего А.Н. Скрябин и С.В. Рахманинов, в конце

XIX – начале XX века [18] все более последовательно начинают отказываться от практики «репертуарного пианиста» и возвращаться к традициям далекого прошлого, выходя на концертные эстрады преимущественно с собственными сочинениями или сочинениями своих современников. Благодаря этому они оказываются свободны от априорной ясности суждений критики и публики. Уходя от заведомо прогнозируемых сравнений с пианистами старшего поколения, молодые пианисты становятся не только первопроходцами в исполнении нового типа музыки, но и полноправными «хозяевами» исполнительского стиля новой эпохи, устанавливая в нем свои эстетические доминанты [19].

Увлеченность искусством концертирующих скрипачей слабеет в 1880–1890-е годы не только по сравнению с тем вниманием, которое в это время оказывается творчеству пианистов, но и в сопоставлении с той популярностью, которой пользовалось скрипичное исполнительство в России в предыдущие десятилетия.

Ф. Лауб и Г. Венявский, бывшие некогда любимцами русской публики, оставили в культурной памяти общий контур романтического облика скрипача-импровизатора, творившего чудеса на своем инструменте. Именно этот образ накладывается в русском сознании на представления о Л. Ауэре, которому в 1880–1890-е годы пришлось вступить в своего рода соперничество с памятью о прошлом.

Сопоставление Л. Ауэр — Г. Венявский, Л. Азур — Ф. Лауб и даже Л. Ауэр — Н. Паганини оказывается своего рода лейтмотивом оценки деятельности скрипача большинством посетителей его концертов и музыкальными критиками.

Искусство Л. Ауэра действительно во многом отличалось от искусства его предшественников. У него был небольшой звук и относительно ограниченные технические данные. Не случайно виртуозно-блестящей, эффектной манере концертирования Л. Ауэр противопоставлял собственную — вдумчивую, серьезную и сдержанную. По вполне понятным причинам скрипач исключал из своего репертуара популярные виртуозные пьесы, отдавая предпочтение авторским произведениям и транскрипциям Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, А.Г. Рубинштейна, П.И. Чайковского.

В конце 19-го столетия любителям и ценителям скрипичного исполнительства были также хорошо знакомы имена Я. Гржимали, А. Бродского, М. Сикарда, В. Безекирского и его учеников — К. Григоровича и А. Яньшинова. В эти годы на российскую концертную эстраду они, в силу различных причин, выходили нечасто, совмещая выступления перед соотечественниками с гастролями в Европе. Но каждый концерт музыкантов в Москве, Петербурге или российской провинции становился для слушателей настоящим событием, достойным внимания и связанным с представлением о российских скрипаках-профессионалах с европейской репутацией.

Высшим авторитетом в области виолончельного исполнительского искусства в России 1880-х годов оставался К.Ю. Давыдов.

И хотя в этот период он уже практически не концертировал, музыкант до последних дней своей жизни признавался «царем всех виолончелистов» (П.И. Чайковский), крупнейшим, после А.Г. Рубинштейна, представителем русской исполнительской культуры.

Реальным восприимчивым К.Ю. Давыдова на концертных эстрадах 1880–1890-х годов становится Александр Валерианович Вержбилович.

Оставаясь верным традициям старшего коллеги и учителя, Вержбилович включал в свои концерты не только произведения классического виолончельного репертуара, но и сочинения современных ему русских авторов. Вместе с тем, в отличие от Давыдова, Вержбилович тяготел к большей артистичности исполнения, поэтичности. Не случайно современники считали сильнейшей стороной дара музыканта исполнение инструментальной кантилены.

Особую страницу истории отечественной инструментально-исполнительской культуры составляли различного рода «экзотические» формы концертирования.



620

Привлекающим для слушателей моментом здесь являлись либо некие особенности личности концертирующего исполнителя [20], либо необычность инструмента, представляемого музыкантом в концерте. В 1880–1890-х годах таким редким для сольного концертирования инструментом были контрабас, флейта, цитра, арфа, корнет, гармоний, балалайка и ряд других.

Обладая достаточно высоким уровнем профессионального мастерства, исполнители подобной специализации, как правило, не претендовали на полный сольный концерт, но часто соглашались на участие в так называемых «сборных» концертах. Несомненной популярностью у русской аудитории пользовались выступления детского оркестра А.А. Эрарского, солистов — цитриста Ф. Бауэра; исполнителя на гармонии А.С. Немеровского; арфистов Е. Кюне и А.Г. Цабеля; корнетиста В.В. Вурма; флейтиста А. Тершака; валторниста Л.К. Шлипка...

Значимым в историческом контексте и весьма показательным с точки зрения восприятия слушателями подобного рода исполнителей стал дебют С.А. Кусевидского-контрабасиста, состоявшийся в 1894 году.

Исполнив концерт для контрабаса Э. Штейна, музыкант привлек всеобщее внимание публики, раскрыв неожиданные для многих возможности инструмента.

620 К.Ю. Давыдов. Фотография конца 1870-х — начала 1880-х гг. ГМЗЧ

621 Афиша концерта Третьего симфонического собрания Санкт-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества 23 ноября 1891 г. ГМЗЧ

622 А.В. Вержбилович. Фотография 1900-х гг. ГМЗЧ

[20] Наиболее часто вкус сенсации задавали активно эксплуатируемые на концертной эстраде малолетние музыканты. Память о даре Моцарта, усиленная примерами раннего творческого становления братьев А.Г. и Н.Г. Рубинштейн, С.И. Танеева, А.Н. Есиповой, И. Гофмана, С. Меннер отзывалась готовностью русских слушателей в каждом юном пианисте видеть будущего гения. Именно потому выступления малолетних исполнителей пользовались особым вниманием публики. Иной стороне такого рода интереса потакали выступления концертантов-долгожителей. Быть может, в этом следует искать истоки популярности в России и, прежде всего, в русской провинции, искусства 80-летнего А. Контского. Нередко внимание аудитории к тому или иному концертанту привлекалось также эксплуатацией сочувствия к физическим недостаткам исполнителя. Так, часто появлялись на концертных эстрадах слепые музыканты. Любопытство, смешанное с состраданием и уважением, побуждало аудиторию заполнять концертные залы и оценивать творчество этих исполнителей по критериям, не имеющим, зачастую, ничего общего с художественными. Особые возможности открывали и необычные эпизоды судьбы концертанта. К примеру, немалую популярность тому же А. Контскому сообщило то, что он был первым пианистом, выступившим в музыкальных центрах всех стран мира. А в газетных публикациях к предстоящим концертам Э. Голдштейна, как правило, отмечалось его родство с братьями Рубинштейн. Так же как в анонсах на концерты молодого С.В. Рахманинова — его родство с А.И. Зилоти.

[21] Стравинский 1971: 53–54.

18  91

ИМПЕРАТОРСКОЕ РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

С.-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОТДѢЛЕНІЕ

XXXIII СЕЗОНЪ.

Сегодня, въ Субботу, 23-го Ноября, ВЪ ЗАЛѢ ДВОРЯНСКАГО СОБРАНІЯ **ТРЕТЬЕ** СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНІЕ

СЪ УЧАСТІЕМЪ:

Гг. **Фонъ Цуръ-Мюленъ** (изъ Берлина), **Сафонова** (директора Московской Консерваторіи); Г-жъ **Фридь. Лихомской**, Г-на **Бестрихъ**, хоровыхъ Обществъ: St. Annenverein, St. Katharinenverein, St. Petersburger Singacademie, St. Petriverein, Petersburger Liedertafel и усиленнаго оркестра Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества,

подъ управленіемъ

Л. С. АУЭРА.

ПРОГРАММА

составлена исключительно изъ сочиненій **Моцарта**, по случаю дня столѣтія его кончины.

1. Симфонія C-dur (Юнитеръ).
2. Арія изъ оп. „Cosi fan tutte“.
Исполнить Г-нъ **фонъ Цуръ-Мюленъ**.
3. Концертъ для фортепіано съ оркестромъ (D-moll).
Исполнить Г-нъ **Сафоновъ**.

4. „Реквиемъ“.

НАЧАЛО ВЪ 8 ЧАСОВЪ.

Рояль фабрики К. М. ШРЕДЕРА.

Дѣйствительные Члены Общества, платятъ 100 руб. въ годъ (считая съ 1-го Сентября) и имѣютъ личные явскія во всѣхъ собраніяхъ Общества, оперныхъ представленихъ и спектакляхъ учениковъ Консерваторіи.

Желющие записаться въ Члены-посѣтители на Симфоническія Собранія, могутъ покупать оставшіеся абонементами билеты въ музыкальномъ магазинѣ **А. Витнера**, (Комиссіонера СПб. Отдѣленія ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго Музыкальнаго Общества и Консерваторіи), на Невскомъ пр., въ домѣ Петропавловской церкви, № 22.

БИЛЕТЫ ВСѢ ПРОДАНЫ.

Печатать разрѣшается. 15-го Ноября 1891. Свѣд. Градоначальникъ, Ген.-Лейт. Гроссръ. Типографія Императорскихъ СПб. Тѣтровъ (Департаментъ Удѣловъ), Моховая, №40 № 5 (23-го Ноября 1891).



622

Мастерство молодого исполнителя проявилось в мягкости и полнотезвучности контрабасового звучанія, редкостной осмысленности и виртуозности. Вместе с тем тип первоначальной реакціи аудиторіи на сольныя выступленія Кусевицкаго можно себе представить на основаніи воспомина- ній И.Ф. Стравинскаго. «Однажды, — рас- сказывал композитор, — я видел, как Беляев встал въ своей ложѣ — он был высо- кого роста, съ артистической шевелюрой — и удивленно уставился на Кусевицкаго, который вышел со своим контрабасом, собираясь играть соло. Беляев повернулся ко мнѣ и сказал: “До сих пор такіе вещи можно было видѣть только въ циркѣ”» [21].

В целом, слушатели съ интересом отно- сились къ выступленіям музыкантов, играв- ших на непривычных для них инструмен- тах. Казалось бы, въ основѣ подобнаго рода интереса лежала вековечная тяга публики къ новизнѣ и развлекательности. Но, воспри- нимаемая слышимое как видимое, а само кон- цертное выступленіе музыканта — как свое- образный аттракціон, концертная ауди- торія, не осознавая того, постепенно рас- ширяла свой тембральный слуховой опыт, привыкала къ необычным звуковым сочета- ніям, что создавало почву для формирова- ния новых навыков слышанія и слушанія музыки.



623

* * *

Вокальное концертное переживание в России последних десятилетий века весьма сложный период становления и самоопределения как в ряду других видов концертной деятельности, так и в ряду других форм вокального исполнительства. Все здесь, несмотря на, казалось бы, глубинные корни традиции, находилось в состоянии брожения и поиска.

Так, со второй половины 19-го столетия колоссальной популярностью пользовались устраиваемые Санкт-Петербургским Филармоническим обществом «Концерты с участием певцов Итальянской оперы». И хотя последний из таких больших вокальных концертов прошел в 1870 году, память о чудесных музыкальных событиях, ярких голосах примадонн и премьеров, общей атмосфере праздничности продолжала еще долго жить в слушательских сердцах. В те годы именно она была точкой отсчета в отношении к вокальному концертному музицированию.

Немало солистов Русской оперы предпочитали, следуя успешной практике итальянцев, ограничиваться исполнением оперных арий отечественных и европейских композиторов. Но, несмотря на ряд удачных опытов, большие концерты артистов Русской оперы так и не утвердились в практике [22].

Значительно более успешным оказалось исполнение оперных арий и сцен, «вперемежку» с песнями, городскими романсами или образцами камерно-вокального творчества европейских и русских авторов. К такой модели построения своих концертов тяготели солисты Мариинского театра М.И. Мей (Мей-Фигнер) и Н.Н. Фигнер. Певцы много и охотно выступали в столицах и в провинциальных городах империи, собирая полные залы.

Но создание специфического русского стиля вокального концертного музицирования шло все же иным путем. С особой силой и убедительностью это проявилось в деятельности А.Н. Пургольд-Молас [23].

Имея прекрасные вокальные данные, обладая красивым меццо-сопрано, А.Н. Пургольд-Молас решила, тем не менее, отказаться от оперной карьеры. Ярая сторонница новых идей в русском искусстве, она стала полноправным членом балакиревского кружка, принимая активное участие в разработке нового типа вокального интонирования. Слушатели неоднократно подчеркивали поразительное интонационное богатство ее пения, присущую певице способность голосом «лепить» характер. Не случайно основу репертуара А.Н. Пургольд-Молас составляли характерные романсы А.С. Даргомыжского и кучкистов. Исполняя эти сочинения, певица к возможностям голоса добавляла выразительную силу мимики, жеста и особых приемов актерской игры, достигая значительно художественного результата.

Традиции камерно-вокального концертного музицирования продолжила ученица А.Н. Пургольд-Молас — М.А. Оленина-д'Альгейм [24]. И хотя широкая концертная деятельность певицы хронологически была скорее явлением 20-го столетия, в своих творческих принципах, в понимании искусства вокального концертного музицирования и его возможностей она была настоящей представительницей уходящего века.

Как и А.Н. Пургольд-Молас, М.А. Оленина-д'Альгейм не стремилась к выступлениям на оперной сцене, посвятив себя концертному музицированию. Более того, и само вокальное концертное музицирование она старалась ограничивать, последовательно исключая из своего репертуара оперные арии и сцены. Певица оставалась сторонницей характерно-драматического концертного стиля исполнения, психологически точно передающего мельчайшие оттенки душевных движений.

По пути, проложенному Пургольд-Молас и Олениной-д'Альгейм, вскоре пошли многие исполнители. Движение за интонационно осмысленное, характерное, психологически достоверное пение, начатое певицами, будет продолжено и певцами. Первым в этом ряду встанет Ф.И. Шаляпин, чья полновесная концертная деятельность, относящаяся уже к началу 20-го столетия, откроет новую главу в истории русского вокального концертного музицирования [25].

623 Ф.И. Шаляпин и С.В. Рахманинов. Фотография конца 1890-х гг. ГМТМ

[22] Отчасти это было связано и с тем, что артистам Императорских театров во время сезона было запрещено без особого разрешения принимать участие в концертах, частных благотворительных и иных спектаклях. Конечно, выход из положения находился: артисты участвовали в концертах и спектаклях анонимно (скрываясь за знаком ***) или под псевдонимами. Но активности и систематичности концертной деятельности оперных артистов это не способствовало (об этом см.: Теляковский 1965: 55–57).

[23] Пургольд-Молас Александра Николаевна (1845?–1929) — русская певица (меццо-сопрано), педагог. В доме Молас устраивались музыкальные вечера, на которых Александра Николаевна и другие певицы исполняли новые оперы русских композиторов — А.С. Даргомыжского, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова.

[24] Оленина-д'Альгейм Мария Алексеевна (1869–1970) — русская певица (меццо-сопрано), исполнительница и пропагандистка вокального творчества композиторов Новой русской музыкальной школы, организатор «Дома песни» в Москве (1908). После революции уехала из России.

[25] Подробно о концертной деятельности Шаляпина см. в 18 томе наст. изд.

Составы ансамблей, выходивших в 1880–1890-х годах на концертную эстраду, были чрезвычайно многообразны. В большинстве своем такие коллективы складывались спонтанно, чаще всего — под тот или иной концерт [26].

Но многие исполнители, почувствовав вкус к ансамблевому концертному выступлению, становились со временем его настоящими мастерами. Так, прекрасными ансамблистами были С.И. Танеев, А.Н. Есипова, А.И. Зилоти, В.И. Сафонов, Ф. Лауб, Я. Гржимали, И. Гофман, А.В. Вержбилович. Пожалуй, наиболее активным в этой области деятельности был Л. Ауэр, внесший огромный вклад в развитие искусства русского академического ансамбля. Музыкант не только много и охотно выступал в различного рода инструментальных коллективах, но и с 1868 года возглавлял Квартет Петербургского отделения ИРМО.

В 1880–1890-х годах Квартет пользовался заслуженным авторитетом в кругу коллег и стабильным интересом слушателей. Он вырабатывал свой стиль и выступал в концертах как

творческий коллектив, поддерживающий традиции «умеренного консерватизма».

Однако если концертные выступления ауэровского квартета [27] в 1880-х годах в основном отвечали художественным интересам русского общества, то в 1890-е годы отношение к ним существенно изменилось. Академичность, «невозмутимость» исполнения начинают восприниматься как знак косности, а последовательность в выборе репертуара — как свидетельство устарелости вкусов и художественной ограниченности. Хотя и то и другое явно не соответствовало действительности. Скорее иное: возглавляемый Л. Ауэром коллектив имел свои собственные взгляды на художественные ценности и обладал достаточным упорством для того, чтобы эти взгляды отстаивать на практике.

Ансамбль долгие годы оставался последовательным пропагандистом квартетного творчества Л. Бетховена, И. Брамса, Л. Шпора, Р. Фолькмана, К. Гольдмарка, И. Раффа, Ф. Гиллера. Исполнял квартеты Н.Я. Афанасьева, М.П. Азанчевского, А.С. Фаминцына, А.Г. Рубинштейна, Э.Ф. Направника, П.И. Чайковского.

[26] Появлялись в концертах даже столь непривычные ансамблевые составы как «Квартет четырех виолончелей Кузнецова», комический вокальный квартет «Удел» или 96-ручный ансамбль пианистов, игравших на 24 роялях (концерт состоялся в Манеже 25 марта 1884 г.).
[27] Состав Квартета: Л. Ауэр (первая скрипка), И. Пиккель (вторая скрипка), И. Вейкман (альт), К. Давыдов (виолончель).





625

Не являясь большим поклонником творчества композиторов балакиревского кружка, Л. Ауэр крайне осторожно включал лишь некоторые из их произведений в программы выступлений Квартета. Именно эта осторожность и стала, в конечном счете, импульсом к переоценке слушателями и критиками значения деятельности его коллектива.

В вину ансамблю ставили излишнее тяготение к западной классике, снисходительное отношение к современным произведениям русских и европейских композиторов. Упреки эти получали тем большую убедительность, что совпадали по времени с существенным изменением самого качества ансамблирования, происходящим в ауэровском коллективе.

Уже с конца 1880-х годов Квартет вступает в кризисный период. Постоянные смены в составе влияли на качество выступлений, а введение молодых исполнителей сказывалось на интерпретации сочинений. Оставшись единственным представителем «старого» квартета, Л. Ауэр по целому ряду причин оказался не в силах заново объединить музыкантов. И хотя ансамбль прекратил свое существование лишь в 1906 году, участь его была предreshена уже во второй половине 1890-х: критические отзывы на выступления Квартета стали появляться буквально повсеместно, количество концертов уменьшается, число слушателей неуклонно сокращается, заставляя рецензентов писать о не раскупленных билетах в кассах и полупустых залах [28].

Острейшей проблемой русского исполнительского искусства 1880–1890-х годов оставалась проблема развития одного из наиболее сложных видов музыкально-исполнительского искусства — дирижирования.

Не имея возможности выступать со «своими» оркестрами [29], музыканты, встававшие к дирижерскому пульту в конце 19-го столетия, по сути своей являлись дирижерами «гастролерного типа», не только свободно перемещающимися из города в город или от коллектива к коллективу, но и занимающихся самой дирижерской деятельностью достаточно случайно.

Их выступления воспринимались в том же ключе, что и деятельность гастрوليрующих солистов, а искусство дирижирования оценивалось с точки зрения убедительности единичной интерпретации оркестрового сочинения.

Количество музыкантов, поднимавшихся в то время на дирижерский подиум, было поразительным. К дирижерскому пульту вставали М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, А.К. Лядов, М.М. Ипполитов-Иванов, А.С. Аренский, А.К. Глазунов, Э.Ф. Направник, А.Г. Рубинштейн, К.Ю. Давыдов, Л. Ауэр, А.И. Зилоти, В.И. Сафонов, К.К. Зике, Г.О. Дютш, Г.А. Казаченко, В.И. Главач и многие другие... Но далеко не каждому из них удавалось в полной мере овладеть этим видом исполнительской деятельности, полно и профессионально выразив свое

[28] Весьма симптоматично, что именно в период назревавшего кризиса Квартета Петербургского отделения ИРМО в России возникает целая группа квартетов, составленных, в большинстве своем, из учеников Л. Ауэра, — Квартет Московского отделения ИРМО, «Русский квартет», Квартет Петербургского камерного общества, Мекленбургский квартет.

[29] Формирование в России симфонических оркестров было по-своему драматическим процессом.

Первый русский оркестровый коллектив — придворный оркестр — был создан в 1882 г. в Петербурге как Придворный музыкантский хор. Он сложился из музыкантских «хоров» Кавалергардского и лейб-гвардии Конного полков и состоял первоначально из симфонического и духового оркестров. Музыканты коллектива числились военными служащими. Первым капельмейстером Придворного музыкантского хора был М. Франк. Симфонической частью ведал Г. Флиге. С 1888 г. М. Франка сменил Г.И. Варлик. В 1880-х гг. оркестр играл преимущественно на придворных балах, приемах, во время царских и полковых праздников, в концертах и спектаклях в придворных театрах. Постепенно коллектив

625 Н.А. Римский-Корсаков дирижирует. Рисунок И.Е. Репина. Бумага, карандаш. 1882. Мемориальный музей-квартира Н.А. Римского-Корсакова
626 М. Эрмандсдёрфер. Фототипия с фотографии 1903 г. ГМЗЧ



626

стал принимать участие в открытых концертах на летней эстраде Петергофского сада, давать концерты в залах Придворной певческой капеллы и Дворянского собрания. В 1896 г. Придворный музыкантский хор стал гражданским и был преобразован в Придворный оркестр, а его участники получили права артистов Императорских театров. С 1898 г. Придворному оркестру было разрешено давать платные публичные концерты. Иным был путь создания симфонического оркестра ИРМО. В 1887 г. А.Г. Рубинштейн внес в дирекцию ИРМО предложение о формировании «симфонической капеллы» и, получив поддержку и денежные ассигнования, принял с помощью Л. Ауэра комплектовать оркестр. По объявленному конкурсу были набраны первоклассные музыканты. Часть исполнителей (преимущественно игравших на духовых инструментах) была выпущена из-за границы. Остальные набирались в основном из числа воспитанников и выпускников Петербургской консерватории. В 1889 г. оркестр полностью сформировался и уже в первых концертах зарекомендовал себя с наилучшей стороны. Однако бюджет ИРМО не предполагал содержания собственного симфонического оркестра. Дефицит средств невозможно было покрыть и сборами от концертов коллектива. Л. Ауэр не оставалось ничего другого, как отказаться от дальнейшего руководства оркестром, и вскоре после его ухода и отъезда А.Г. Рубинштейна за рубеж коллектив был распущен. [30] Исторические симфонические концерты А. Рубинштейна состоялись в сезоне 1886/87 гг.

творческое Я. Лишь в некоторых случаях публика становилась свидетельницей превращения композитора или солиста-инструменталиста в яркого творческого лидера, способного повести за собой оркестр.

В 1880-х годах слушатели симфонических концертов переживали взлет интереса к дирижерскому искусству А.Г. Рубинштейна. Оцениваемое в неизбежном сравнении с его пианистическим мастерством, оно вызывало сходное впечатление, заставляя современников говорить о некой синонимичности различных творческих ипостасей музыканта.

Основания тому действительно существовали. Не только «симфонизация» замысла Исторических фортепианных концертов [30], но и сама исполнительская манера музыканта, его подход к интерпретации сочинения, те эстетические принципы, которыми он руководствовался в практике дирижера, оказывались близки его пианистической деятельности.

Как и за роялем, А.Г. Рубинштейн-дирижер был выразителен, эмоционален, тяготел к остро подчеркнутой контрастности, к ярким динамическим противопоставлениям, напористым темпам. Правда, по мнению современников, в большинстве случаев сила воздействия на слушателей здесь оказывалась слабее. Но тогда, когда музыканту удавалось увлечь оркестрантов своим замыслом, результаты были поразительны.

Однако вдохновенная увлеченность творимого «здесь» и «сейчас» становилась подчас для А.Г. Рубинштейна и источником исполнительских просчетов. Импульсив-

ность, эмоциональная переменчивость, зависимость от сиюминутного порыва, до определенных пределов уместные и оправданные в сольном концертном выступлении, сказывались катастрофическим образом в концертном ансамблевом.

А.Г. Рубинштейн-дирижер в конечном счете полагался на силу артистического внушения, способного, как виделось ему, передать каждому сидящему перед ним оркестранту. Именно этим, по-видимому, и объясняется очевидная нестабильность в репетиционной работе музыканта с оркестром, о которой вспоминали многие современники.

Просчеты такого отношения к искусству ансамблевого исполнения были очевидны. Бывало, что на самом концерте, увлекаясь и изменяя своим же прежним намерениям, он побуждал оркестрантов к неожиданным для них переменам темпов, соотношению звучания отдельных групп, не считаясь ни с психологией, ни с возможностями своих ансамблистов, чем ставил их, нередко, в критическое положение.

Дирижерская деятельность Э.Ф. Направника, Л. Ауэра, М. Эрмандсдёрфера, при всем различии творческого облика этих музыкантов, имела в себе нечто общее.

Это были профессионалы, воспитанные западноевропейской музыкальной школой, ставившие во главу угла четкость и точность прочтения авторского текста, тщательную работу с коллективом, ценившие сыгранность оркестра, ровность его звучания. В концертных выступлениях они оказывались, как правило, скупы в жесте, лаконичны в движениях. Все, что можно потребовать от оркестра, подробно оговаривалось на репетициях, и концерт становился в определенном смысле результирующей акцией, в которой артистическое вдохновение неизменно подчинялось продуманной ранее логике интерпретации.

Близки они были и в отношении к программам симфонических концертов. Считая русскую музыкальную культуру художественным образованием еще не окончательно сложившимся, дирижеры крайне осторожно воспринимали новации композиторов новой школы. Ограничиваясь исполнением сочинений А.С. Даргомыжского, П.И. Чайковского, А.Г. Рубинштейна, реже — Н.А. Римского-Корсакова, С.И. Танеева, А.С. Аренского, молодого А.К. Глазунова, они постепенно отделяли себя от происходившего в музыкальной культуре страны, вызывая недовольство коллег и публики.

Музыкальная Россия все острее испытывала потребность в дирижерах, способных объединить в своем искусстве профессионализм, внимание к западноевропейской музыке с пониманием русского искусства и осознанием



627

необходимости всячески способствовать его пропаганде не только в России, но и за рубежом.

Едва ли не первым профессионалом, сумевшим соответствовать большинству этих требований профессии, стал В.И. Сафонов [31].

Дирижерская судьба В.И. Сафонова складывалась непросто. Поначалу московские слушатели отнеслись к Сафонову скептически. Имевший за плечами опыт работы с оркестром Московской консерватории и проведения Общедоступных концертов, Сафонов воспринимался публикой слишком молодым, малоопытным и неавторитетным. К тому же — представителем петербургской музыкальной традиции, «варягом», резко вторгшимся в культуру города и за несколько лет практически полностью подчинившим ее своему влиянию [32].

Настороженно отнеслись к Сафонову и музыканты симфонического оркестра. Новый дирижер требовал от них дисциплины, тщательной репетиционной работы, постоянной творческой активности. Но лишь так ему удалось за несколько лет сформировать настоящий коллектив единомышленников. Неустанно совершенствуясь, он сумел повести за собой оркестр, добившись звукового баланса, слаженности, технического мастерства.

Внимательно изучая опыт работы коллег, музыкант сумел выработать свою собственную дирижерскую манеру. Воспитанный практикой хорового дирижирования, Сафонов отказался, в частности, от дирижерской палочки. Вся сила пластической выразительности сосредоточилась у него в пальцах и руках, что позволяло дирижеру добиваться новых выразительных приемов, с особой

[31] Сафонов Василий Ильич (1852–1918) – русский дирижер, пианист, педагог. В 1889–1905 гг. – директор Московской консерватории. В 1906–1909 гг. возглавлял Нью-Йоркский филармонический оркестр, возглавлял Национальную консерваторию Америки, периодически выступал с оркестром Лондонской филармонии. Вернувшись в 1909 г. в Россию, занимался активной дирижерской и педагогической деятельностью.

[32] Вторжение Сафонова в музыкальную культуру Москвы оказалось стремительным и разносторонним. Имея один из самых многочисленных консерваторских классов, он преуспел в воспитании молодых пианистов. В числе учеников

627 Оркестр Мариинского театра под управлением Э.Ф. Направника. Фотография К.К. Буллы 1901 г. ГМТМИ
628 В.И. Сафонов. Портрет работы Н.К. Бодаревского. 1893. Холст, масло. ГМЗЧ

В.И. Сафонова – А.Н. Скрябин, Н.К. Метнер, Л.В. Николаев, Е.Ф. Гнесина, А.Ф. Гедике, А.Б. Гольденвейзер, К.Н. Игумнов и др.

[33] О дирижерской манере В.И. Сафонова см., в частности: Алексеев 1995: 69; Тетерина 1983–2011/10Б: 321–322.

[34] Деление хоровых коллективов на «штатные», «коммерческие» и «любительские» было предложено Д.В. Разумовским.

[35] Первоначально хором планировалось дать шесть «Русских исторических духовных концертов». Но в полном объеме замысел не был воплощен.

[36] Именно эти качества исполнительской манеры Синодального хора почувствовали и европейские слушатели. В 1899 г. состоялось одно из самых блестящих выступлений Синодального хора на освящении русской посольской церкви в Вене. В двух духовных концертах коллектив исполнил церковные произведения Бортнянского, Турчанинова, Львова, Глинки, Львовского, Римского-Корсакова, Чайковского, Гречанинова, Кастальского.

[37] Хор Архангельского просуществовал около пятидесяти лет (1880–1935 гг.), пережив своего создателя. Вначале это был небольшой профессиональный церковный коллектив, в первом составе которого было 6 мальчиков, 6 женщин и 8 мужчин. Хор сразу же обратил на себя внимание любителей церковного пения и критиков. Однако Архангельскому хотелось создать не просто хороший клиросный хор, но совершенный инструмент, способный блестяще справиться с партитурой любой сложности и исполнить ее на сцене. Достижению этой цели А.А. Архангельский посвятил всю свою жизнь.

[38] Программы Исторических концертов хора: *1-й концерт*: старинный итальянский гимн «Alia Trinita beata»; Дж. Палестрина. «Adoramus» (на 4 голоса), «O, bone Jesu» (на 4 голоса), «O, stux ave» (на 5 голосов), «Kyrie eleison» (на 4 голоса), «Gloria Patri» (на 2 хора), «Surge illuminare» (на 8 голосов);

выпуклостью воплощать динамические нарастания и спады [33]. Жест Сафонова-дирижера был скуп, но необычайно выразителен и по-особому изящен, с хорошим чувством линии.

Прекрасный исполнитель симфонических сочинений П.И. Чайковского, Сафонов немаловажное место в своем дирижерском репертуаре отводил и симфоническим произведениям А.К. Глазунова, А.Г. Рубинштейна, Н.А. Римского-Корсакова, А.Т. Гречанинова, Р.М. Глиэра, С.В. Василенко, А.Ф. Гедике, Г.Э. Конюса, С.В. Рахманинова и А.Н. Скрябина. Активно обращался Сафонов к наследию К.-В. Глюка, В.А. Моцарта, Й. Гайдна,



628

Л. Бетховена, Ф. Шуберта, К.-М. Вебера, И. Брамса, Э. Грига, Р. Вагнера, Ф. Мендельсона, Г. Берлиоза, Ф. Листа, К. Сен-Санса, Э. Лало, Ф. Коуэна.

* * *

Духовные концерты — особая составляющая исполнительского искусства России. Они проходили в конце 19-го столетия в храмах (во внебогослужебное время), в стенах религиозных обществ, на различных концертных эстрадах и даже (в период Великого поста) на театральных сценах. Наряду с профессионалами в них зачастую участвовали и любители.

Безусловным образцом в такого рода концертах продолжала оставаться Императорская Придворная певческая капелла и так называемые «штатные» хоры [34], среди которых особое значение имел Синодальный хор.

В своих выступлениях под управлением замечательных регентов В.С. Орлова, А.Д. Кастальского, С.В. Смоленского он демонстрировал чисто русскую манеру храмового пения.

Такая исполнительская манера Синодального хора, равно как и репертуар коллектива, подход к составлению программ, оказались поразительно синонимичны времени.

Используя идею «Исторических концертов» и подчинив ее своим целям и задачам, Синодальный хор дал в 1895 году три «Русских исторических духовных концерта» [35], представив панораму развития хорового искусства России и Европы XVII–XVIII веков.

По единодушному признанию публики, исполнение Синодального хора отличалось поразительным совершенством, тонкостью отделки деталей, технической безупречностью и высокой осмысленностью. То было подлинное строго церковное звучание хорового коллектива высочайшего уровня, с характерной выдержанностью манеры, сдержанностью и особым достоинством звучания [36].

Иным путем двигался в решении той же задачи хор А.А. Архангельского. Популярность этого молодого коллектива [37] у слушателей, авторитет у коллег росли буквально от концерта к концерту. Не случайно А.Г. Рубинштейн в последнем концерте своего симфонического цикла, включив в программу русские народные песни в аранжировке А.А. Архангельского, передал дирижерскую палочку при исполнении данных номеров молодому коллеге, вложив в этот жест символический смысл. Архангельский оправдал ожидания великого музыканта. «Исторические концерты» его хора (1887 г.) стали прямым развитием рубинштейновской идеи [38].

Потребовавшие от коллектива серьезной подготовительной работы, перестройки

состава, изменения принципов работы, «Исторические концерты» хора Архангельского смогли вырасти до своего рода «хоро-вых исторических полотен».

Хор Архангельского занял уникальное место в концертной жизни России. По сути, это был единственный в то время коллектив, способный с равной степенью художественной убедительности исполнять сочинения Д.С. Бортнянского, М.С. Березовского, В.А. Пашкевича, С.И. Давыдова, Е.И. Фомина, Н.С. Титова, О. Лассо, К. Монтеверди, Дж. Палестрины, О. Векки, Дж. Перголези, И.С. Баха, Л. Бетховена, Г. Берлиоза, Дж. Россини, А.Г. Рубинштейна, Ф. Шуберта, безупречно проводить так называемые историко-этнографические концерты.

Многообразная концертная жизнь России 1880–1890-х годов оказалась мощнейшим стимулом художественного «взросления» публики. В откликах, суждениях, слухах, в том прямом «голосовании рублем, ногами и руками», которым аудитория откликалась на концерты, постепенно проступали черты ожиданий, с которыми связывались представления об идеальной модели концерта академической музыки и профессиональной деятельности концертанта.

Несомненным здесь было нарастающее «тяготение к русскости». Разумеется, это не означало, что публика отвергала европейскую музыку, оставалась равнодушной к европейским исполнителям. Но, восхищаясь творениями западных мастеров, аплодируя иностранным гастролерам, слушатели оказывались более заинтересованными в выступлениях соотечественников, во включении в концерты сочинений отечественных композиторов.

Веянием времени становится и тяготение слушателей к масштабным проектам, к длительным концертным сериям. Гигантизм концертных акций, наплыв слушателей, ажиотажный спрос на билеты становились в эти годы своеобразными показателями значимости художественного мероприятия, известности и авторитетности его участников.

Несомненной приметой времени являлось и все большее тяготение слушателей к зрелищности концертных выступлений. Академические концерты превращаются в эти годы в события, от которых ожидают в первую очередь ярких впечатлений, необычности. Особые манеры поведения на сцене музыкантов, степень их артистичности, становятся своеобразными «психологическими манками» для слушательской аудитории, готовой покупать фотографии

**ИМПЕРАТОРСКОЕ
РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО**
С.-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОТДѢЛЕНИЕ.
XLVI-й сезонъ, 1904–1905 г.
475-е собрание.

ВЪ БОЛЬШОМЪ ЗАЛѢ СПБ. КОНСЕРВАТОРИИ
Сегодня, въ Субботу, 6-го Ноября 1904 г.,
въ память 10-ти-лѣтія кончины
А. Г. РУБИНШТЕЙНА
ЭКСТРЕННОЕ
СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ
ПРИ УЧАСТИИ:
Профессора Вѣнской Консерваторіи
Павла КОНЪ,
артиста ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ
Ф. И. ШАЛЯПИНА,
хора **А. А. АРХАНГЕЛЬСКАГО**
и оркестра подъ управленіемъ
Э. Ф. Направника

Программа составлена исключительно изъ произведеній
А. Г. РУБИНШТЕЙНА.

1. «Океанъ», 2-я Симфонія, C-dur, соч. 42.
(Посвящена Ф. Листу).
2. Концертъ для фортепіано съ оркестромъ, Es-dur, соч. 94.
Исполнить **Павелъ Конъ.**
3. а) «Жизнь».
б) «Передъ воеводой молча онъ стоитъ», баллада.
в) «Клубится волною выпучю Куръ», персидская пѣсня
Исполнить **Ф. И. Шалыпинъ.**
Акомпанируетъ **Ф. М. БЛУМЕНФЕЛЬДЪ.**
4. Военная пѣсня . . .
Vinum hungaricum . . . для мужского хора.
Въ гондолѣ
Ночью.
Пробужденная ро-
Гномы.
Исп. хоръ

Исполнитъ А. А. Архангельскаго.
Начало въ 8 часовъ вечера.
Входъ фабрики **Я. БЕНКЕРА.**

Билеты получаютъ въ музыкальномъ магазинѣ **И. И. Юргесона** (Комисс. Спб. Отд. ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго Музыкальнаго Общества и Консерваторіи), Вол. Морская, 9, отъ 10 час. утра до 6 час. пополудни и вечеромъ, при входѣ въ залъ.

Цены въ залѣ: Кресла съ № 145 по 311 по 6 р., съ 314 по 473 по 5 р. Ложи на пять персонъ по 30 и 25 р. Крошъ того ищется пѣсочно жѣсть въ рядахъ почетныхъ членовъ по 10 руб.

Почетные и действительные члены имѣютъ свои именныя мѣста.

Плата за сохраненіе верхняго платья 10 коп.

На основаніи Высочайшаго утвержденія 3-го Мая 1902 г. Императорскаго Совета и утвержденія 20-го Августа 1902 г. приказомъ министра юстиціи въ артистическія званія и званій, филармоническій сборъ, назначенъ въ 5 (пять) рублей и пять копѣекъ.

Печ. разр. 3-го Октября 1904 г. въ Спб. Гр. Губ. Печатн. отд. въ д. Шляхетскій Фриш.
№ 11 (6-го Октября 1904 г.).
Типографія Императорскаго Спб. театровъ, Николаев. 40.

Я. Аркадельт. «Il bianco cigno» (на 4 голоса); Л. Маренцио. «Ma per melasso» (на 4 голоса), «Vezzo angeli» (на 4 голоса), «Dissi a l'amata livida stella» (на 4 голоса); О. Векки. «Tic, tac, toc» (на 5 голосов). 2-й концерт. Т. Виттори. «Ave Regina» (на 8 голосов); Г. Аллегри. «Miserere» (на 2 хора), «Magnificat» (на 12 голосов), «Benedictus» (на 12 голосов); Дж. Габриели. «Jubilate Deo» (на 8 голосов); К. Монтеверди. «Dixit Dominus» (на 7 голосов); А. Лотти. «Sanctus» (на 4 голоса), «Crucifixus» (на 8 голосов), «Spirito di Dio» (на 4 голоса). 3-й концерт. Дж. Корей. «Adoramus» (на 4 голоса); А. Скарлатти. Месса (на 4 голоса), сочинения Габриели, Лотти, Маренцио, Векки. 4-й концерт. гимн Моравского братства «Ночь наступает», гимн М. Лютера «Господь – твердыня наша», английский рождественский гимн «На крыльях Серафима», французский рождественский гимн «Поем и величаем», О. Гиббонс. «Пленный крестоносец», О. Лассо. «Любви непонятой моей», песня Марии Стюарт «Ах, в дни моей весны», песня Людовика XIII «Амариллис», песня Франциска I «Тяжелая разлука», песня Далеирака «В дубраве темной, непроглядной» (из оперы «Леоп»), французские песни 17-го столетия – «Гризельда», «Тирсис», «Фиалка», «Пастушка Наннета», «Застольная песня», менуэт «Ручеек тихо тек». 5-й концерт. О. Лассо. «Magnificat» (на 5 голосов), «Angelas ad patris» (на 5 голосов), Л. Зенфль. «В час тяжкий испытанья» (на 4 голоса), Я. Галлус. «O, Salutaris» (на 4 голоса), И. Эккард. «Агнче божий» (на 5 голосов), «О, чудо из чудес» (на 8 голосов), Г. Шютц. «Что смущаешь меня?» (хор из «Страстей», на 5 голосов), С. Кальвизиус. «О, достойный мой Иосиф» (на 7 голосов), К. Граун. «За нас понес он все скорби» (на 8 голосов), И.Х. Бах. «Защитник мой будь» (на 8 голосов). 6-й концерт. целиком посвящен творчеству И.С. Баха. 7-й концерт (1889, 1-й инструментально-хоровой): Ф. Анерио. «Реквием», отрывки из оперы Монтеверди «Орфей». 8-й концерт (1890): Гендель. «Иуда Маккавей». 9-й концерт (1890): Керубини. «Реквием».

любимых исполнителей, обсуждать те или иные зримые подробности выступлений концертантов, подражать их движениям, жестам, прическам, костюмам...

Одновременно популярными становятся броские, эффектные концерты, позволяющие публике «облиться слезами», пережить немислимую для повседневной жизни эйфорию эмоционального раскрепощения, ощутив сопричастность высоким идеалам большого музыкального искусства. Отсюда – пристрастие к возвышенной патетике, преувеличенной контрастности выражения эмоций и переменчивой «нервности», обуславливавшее тяготение к вполне определенному репертуару. Сколь бы привычен и предсказуем ни был набор концертных произведений, душа рядового слушателя тянулась к новому и новому погружению в знакомый музыкальный мир, обретая ту радость узнавания, которая едва ли не единственная оказывалась залогом сильного художественного впечатления от концерта.

Столь же предсказуемыми были и ожидания в отношении исполнительской манеры концертантов всех специализаций. Безусловно-приоритетным вниманием пользовалось исполнительство героико-романтического наклонения, приподнято-аффектированное, широкое, иногда даже размашистое, с ярко выраженными контрастами, патетикой, «внушительностью», «весом». Ценились исполнительские манеры концертантов, прибегающих к динамическим эффектам. Волны длительного нарастания и столь же длительного спада, частое использование приема subito в переключении динамики вызывало взрывы восторженных рукоплесканий. Не менее привлекательной была и стремительность пассажной техники, маркировавшая для слушателей особую экспрессию и эмоциональный напор. Высокой оценки удостоивались и используемые исполнителями приемы выраженного portamento, качественная насыщенность звука.

В исполнении и интерпретации сочинений обращалось внимание, в первую очередь, на непосредственность, «сиюминутность» эмоционального порыва, дающих, как представлялось, возможность судить о темпераменте и искренности концертанта. Доминировавшим являлось пристрастие к исполнению драматическому, эмоционально-захватывающему. Покоряли публику и образы скорбной торжественности или трогательной чувствительности.

Не удивительно, что особой популярностью пользовались именно те исполнители, в манере которых названные черты проявлялись наиболее ярко. В их творческом арсенале преобладали крупные штрихи, густые мазки, а исполнение отличалось

своеобразным ораторским пафосом, эмоциональным напором. Даже широкая кантилена у концертантов этого времени звучала с особой избыточностью. Такова была доминантная исполнительская манера эпохи. И ее влияние еще долго сохранялось в концертной практике русских исполнителей.