

8. MariinskyRu [Электронный ресурс]. – 16.01.2012. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JZmdx9a-xmY> (дата обращения: 25.02.2018).
9. Pianomaniya [Электронный ресурс]. – URL: <https://kinolook.su/movie/id447050-pianomaniya-shtefan-knyupfer> (дата обращения: 30.02.2018).
10. ZUR LIGETIWEBSITE [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.explorethescore.org> (дата обращения: 25.01.2018).

#### References

1. *Interv'yu P.-L. Emar s I. Ovchinnikovym v gazete "Igraem s nachala" [Interview of P. L. Emar with I. Ovchinnikov in the newspaper "We play from the beginning"]*, 2017, no. 11. (In Russ.). Available at: [http://gazetaigraem.ru/author/i\\_ovchinnikov](http://gazetaigraem.ru/author/i_ovchinnikov) (accessed 26.02.2018).
2. Korykhalova N. P. *Interpretatsiya muzyki [Music interpretation]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1979. 208 p. (In Russ.).
3. *Pyer-Loran Emar v Rossii [Pierre-Laurent Emar in Russia]*. (In Russ.). Available at: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-5160.html> (accessed 25.02.2018).
4. Razgulyaev R. *Pozdnee fortepiannoe tvorchestvo Derdyi Ligeti [Works written by G. Ligeti for piano playing in the late creative period]*. (In Russ.). Available at: <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20XX/?id=3333> (accessed 30.01.2018).
5. Emar Pyer-Loran. *Tekhnologii nichego ne reshayut, nado rabotat' nad soboy* ["Technology does not solve anything, you have to work on yourself"]. *Online Vremya novostey [Online News Time]*, 2010, no. 214. (In Russ.). Available at: <http://www.vremya.ru/2010/214/10/265322.html/> (accessed 28.02.2018).
6. Emar Pyer-Loran. *U menya svoya strategiya [I have my own strategy]*, 2012. (In Russ.). Available at: [http://os.colta.ru/music\\_classic/events/details/33256/?expand=yes#expand](http://os.colta.ru/music_classic/events/details/33256/?expand=yes#expand) (accessed 25.01.2018).
7. Pierre-Laurent Aimard. *Rôle et responsabilités de l'interprète aujourd'hui*. Paris, Fayard; Collège de France, Publ. 2009. 56 p. (In French). Available at: <http://www.fayard.fr/role-et-responsabilites-de-linterprete-aujourd-hui9782213644110> (accessed 25.01.2018).
8. *MariinskyRu*, 16.01.2012. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=JZmdx9a-xmY> (accessed 25.02.2018).
9. *Pianomaniya*. (In Russ.). Available at: <https://kinolook.su/movie/id447050-pianomaniya-shtefan-knyupfer> (accessed 30.02.2018).
10. *ZUR LIGETIWEBSITE*. (In Russ.). Available at: <http://www.explorethescore.org> (accessed 25.01.2018).

УДК 78.07

## УРОКИ С. РИХТЕРА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

**Юдин Александр Наумович**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: [u\\_rojala@mail.ru](mailto:u_rojala@mail.ru)

Творческий диапазон выдающегося пианиста Святослава Рихтера был поистине безграничен. Яркий темперамент, тонкость в звуковой нюансировке и невероятная техническая оснащённость сделала его одним из самых блистательных пианистов-солистов XX столетия. Не менее известна и его одарённость как ансамблиста, выступавшего в этом качестве с различными партнёрами-инструменталистами. В предлагаемой статье раскрывается ещё одна грань его творческого дарования, которую можно с долей условности назвать «третьей профессией С. Рихтера». Речь идёт о его концертмейстерской практике. На протяжении жизни пианист сотрудничал со многими вокалистами, среди которых Н. Дорлиак, Г. Писаренко, Д. Фишер-Дискау и другие. Существующие аудио- и видеозаписи, а также многочисленные высказывания самого пианиста позволяют говорить о том, что данная область творческой работы составляла важную часть его жизни. Особый интерес в этом смысле представляют дневниковые заметки С. Рихтера, в которых он часто и подробно рассуждает об особенностях профессии аккомпаниатора. Необходимо отметить, что, несмотря на свою известность, данная сфера деятельности музыканта не

подвергалась подробному анализу и не становилась материалом учебного курса. Между тем именно концертмейстерская практика великого музыканта может стать ключом к пониманию такого явления, как «Рихтер-педагог». Особенно актуальным это становится в свете того, что музыкант на протяжении всей своей творческой жизни не занимался систематической преподавательской работой. Таким образом, данная статья может стать одним из разделов учебной дисциплины «История и теория концертмейстерского искусства», представляя собой первую попытку проникновения в творческую лабораторию Рихтера-аккомпаниатора, одновременно предлагая дополнительные штрихи к творческому портрету мастера.

**Ключевые слова:** С. Рихтер, аккомпанемент, педагогическая работа в концертмейстерском классе, вокалисты, пианисты-аккомпаниаторы.

## LESSONS BY SVIATOSLAV RICHTER AS A CONCERTMASTER

*Yudin Aleksandr Naumovich*, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical Instruments Training, Herzen Russian State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: u\_rojala@mail.ru

The gamut of outstanding pianist Sviatoslav Richter's achievement was virtually unlimited. Vivid temperament, subtlety of sound nuances and unbelievable technical mastery made him one of the most brilliant solo pianists of the 20<sup>th</sup> century. As well known is his gift as an ensemble performer who in this quality performed alongside most diverse instrumentalist partners. The present article addresses a very special aspect of his artistic achievement, which with a degree of convention may be called "Sviatoslav Richter's Third Profession," namely, his concertmaster's practice. Over his career, the pianist cooperated with many singers including N. Dorliak, G. Pisarenko, D. Fischer-Dieskau and many others. The extant audio and video recordings and the pianist's numerous own utterances show that this sphere made an important part of his life. Of special interest in this connection are Richter's diary entries, where he often discusses at length specific features of accompanist's profession. Despite the subjective character of the author's opinions, such entries are a most important source to deduct his artistic aspirations and his specific understanding of the concertmaster's profession. All this will naturally contribute to the available knowledge of the Russian performance history. The publication may likewise be useful to graduate and postgraduate students whose studies pertain to vocal music or accompanist's art. It is noteworthy, that despite this pursuit of the musician was seen, it was not thoroughly examined or made a part of a teaching course. Therefore, the present article is one of the sections in the teaching course "History and Theory of Concertmaster's Art" and the first attempt to look into the working laboratory of Richter as an accompanist providing the additional clues to the master's achievement.

**Keywords:** Sviatoslav Richter, accompaniment, concertmaster teaching practice, singers, piano accompanists.

### Общая характеристика концертмейстерско-педагогической деятельности С. Рихтера

В истории концертмейстерского искусства творчество великого пианиста Святослава Теофиловича Рихтера (1915–1997) стоит особняком. Причин тому несколько. Прежде всего, масштаб личности музыканта, который оказал влияние на все сферы его художественной деятельности. Как известно, диапазон творческих возможностей мастера был поистине безграничен. Его гений

проявил себя во всех сферах фортепианного исполнительства и прежде всего, в выступлениях в качестве пианиста-солиста. Велика известность С. Рихтера и как ансамблиста. Эта ипостась его профессиональной деятельности всегда привлекала внимание как публики, так и исследователей. В качестве яркого примера такого интереса можно назвать недавно вышедшую монографию математика и музыковеда Вадима Могильницкого (1935–2012) «Рихтер-ансамблист» [3], в которой речь идет исключительно об ансамблевом твор-

честве пианиста. Данная статья посвящена ещё одной важнейшей творческой грани исполнительского дарования С. Рихтера – его концертмейстерской практике.

Значительная часть жизни музыканта была связана с искусством аккомпанемента. Вот имена лишь некоторых из тех солистов, с которыми он работал: немецкий оперный и камерный певец Дитер Фишер-Дискау (1925–2012), немецкий певец и дирижёр Петер Шрайер (р. 1935), российская певица Галина Писаренко (р. 1934). Кроме того, совершенно уникальным явлением был творческий союз С. Рихтера с его женой, певицей Ниной Дорлиак (1908–1998). Не меньший интерес представляют собой размышления пианиста об искусстве аккомпанемента и об исполнителях, посвятивших свою профессиональную жизнь концертмейстерской профессии.

Необходимо также отметить, что, работая в качестве аккомпаниатора, С. Рихтер до некоторой степени сталкивался с новой для себя ролью – ролью педагога. Несмотря на то, что он систематически никогда не занимался преподавательской деятельностью, данный аспект концертмейстерской работы позволял ему, выступая в роли наставника вокалистов, сформулировать не только конкретные требования в отношении того или иного музыкального произведения, но и высказать (как в непосредственной работе с певцами, так и на страницах дневника) своё понимание профессии аккомпаниатора. Разумеется, уровень и смысловая направленность таких замечаний были различными, и зависели как от личности солиста, так и от его готовности воспринимать пожелания своего партнёра. Целесообразно отметить, что подобные вопросы связаны со многими, часто совершенно различными факторами взаимоотношений двух музыкантов. Прежде всего в этом смысле здесь важен авторитет пианиста в глазах солиста, а также общие психологические особенности общения ансамблистов. В некоторых случаях пианисту приходится «подстраиваться» под певца, убеждённого в правильности собственной трактовки того или иного музыкального произведения (так, вероятно, было с Д. Фишером-Дискау). Для иных же авторитет С. Рихтера был настолько непререкаем, что солисты с готовностью подчинялись его воле, позволяя выступать

в роли наставника (очевидно, так было в случае с Н. Дорлиак и Г. Писаренко).

Пианист-концертмейстер, выступающий в роли педагога, оказывается в уникальной ситуации: с одной стороны, он в некотором смысле руководит репетиционным процессом, а с другой – является непосредственным участником процесса реализации своих творческих замыслов. Таким образом, в одно и то же время он и учитель, и ученик! Представляется, что именно такая «амбивалентная» педагогика и могла увлечь С. Рихтера. В то время как обычное исполнение учительских обязанностей, требующее совершенно иных методик, не подходило особенностям его творческой личности.

### Первые шаги в профессии концертмейстера

Первые концертмейстерские опыты С. Рихтера относятся к тому времени, когда он ещё не планировал быть профессиональным пианистом. В четырнадцатилетнем возрасте он выходил на сцену в качестве аккомпаниатора певцам-любителям в одесском Дворце моряков. Несмотря на то, что вокальный уровень исполнителей был невысок, пианист получал большое удовольствие от этой работы и одновременно знакомился с лучшими образцами оперной музыки. Примерно к тому же возрасту относится период его активной концертмейстерской деятельности, связанный с выступлениями в небольших залах, зачастую неприспособленных для концертной деятельности. Как известно, подобная работа предъявляет к исполнителю ряд совершенно особых требований, к числу которых относится умение аккомпанировать «с листа» незнакомые музыкальные произведения. Иногда концерты проходили на открытом воздухе, где и без того «разбитые» инструменты постоянно подвергались опасности быть окончательно разрушенными (см. об этом [6, с. 36]). Разумеется, одной из главных задач молодого музыканта был заработок, позволявший выжить в тот непростой период<sup>1</sup>. Вместе с тем можно с уверенностью утверждать, что такая деятельность не могла не стать важнейшей вехой на пути овладения исполнительской профессией.

<sup>1</sup> Речь идёт о времени, наступившем сразу после коллективизации и, как известно, отмеченном трудностями в жизни большинства людей.

В частности, этому способствовали трудности, возникавшие в процессе работы, что помогло воспитать столь необходимую в дальнейшем «стрессоустойчивость».

Последующая деятельность пианиста была связана с Одесским оперным театром и личностью его главного дирижёра Самуила Александровича Столермана (1874–1949), человека сложного и противоречивого, но благоволившего к молодому музыканту. Поступив туда сначала в качестве балетного концертмейстера, Рихтер вскоре начинает работать с хорами, и в результате его знакомство с оперной музыкой становится ещё более основательным. Удивительно, но даже в этот период он остаётся, по крайней мере формально, человеком, не имеющим музыкального образования, фактически самоучкой, не считая нескольких уроков и музыкального влияния его отца пианиста и органиста Теофила Даниловича Рихтера (1872–1941)<sup>2</sup>. И уж во всяком случае на тот момент его никак не интересовала сольная фортепианная литература [6, с. 38]. Таким образом, можно с полным основанием говорить о том, что блистательный в дальнейшем путь С. Рихтера в качестве солиста в своих истоках был связан именно с концертмейстерской работой в юности. Косвенно об этом свидетельствует и тот факт, что пианист не расставался с этим видом музыкантской работы всю жизнь.

Переломное событие в жизни пианиста произошло летом 1933 года в Житомире, когда С. Рихтер оказался на концерте скрипача Давида Ойстраха (1908–1974), который выступал с пианистом Всеволодом Топилиным (1908–1970)<sup>3</sup>. Выступая в качестве концертмейстера в этом концерте, пианист в ряду прочего сыграл Четвёртую балладу Шопена. Это исполнение произвело на Рихтера огромное впечатление, и именно тогда у него возникла мысль о сольном концерте [6, с. 38].

<sup>2</sup> Т. Д. Рихтер был расстрелян 6 октября 1941 года по обвинению в «измене Родине».

<sup>3</sup> В. В. Топилин в годы Великой Отечественной войны, будучи участником московского ополчения, в качестве военнопленного был угнан в Германию. После добровольного возвращения в СССР, он был репрессирован и приговорен к расстрелу, замененному позже 10 годами Колымских лагерей. После освобождения преподавал в Харькове, Киеве и Ростове.

По-видимому, в данном случае нужно говорить о некоем психологическом феномене, связанном в первую очередь с тем фактом, что пианист, заявленный в концерте как аккомпаниатор, внезапно вышел на сцену в другом качестве. С. Рихтер вспоминает: «Раз это удалось Топилину (также концертмейстеру – А. Ю.)... отчего бы не попробовать мне?» [6, с. 38].

Совершенно очевидна сложность и важность подобного шага в творческой биографии музыканта. Не секрет, что существует ряд психологических особенностей, отличающих сценическое самоощущение солиста в сравнении с аккомпаниатором. Так многие из тех пианистов, кто посвятил свою жизнь работе с вокалистами или инструменталистами, в какой-то момент оказываются неспособными остаться на концертной эстраде в одиночестве. И, быть может, если бы это переломное событие в жизни Рихтера не произошло, то неизвестно оставила бы его деятельность какой-либо след в истории фортепианного искусства.

#### **Дневниковые записи С. Рихтера как важнейший источник для изучения концертмейстерско- педагогической работы музыканта**

Для того чтобы составить наиболее полное представление не только о концертмейстерской практике самого пианиста, но и ознакомиться с его воззрениями на этот вид исполнительской деятельности, необходимо обратиться к личным дневникам музыканта. Эти записи – уникальный документ в руках историков музыки XX столетия, дающий возможность до некоторой степени проникнуть в мысли и чувства его автора. Но, несмотря на ценность такого источника, исследователь должен относиться к нему с известной долей осторожности. Прежде всего необходимо помнить о том, что это дневник выдающегося художника, а значит всё, что в нём содержится, в той или иной степени несёт на себе отпечаток крайне субъективного восприятия жизненных событий. Безусловно, то же можно сказать и о профессиональных оценках автора. Кроме того, любая запись, доверенная дневнику (то есть документу, изначально не рассчитанному на публикацию), всегда появляется под влиянием того или иного расположения духа, которое, в свою очередь, зависит от разных факторов. Именно этим, как

представляется, можно объяснить порой самые неожиданные высказывания Рихтера об аккомпаниаторах и, в целом, о концертмейстерском искусстве. При этом выявляется любопытная тенденция: пианисты, активно выступавшие с певцами и оставившие заметный след в истории исполнительского искусства, подвергаются им (за некоторым исключением) беспощадной, едкой критике, в то же время хвалебных отзывов достаиваются те, кто в большинстве своём остался неизвестным широкой публике.

Показательным в этом отношении является пример пианиста Эрика (Эриха) Верба. Признанный мастер, знаток немецкой «Lied», профессор Венской музыкальной академии, пианист, работавший с выдающимися певцами, среди которых тенор Николай Гедда (1925–2017) получает у Рихтера крайне пренебрежительную профессиональную оценку. Услышав на одном из концертов в исполнении Христы Людвиг (р. 1928) и Э. Верба вокальный цикл Шуберта «Зимний путь», он среди прочего отмечает: «Э. Верба мне не понравился; он сам себе переворачивал ноты, упуская каждый раз такт в левой руке, – нечестно» [5, с. 190]. Сейчас трудно предположить, чем было вызвано такое отношение к авторскому тексту со стороны пианиста (быть может, дневниковая запись содержит некоторое преувеличение), но важно обратить внимание на то слово, которое использует автор: «нечестно». То есть в данном случае, по мнению Рихтера, имела место профессиональная недобросовестность исполнителя, в результате чего пострадала музыка. Здесь также можно отметить, что среди концертмейстеров нет однозначного согласия в вопросе о том, кто должен перелистывать ноты во время концертного исполнения. Существует довольно распространённая точка зрения, согласно которой «лишний» человек на сцене, которым в данном случае будет являться помощник, переворачивающий страницы нотного текста, мешает слушателям воспринимать музыкальное произведение. Тем не менее совершенно недопустимой является ситуация, при которой в силу технических трудностей, пианист (а значит и слушатели) теряют часть авторского текста. Думается, что, если даже аккомпанемент Э. Верба был хорош во всём остальном, для Рихтера такая «нечестность» по отношению к композитору не могла быть оправданной.

Ещё более уничижительной характеристике подвергся британский пианист Пауль Гамбургер (1920–2004), который в разное время работал с певицами Дженит Бейкер (р. 1933, специально для нее Б. Бриттеном была написана партия Кейт в опере «Поворот винта»), Элизабет Сёдерстрём (1927–2009), Биргит Нильсон (1918–2005), а также скрипачом Максом Росталем (1906–1991), виолончелистом Пьером Фурньё (1906–1986) и многими другими выдающимися солистами. В течении 12 лет он был официальным аккомпаниатором компании «BBC», преподавал в Джульярдской музыкальной школе, ежегодно давал мастер-классы по всему миру, сотрудничал со многими оперными театрами. Услышав этого музыканта в концерте Элизабет Сёдерстрём, Рихтер отмечает у себя в дневнике: «Что касается пианиста, то лучше бы он продавал сосиски в ночных «Imbisstuben» (немецкие закусочные – А. Ю.), а также Hamburger`ы» [5, с. 133].

Кроме таких отзывов, дневник С. Рихтера содержит ряд очень важных замечаний, проливающих свет на некоторые вопросы, связанные с особенностями его собственных профессиональных взаимоотношений с солистами. Зачастую эти высказывания оказываются неожиданными. Например, когда речь заходит о его совместной работе с певцом Дитером Фишером-Дискау (1925–2012). Как известно, этот певец работал с самыми разными пианистами (Д. Баренбойм (р. 1942), К. Эшенбах (р. 1940), Д. Мур (1899–1987) и многие другие) и основные его творческие достижения связаны с исполнением вокальной музыки немецких композиторов XIX века, с жанром, который в истории музыки получил название «Lied». Существующие видео- и аудиозаписи способны передать то удивительное, многими считающееся эталонным звучание этих произведений. В ряду партнёров Д. Фишера-Дискау Рихтер был одним из самых ярких пианистов-аккомпаниаторов, и значительная часть этого репертуара была исполнена именно с ним. Во время звучания этих сочинений у слушателей рождается ощущение абсолютной общности музыкальных намерений двух музыкантов. Не вызывает сомнений, что подобная задача во время исполнения лежит целиком на плечах концертмейстера. Ибо, в конечном итоге, в таком тандеме мы имеем дело

не с двумя исполнительскими волями, а лишь с одной, волей солиста.

В этой связи интересно, обратившись к дневниковым записям Рихтера, обнаружить следующие, откровенные строки: «Работать с Дитером было нелегко. Дело в том, что его отношение к слову так требовательно, что он всегда хочет, если у него согласные (str. или pr. и т. д.), чтобы пианист немножко позже играл, всегда помня об его, конечно, изумительной дикции. Это несколько тормозит естественный ритм, идущий от самой музыки, и к этому надо скрупулёзно привыкать. Конечно, результат оказывается прекрасный, но всё это трудоёмко» [5, с. 141].

Действительно при прослушивании любой записи Д. Фишера-Дискау невольно обращает на себя внимание невероятная требовательность певца к интонационно правильно произнесённому слову. Текст у него предельно осязаем. Разумеется, такое отношение к смыслу музыкального произведения полностью оправдано, только так можно передать слушателю замысел автора в полной мере. Справедливости ради, необходимо отметить, что подобные требования чаще всего исходят от пианиста, который, таким образом, привлекает внимание певца к тексту в процессе совместной репетиционной работы и в этом случае пример Фишера-Дискау совершенно уникален. В то же время фонетические особенности немецкого языка создают в указанном отношении немало трудностей как для вокалиста, так и для его аккомпаниатора. Простое произнесение солистом подряд большого количества согласных требует предельной слуховой внимательности от пианиста, прежде всего, для элементарной согласованности звучания, не говоря уже о более тонких нюансах музыкального ансамбля.

Несмотря на то что С. Рихтер отмечает «прекрасный результат» такой работы, существовало некое изначальное несовпадение творческих подходов. И здесь мы вступаем в область довольно тонких художественных материй, с трудом поддающихся анализу. Сам пианист пишет об этом так: «Фишер-Дискау... идёт от слова. Мне лично это чуждо, и я начинаю терять свободу исполнения, когда его сопровождаю» [5, с. 285]. Очевидно, в данном случае необходимо говорить о некоем противопоставлении двух подходов к ин-

терпретации вокальной музыки, идущей либо «от слова», либо «от музыки». Представляется, что такое категорическое разграничение несколько искусственно и можно лишь говорить о некотором преобладающем внутреннем ощущении. Тем не менее такая проблема, по словам Рихтера, существовала, обнажая, быть может, индивидуальные различия между партнёрами, двумя яркими творческими личностями. К чести пианиста, необходимо отметить, что в данном случае во главу угла им были поставлены художественные устремления солиста и свою задачу он видел, прежде всего, в том, чтобы принять и понять его подход, пусть даже принеся в жертву часть своей исполнительской свободы. И здесь важно вспомнить, что мы говорим о ярчайшем пианисте-солисте в истории фортепианного искусства XX столетия, то есть о музыканте, привыкшем единолично решать все вопросы, связанные с трактовкой музыкального сочинения. Приходится признать, что это, чуть ли не единственный пример такого рода, когда музыкант, меняя в какие-то моменты свой модус существования в профессии, способен укротить свой индивидуальный темперамент пианиста-солиста и подчиниться другому исполнителю. Совершенно очевидно, что такое «перевоплощение» не даётся легко и именно с этим связаны слова Рихтера о «трудоёмкости» подобной работы.

### **Предельная требовательность мастера.**

#### **Работа с Н. Дорлиак и Г. Писаренко**

Совершенно особую страницу жизни Святослава Теофиловича составляет совместное творчество с Ниной Львовной Дорлиак, его женой. Их знакомство и начало совместной работы относятся к 1945 году, когда дирижёр Николай Аносов (1900–1962) подсказал пианисту мысль о таком сотрудничестве. В своих воспоминаниях Н. Дорлиак так описывает эту встречу: «Он предложил мне дать с ним совместный концерт. Но он был так знаменит! Я подумала, что он предлагает мне петь в одном отделении, а другое будет играть сам, но оказалось, что он хочет аккомпанировать мне весь вечер» [2, с. 126]. Их первое совместное выступление состоялось в авторском концерте С. Прокофьева, в том же 1945 году. Был исполнен вокальный цикл композитора «5 стихотворений А. Ахматовой для голоса и фортепиано».

Взаимная симпатия вызвала к жизни не только уникальный творческий союз, но и стала судьбоносной для двух музыкантов. Но, несмотря на то, что впереди их ждала долгая семейная жизнь (более 50 лет!), совместная работа продолжалась лишь до 1961 года, когда певица оставила сцену, посвятив себя полностью педагогике. Тем не менее за это время появились уникальные концертные программы, включающие в себя романсы Чайковского, Глинки, Рахманинова, Прокофьева, песни Мусоргского, вокальные циклы Шуберта, Шумана, песни Г. Вольфа, Шопена, Шимановского. Такой блестящий союз двух музыкантов, связанных не только в творческом, но и личном плане можно сравнить с не менее ярким дуэтом в истории XX века – Г. Вишневская и М. Ростропович [8, с. 138–141].

Безусловно, совместная работа со столь яркой личностью, как С. Рихтер не могла быть простой. От певицы требовалось качество, которое довольно редко встречается у солистов: не просто прислушаться к замечаниям аккомпаниатора, но и взять за основу его понимание того или иного музыкального произведения. В данном случае необходимо говорить о творческой гибкости и готовности принимать точку зрения партнёра, не обращая внимание на то, что в данном случае его функция в ансамбле подчинённая. Это возможно лишь тогда, когда авторитет пианиста непререкаем. Сама певица говорит об этом так: «У Славочки всегда было своё мнение, своё определённое понимание музыки. Но это было так близко мне, что я всецело разделяла его представления и *никогда с ним не спорила*» (курсив мой – А. Ю.) [8, с. 138–141]. Очевидно, такая позиция была единственно возможной в данной ситуации.

Особая творческая связь была у Рихтера также с одной из лучших учениц Нины Львовны Галиной Писаренко (р. 1934). Он не только аккомпанировал ей на сцене, но и заботливо следил за её творческой судьбой. Об этом свидетельствует большое количество записей в дневнике, посвящённых концертам Галины Алексеевны. Неизменно требовательным и внимательным он был к пианистам, с которыми работала певица. Его отзывы о них зачастую резкие, быть может, не вполне справедливые были вызваны особой нежностью и беспокойством за её профессиональное будущее. В частности, негативную оцен-

ку получает пианистка Вера Шубина (1909–1989), много лет проработавшая концертмейстером в классе Н. Дорлиак, а позже – и в классе самой Г. Писаренко.

Вера Яковлевна была ученицей Е. Ф. Гнесиной (1874–1967), пианисткой, посвятившей всю свою творческую жизнь (почти 50 лет) искусству аккомпанемента и вокалистам. Со многими из них она выступала на международных конкурсах, среди её лучших солистов: тенор Д. Королёв (р. 1938), баритон С. Яковенко (р. 1937) и многие другие. И, тем не менее, в дневниках Рихтера аккомпанемент В. Шубиной отмечен как «слабый художественно» и далее: «Гаяля включает Веру Шубину в свои концерты из чувства верности и благодарности, но у настоящего искусства другие законы и преступать их не годится» [4, с. 156].

Говоря о «чувстве верности и благодарности», пианист, вероятно, имеет в виду то время, когда Вера Яковлевна работала с певицей в консерватории. Интересно также отметить, что и сама Писаренко начинала своё обучение музыке у Е. Ф. Гнесиной как пианистка. Таким образом, музыкантов связывали ещё и общие музыкальные «корни». Вероятно, С. Рихтер считал, что профессиональная работа концертмейстера в учебном заведении и работа пианиста на концертной эстраде требуют различного уровня мастерства и, кроме того, каждая из них имеют свою специфику. Но, в любом случае, нельзя не отметить, что такие отзывы, несмотря на их ценность, всегда несут не себе, как уже упоминалось, печать субъективности.

Предельная критичность сохраняется и в тех случаях, когда С. Рихтер даёт положительную характеристику тому или иному пианисту-аккомпаниатору. В этом случае в дневниках содержится несколько довольно скупых слов одобрения. Представляется, что подобная сдержанность напрямую связана как с теми невероятно высокими требованиями, которые предъявлял пианист к концертмейстерам, так и с особенностями личности самого автора. Тем большую ценность приобретает каждая запись, содержащая одобрительную оценку. Среди отмеченных Рихтером пианистка, ныне профессор Московской консерватории Ирина Кириллова (р. 1958) («хорошая пианистка и хороший музыкант» [5, с. 313]), Александр Бахчиев (1930–2007), ставший в будущем народным арти-

стом России и также профессором Московской консерватории. Говоря об аккомпанементе Александра Георгиевича в песнях Листа, Рихтер называет его «подходящим и тактичным» [5, с. 330]. Очевидно, в данном случае речь идёт о том, что пианисту удалось, несмотря на развёрнутую, часто требующую виртуозных навыков партию фортепиано, остаться в рамках необходимого звукового баланса. Солистой в этом концерте выступила Галина Писаренко. Также хорошее впечатление произвёл на него французский пианист Кристиане Ивальди (р. 1938), аккомпанировавший шведской певице Биргит Финниле (р. 1931) вокальные циклы Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины» и «Круг песен» [5, с. 211], Евгений Шендерович (1918–1999) в ансамбле с басом Е. Нестеренко (р. 1938) [5, с. 214].

### Заключение

Таким образом, Рихтер-аккомпаниатор – явление совершенно уникальное, составляющее особую главу концертмейстерской истории. Его пример ещё раз подтверждает точку зрения, согласно которой хороший аккомпаниатор, прежде всего, должен быть хорошим пианистом. Разумеется, это не означает, что любой хороший пианист обязательно будет хорошим аккомпаниатором. Абсолютное, безусловное владение инструментом в техническом и звуковом отношении – лишь необходимое условие для того, чтобы стать достойным партнёром солиста (подробнее об этом см. [7]). Нельзя, например, согласиться с известным певцом Николаем Геддой (1925–2017), которой в своей книге воспоминаний «Дар не даётся бесплатно», рассуждая о том, почему одни пианисты становятся аккомпаниаторами, а другие солистами, пишет: «Линия водораздела лежит во вре-

мени, когда перестают интенсивно упражняться на инструменте. Солист-пианист... должен заниматься по шесть-семь часов в день... У аккомпаниаторов такого времени нет» [1, с. 183].

Совершенно очевидно, что это высказывание поверхностное, а его автор не вполне понимает особенности работы концертмейстера, зная о ней только «со стороны». Истина же заключается в том, что любой пианист, независимо от выбранного модуса существования в профессии, нуждается в систематических занятиях, призванных поддерживать его технические навыки. Кроме того, такая форма деятельности всегда содержит в себе педагогическую составляющую. И пример С. Рихтера в этом отношении не является исключением. На протяжении всей своей жизни он выступал в роли наставника вокалистов. Также многие из сохранившихся видео- и аудиозаписей с его аккомпанементом и по сей день остаются для нынешних пианистов-концертмейстеров прекрасными образцами мастерства. Многочисленные дневниковые записи пианиста, посвящённые профессиональному разбору концертов, на которых звучала вокально-фортепианная музыка, тоже могут служить своеобразным учебно-теоретическим наследием мастера. Представляется, что в настоящее время перед нами стоит задача реализовать эти профессиональные заветы в педагогической практике.

Творческая судьба С. Рихтера представляет собой редчайший пример соединения в одном исполнителе блестящего пианиста-солиста, ансамблиста (см. об этом [3]) и аккомпаниатора. И это заставляет говорить о нём, как об особом явлении в фортепианном искусстве, шире – во всей музыкально-исполнительской истории.

### Литература

1. Гедда Н. Почти любовная связь // Дар не даётся бесплатно. – М.: Радуга, 1983. – С. 179–183.
2. Дорлиак Н. Из воспоминаний // Терехов Д. Рихтер и его время. Неоконченная биография. – М.: Согласие, 2002. – 464 с.
3. Могильницкий В. Рихтер-ансамблист. – Челябинск: Изд-во Игоря Розина, 2012. – 96 с.
4. Рихтер С. Дневник // Монсенжон Бруно. Рихтер. Диалоги. Дневники. – М.: Классика-XXI, 2010. – С. 113–420.
5. Рихтер С. О музыке. Творческие дневники. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – 767 с.
6. Рихтер С. Одесса, тридцатые годы // Монсенжон Бруно. Рихтер. Диалоги. Дневники. – М.: Классика-XXI, 2010. – С. 113–420.
7. Юдин А. Актуальные вопросы подготовки пианистов к концертмейстерской деятельности // Вестн. каф. ЮНЕСКО. Музыкальное искусство и образование. – 2016. – № 4. – С. 103–112.
8. Юдин А. Уроки М. Ростроповича-аккомпаниатора // Вестн. каф. ЮНЕСКО. Музыкальное искусство и образование. – 2015. – № 1. – С. 133–142.

## References

1. Gedda N. Pochti lyubovnaya svyaz [Connection Almost Like Love]. *Dar ne daetsya besplatno [No Gift is Given for Free]*. Moscow, Raduga Publ., 1983, pp. 179-183. (In Russ.).
2. Dorliak N. Iz vospominaniy [From Memoirs]. *Richter i ego vremya. Neokonchennaya biografiya [Richter and his Time: Unfinished Biography]*. Moscow, Soglasie Publ., 2002. 464 p. (In Russ.).
3. Mogilnitskiy V. *Richter-ansamblist [Richter as an Ensemble Performer]*. Chelyabinsk, Igor Rogozin Publ., 2012. 96 p. (In Russ.).
4. Richter S. Dnevnik [Diary]. *Richter. Dialogi. Dnevniki [Richter: Dialogues, Diaries]*. Moscow, Classica-XXI Publ., 2010, pp. 113-420. (In Russ.).
5. Richter S. *O muzyke. Tvorcheskie dnevniki [Of Music: Artist's Diaries]*. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoy Mysli Publ., 2007. 767 p. (In Russ.).
6. Richter S. Odessa, tridtsatye gody [Odessa in the Thirties]. *Richter. Dialogi. Dnevniki [Richter: Dialogues, Diaries]*. Moscow, Classica-XXI Publ., 2010, pp. 113-420. (In Russ.).
7. Yudin A. Aktual'nye voprosy podgotovki pianistov k kontsertmeysterskoy deyatel'nosti [Actual Issues of Pianists' Training for Concertmastership]. *Vestnik kafedry UNESCO. Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Herald of the UNESCO Chair. Musical Art and Education]*, 2016, vol. 4, pp. 103-112. (In Russ.).
8. Yudin A. Uroki M. Rostropovicha-akkompaniatora [Lessons from M. Rostropovich as an Accompanist]. *Vestnik kafedry UNESCO. Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Herald of the UNESCO Chair. Musical Art and Education]*, 2015, vol. 1, pp. 133-142. (In Russ.).

УДК 781.01

**СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ И. ВЫШНЕГРАДСКОГО**

*Лосева Светлана Николаевна*, кандидат психологических наук, доцент кафедры музыкального образования, Иркутский государственный университет (г. Иркутск, РФ). E-mail: Loseva@bk.ru

В статье анализируется концепция творчества И. Вышнеградского. Описывая особенности исследования творческого пути композитора, автор отмечает основную основополагающую черту концепции И. Вышнеградского – синестетичность. В статье описывается первый концерт «Фестиваля четвертитоновой музыки» как феноменальное открытие в музыкальной жизни Парижа – нового явления, связанного с именем Ивана Вышнеградского – авангардиста, наиболее последовательного теоретика, практика и популяризатора микрохроматики, а также философа музыки.

Основополагающее понятие творческой концепции И. Вышнеградского – «звуковой континуум», или «всезвучие» – взаимосвязано с характеристикой звуковой праматерии. Становление понятия «континуума» в творчестве композитора взаимосвязано с особым чувством мистического просветления, внутреннего слышания пространства между звуками (а позже и звукового пространства в целом), которые в дальнейшем формируют определение четвертитоновой техники.

Характеризуется специфика взаимных сопряжений микрохроматической системы И. Вышнеградского, индивидуально трактуемой им программности в музыке и теории цветового ультрахроматизма. Указанные сопряжения интерпретируются как своеобразная «технология» раскодирования смысла, заключенного в музыкальном произведении. Представляется обоснование И. Вышнеградским микроинтервальной концепции музыки, основанное на обертоновом звукоряде; теория «распыления» звуковой материи музыки из умозрительных представлений о структуре пространства.

В статье рассматривается разработка проекта трехклавиатурного микрохроматического фортепиано И. Вышнеградского (где средняя клавиатура была настроена на 1/3 тона выше нижней, а верхняя – на 2/3 тона). Показано, что творчество И. Вышнеградского взаимосвязано с особым чувством мистического просветления, особенного слышания звуков.

**Ключевые слова:** И. Вышнеградский, микрохроматика, синестетическая концепция творчества, синтетическое восприятие музыки.