

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ – КОНЦЕРТМЕЙСТЕР

*Работа представлена кафедрой музыкального воспитания и образования.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Е. В. Герцман*

Деятельности русских композиторов посвящено множество книг на всех языках. Однако одна сфера деятельности некоторых из них до сих пор не подвергалась исследованию. Речь идет о концертмейстерской практике целого ряда выдающихся русских композиторов, поскольку в ней отражаются важные тенденции их музыкального мышления, творчества и исполнительской деятельности. Настоящая статья посвящена анализу такой работы Александра Сергеевича Даргомыжского.

Ключевые слова: музыка, композитор, концертмейстерство, вокал, фортепиано.

The article dwells on the practice of performing as a concertmaster of outstanding Russian composers, as it conveys important tendencies of musical thought, creativity and practice of performance in general. The work of A.S. Dargomyzhskiy is being analysed.

Key words: music, composer, concertmaster performance, vocal, fortepiano.

Чтобы осветить эту тему, следует обсудить несколько проблем. Какие цели преследовал композитор, аккомпанируя певцам и певицам? Какую характеристику получил Даргомыжский-аккомпаниатор у современников? Кто пел под аккомпанемент Даргомыжского?

Обсуждая многие из оставленных свидетельств о Даргомыжском, любой иссле-

дователь должен (пусть с известной долей условности) разделить сферы деятельности композитора, чтобы в дальнейшем подвергнуть анализу каждую из них. Представляется, что в данном случае на пути к этому стоит множество объективных трудностей. Как разделить собственно концертмейстерскую (аккомпаниаторскую) и вокально-педагогическую составляющую в занятиях

Даргомыжского с вокалистами? Очевидно, надо говорить о том, что это был единый комплекс, где технические вокальные рекомендации сосуществовали с общемузыкальными. О преобладании собственно концертмейстерской работы речь идет предположительно в тех случаях, когда свидетель сообщает о «разучивании» того или иного музыкального произведения или о работе над оперной партией. Из воспоминаний современников нетрудно заключить, что композитор очень любил подобную деятельность и уделял ей много времени. Как и М. И. Глинка, Даргомыжский понимал важность такой работы для того, чтобы композиторский замысел получил у исполнителя как можно более верное воплощение. Надо отметить, что среди певцов встречались и те, кто пользовался советами обоих великих музыкантов: А. Я. Билибина¹, А. А. Харитонов² и др. Это показывает, какое важное значение выдающиеся отечественные композиторы придавали работе с непосредственными исполнителями их произведений. Не будет преувеличением сказать, что очевидно традиции, сложившиеся в русской вокальной исполнительской школе, идут оттуда, от непосредственных творческих контактов с творцами опер и романсов. Исследователи уже обращали внимание на то, что концертмейстерско-педагогическая деятельность этих выдающихся композиторов в значительной степени изменяла принципы итальянской школы, на которых воспитывались певцы, соприкасающиеся с Глинкой и Даргомыжским³. Трудно переоценить значение подобной деятельности для русской музыки.

Сохранились свидетельства о том, как готовил композитор партию Наташи с певицей Ю. Ф. Платоновой⁴ для бенефиса А. Ю. Петрова. Современник композитора В. Т. Соколов⁵ отмечает, что «Даргомыжский сам проходил с ней (т. е. с Ю. Ф. Платоновой. – А. Ю.) эту партию, был в восторге от

ее исполнения»⁶. Это воспоминание не потеряло своей важности для исследователей⁷, поскольку оно является неотъемлемой частью всего свода источников, так или иначе связанных с обсуждаемой проблемой.

Даргомыжский обладал еще одним из важнейших навыков, необходимых концертмейстеру. Речь идет о чтке с листа. Не секрет, что без него невозможно представить профессионального аккомпаниатора. Оно заключается в умении моментально «схватить» не только нотный текст, но и темп, характер и другие многочисленные индивидуальные особенности музыкального произведения. А если мы говорим об аккомпанементе, то сюда необходимо прибавить и быструю «диагностику» состояния и индивидуальных особенностей солиста. Всем этим Даргомыжский обладал в достаточной мере. Сам он говорит о себе так: «Ноты читал я как книгу»⁸. Такая чтка с листа неоднократно приводила в восторг многих из тех, кто слышал маэстро. Думается, что не последнюю роль это сыграло и в следующем эпизоде, о котором Даргомыжский рассказывает в одном из писем к К. С. Степановой.

Письмо, о котором идет речь, относится ко времени пребывания композитора в Брюсселе. Среди прочего он сообщает: «Мне здесь как-то удалось обратить на себя внимание всего музыкального мира: беспрестанно приглашают меня на квартеты, на разные хоровые собрания, так, что времени не хватает. На днях один директор хоров любителей пригласил меня на репетицию. Хоры разучивали «Гофолию» Мендельсона. Дирижер хоров отличный музыкант, но не пьянист (sic). Мендельсона довольно трудно играть. Я предложил ему свои услуги. Дело пошло очень исправно. Хоры остались довольны, и некоторые знатоки похвалили мой аккомпанемент. Тогда дирижёр объявил во всеуслышание: «Mais c'est m-r Dargomijsky, le compositeur russe de St` Peterburg!» Поднялся гвалт.

Аплодисменты и топот ногами»⁹. Нет ничего удивительного, если после такой встречи у бельгийцев сложилось вполне определенное впечатление, что в России композитор обязательно должен искусно владеть фортепиано и не менее искусно аккомпанировать.

В добавление к этому необходимо отметить, что, сочиняя аккомпанементы к романсам или работая над клавирами опер, Даргомыжский следил за тем, чтобы партия фортепиано была не слишком сложна, поскольку только в этом случае появляется возможность, даже у пианистов со средним уровнем подготовки, играть с листа с минимальным количеством ошибок. В особенности это касается фортепианных переложений оперной музыки, так как тогда помимо исполнения партии оркестра пианисту необходимо учитывать материал, исполняемый всеми солистами, а чаще всего – и самому исполнять некоторые из них. Стремление к простоте изложения музыкального материала выявляет стремление к полному (и с первого раза!) взаимопониманию между композитором и слушателем через исполнителя, в данном случае – концертмейстера. Именно этим качеством отличался Даргомыжский.

О том, насколько серьезно Даргомыжский относился к этой проблеме, рассказывает нам Цезарь Антонович Кюи. Вот что он сообщает о времени, когда Даргомыжский был занят фортепианным переложением «Русалки»: «Чтобы проверить степень трудности аккомпанемента, он мне давал его сыграть с листа. Если я не делал ни одной ошибки, он оставлял аккомпанемент без изменения. Если я ошибался – он его облегчал (он обращался именно ко мне, а не к Мусоргскому, потому что я значительно хуже читал с листа)»¹⁰. Таким образом, Даргомыжский не всегда надеялся на свое фортепианное «чутье» в этом вопросе и прибегал в таких случаях к помощи своих менее оснащенных в пианистическом отно-

шении коллег. Это же подтверждается и свидетельством самого композитора. В письме к князю Владимиру Георгиевичу Кастриото-Скандербеку¹¹ композитор пишет: «Я недавно заставлял Билибину петь твою каватину «Есть тихая роща». Я люблю ее и уверен, что если бы она не была так длинна и трудна в аккомпанементе, она бы пелась повсеместно»¹². Из этого становится ясно, что, помимо всего прочего, во времена Даргомыжского особая сложность партии фортепиано была достаточным основанием для того, чтобы романс был обречен на забвение.

Кроме этого, существует еще одна причина, по которой романсовый аккомпанемент в те времена должен был быть достаточно прозрачным и простым (говоря о простом аккомпанементе, мы ни в коем случае не должны понимать под этим примитивный). Тогда считалось, что сложности в сопровождении мешают услышать голос, поскольку они якобы «выводят» фортепианную партию на первый план. Совершенно очевидна ошибочность такой точки зрения. Ведь при исполнении главным оказывается не количество технических сложностей у пианиста и тем более не количество нот, а мастерство концертмейстера, каждый раз неизменно следящего за тем, чтобы солист всегда оставался на первом плане. Возможно, что не последнюю роль здесь сыграло то обстоятельство, что в описываемый период было много певцов-любителей, обладающих сравнительно скромным по силе голосом, и несравненно меньше профессионально подготовленных концертмейстеров. Можно даже сказать, что обе эти группы исполнителей составляют одну из характерных черт музыкальной жизни той эпохи. Поэтому появлявшийся иногда «излишне» бравурный аккомпанемент действительно мог заглушить подобные голоса и доставить много неприятностей аккомпаниатору. Уже упоминавшийся современник Даргомыжского В. Т. Соколов, харак-

теризуя «нынешних композиторов русских романсов», говорит о том, что многие из них «маскируют недостаток своей мелодической изобретательности шумным роскошным аккомпанементом, нередко заглушающим голос исполнителя и отодвигающим его на задний план»¹³. Не вызывает сомнений, что, во-первых, подобные упреки не могли иметь отношения к Даргомыжскому, а во-вторых, – что взаимоотношения между вокалистом и пианистом были в центре внимания салонной музыкальной культуры.

Говоря о Даргомыжском-аккомпаниаторе, нельзя хотя бы кратко не затронуть и еще один вопрос, имеющий непосредственное отношение к нашей теме. Речь идет о голосе композитора. Ведь многие исследователи подчеркивают, что композитор иногда пел и под собственный аккомпанемент¹⁴. Современники говорят о том, что голос у композитора был «условный». Ц. Кюи называет его даже «сомнительным композиторским голосом»¹⁵. Думается, решающее значение в собственном вокальном музицировании композитора играло другое: подкупающая искренность и особая выразительность интонирования при постоянно сохраняющемся повышенном внимании к слову. Если же к этому добавить и мастерский аккомпанемент, то становится совершенно очевидным эмоциональное воздействие подобного исполнения.

Важно обратить внимание еще на одну сторону изучаемой проблемы. Представляется, что значение импровизация важно как для композиторской, так и для аккомпаниаторской деятельности Даргомыжского. В XIX в. музыкант, умеющий импровизировать, был незаменим во время танцев. Особенно ценилось умение играть кадрили и другие танцы с фактурным и мелодическим разнообразием. Но если мы говорим о музыкантах такого уровня, как А. С. Даргомыжский, то совершенно очевидно, что его импровизации были наполнены особым содержанием и смыслом. Вполне логичным кажется предположение, что они не могли в

полной мере отвечать тем достаточно примитивным требованиям, которые предъявлялись пианисту, аккомпанирующему танцам. Ведь в таких случаях ценилось прежде всего, умение «держат такт», в то время как все другие музыкальные достоинства имели второстепенное значение. В этой связи понятным кажется замечание В. Т. Соколова, который, рассказывая об импровизации Даргомыжского во время танцев, отмечает, что играл он «очень неловко». Далее современник композитора объясняет причины подобных «неудач»: «По незнанию современных танцев, он импровизировал; но если это было хорошо в музыкальном отношении, то для танцев выходило как-то неудобно, угловато, тяжело»¹⁶. Пусть приводящееся далее сравнение не покажется преувеличением, но, например, танцы Шопена также выглядели бы неудобными для обычного танцевального зала. Танцевальные жанры в высоком искусстве настолько преобразуются, что им уже трудно вернуться в свое первоначальное состояние. И высокохудожественная импровизация музыкального материала здесь играет не последнюю роль.

Все говорит о том, что импровизация была для композитора важнейшей составляющей при сочинении музыки. Совершенно очевидно, что особенно это касалось фортепианной партии при исполнении собственных произведений. Ведь в нашем распоряжении существуют свидетельства о том, что именно импровизация лежала в основе композиторского творчества Даргомыжского. К числу последних можно отнести воспоминания барона Б. А. Фитингофа¹⁷, которому судьба подарила соседство с композитором на Моховой улице: «Однажды слышу сквозь открытое окно, что Даргомыжский наигрывает какие-то контрапункты на мотив, который я беспощадно целое утро играл на фортепиано, стараясь создать что-нибудь из него. Я прихожу к нему. Он играет свое как будто новое сочинение, т. е. мою же тему. Я протестую, что этот мотив мой. Он сначала спорит, а потом согла-

шается его мне уступить с условием, чтобы я работал над ним не иначе как при закрытых окнах»¹⁸. Следует отметить, что это свидетельство не дилетанта, который мог употреблять слово «контрапункт» в самых широких значениях. Если композитор Б. А. Фитингоф говорит о «контрапункте», значит, из-под пальцев Даргомыжского действительно выходили полифонические «хитросплетения», в основе которых лежал услышанный им мотив. Поэтому несмотря на то, что приведенный эпизод носит больше юмористический характер, он несколько приоткрывает завесу над методами музыкального развития материала, применявшимися композитором во время импровизаций. Ну а она шаг к созданию сочинения, где полифонически симпровизированное оказывалось на нотной бумаге.

Определенный интерес представляет обсуждение еще одного вопроса, касающегося непосредственно Даргомыжского-аккомпаниатора. Каковы были психологические особенности поведения композитора, аккомпанирующего в кругу друзей? Все говорит о том, что он вел себя в обстановке музыкального салона несколько более стеснительно, чем обычно. Но это продолжалось до той поры, пока не начинала звучать музыка. Современники сообщают: «Невзрачный, маленький маэстро был немного похож на котенка, да вдобовок заспанного: но когда, бывало, вдохновительная М. В.¹⁹ его усадит перед фортепианом (*sic*), а сама подмастится за ним на табурете и, ероша реденькие его волосы, начнет петь, – тогда его глаза засветятся: вся маленькая, тощая фигура вырастает – заспанный котенок просыпается орлом»²⁰.

Сохранившиеся свидетельства говорят о том, что на протяжении всей своей жизни композитор отдавал предпочтение именно певицам. По крайней мере, среди тех, кому аккомпанировал Даргомыжский, женщин значительно больше, чем мужчин. Для этого могло быть несколько причин. Во-пер-

вых, в петербургских салонах времен Даргомыжского певиц было гораздо больше, чем певцов. Во-вторых, нет ничего странного в том, что крайне застенчивый с женщинами в обычной жизни композитор, занимаясь в салонах тем делом, в котором он был профессионалом, преображался и чувствовал себя значительно увереннее, чем во многих других ситуациях. Именно Даргомыжскому принадлежит знаменитое высказывание: «Если бы не было на свете женщин-певиц, то я бы никогда не был композитором»²¹. Не исключение и М. В. Шиловская, у которой сложились особые отношения с композитором. Известно, что она организовывала музыкальные вечера, где Даргомыжский был одним из постоянных участников. М. В. Шиловская очень многое почерпнула из этих постоянных контактов с композитором²².

А это лишь одно из многих свидетельств, показывающих, что педагогическая составляющая в концертмейстерской работе Даргомыжского была очень велика. Его музыкальные требования основывались на повышенном внимании к слову и декламационной выразительности исполнения. Нужно думать, что, помимо многих других причин, это было связано и с одним очень важным обстоятельством. Глинкинские традиции, связанные с особым отношением композитора к распету им слову, при его преображении в концертмейстера, не только не отходили на второй план, а, наоборот, еще больше активизировались. Ведь в таких случаях стояла задача передать интонационную одухотворенность слова слушателю. Поэтому композиторы-концертмейстеры делали все от себя зависящее, чтобы вокалисты, работавшие с ними, с предельной ясностью доносили музыку слова до слушателей.

Следовательно, композиторское начало в концертмейстерской работе Даргомыжского имело очень большое значение, находя свое выражение именно в особом вни-

мании к слову. Здесь нельзя не вспомнить, что Даргомыжский является автором оперы «Каменный гость». Как известно, она стоит особняком во всей оперной литературе. Будучи первой, написанной на прозаический текст, она естественным образом предполагает пристальное внимание к слову и попытку передачи музыкальными

средствами мельчайших нюансов человеческой речи, что было, как уже упоминалось, следствием важнейших эстетических воззрений композитора. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Даргомыжский продолжал следовать им не только в композиторской, но и в концертмейстерской работе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Билибина Александра Яковлевна (род. в 1819) познакомилась с Глинкой и Даргомыжским в 1842 г. и поддерживала их много лет. Впоследствии, даже прекратив концертные выступления, она продолжала участвовать в музыкальных вечерах, где центром внимания был Даргомыжский.

² Харитонов Алексей Александрович (1816–189?) – певец-любитель.

³ См., напр.: *Пекелис М. А. С. Даргомыжский и его окружение*. М.: Музыка, 1966. Т. 1. С. 206.

⁴ Платонова Юлия Фёдоровна, в девичестве Гардер, а по мужу Тванеева (1841–1892) – сопрано, в 1863–1867 гг. – артистка Мариинского театра.

⁵ Соколов Владимир Тимофеевич (1830–1890) – композитор. Автор романсов и песен, среди которых особенно известен был романс «Море и сердце», переложенный для вокального дуэта с А. С. Даргомыжским.

⁶ Даргомыжский. Автобиография. Письма. Воспоминания современников / Под ред. Н. Финдейзена. СПб.: Государственная академическая филармония, 1922. С. 152. Далее ДАП.

⁷ Такие же активные занятия с певцами композитор проводил при постановке «Эсмеральды» в Москве (в 1847 г.) и «Русалки» в Петербурге (в 1856 г.).

⁸ ДАП. С. 3.

⁹ ДАП. С. 83. Письмо датировано 14.12.1864.

¹⁰ *Кюи Ц.* Предисловие // *Фрид С. Б. А. С. Даргомыжский*. Краткий биографический очерк. СПб., 1913. С. 3.

¹¹ Кастриото-Скандербек В. Г. (1820–1879) – композитор. Один из приятелей Даргомыжского и постоянных посетителей его музыкальных вечеров.

¹² А. С. Даргомыжский. Материалы для биографии // *Русская старина*. 1875. Т. 12. С. 569. Письмо датировано 01.11.1850.

¹³ *Соколов В. Т.* Воспоминания. // *Исторический вестник*. 1889. № 9. С. 529.

¹⁴ *Пекелис М. А.* Указ. соч. С. 151.

¹⁵ *Кюи Ц.* Указ. соч.

¹⁶ ДАП. С. 147.

¹⁷ Фитингоф Б. А. (1829–1901) – композитор, автор романсов, опер.

¹⁸ ДАП. С. 178.

¹⁹ За этими инициалами скрывается певица М. В. Шиловская (1825–1879) (в девичестве Вердеревская).

²⁰ Из незаконченной автобиографической повести П. М. Ковалевского «Итоги жизни» (вечер у Шиловской, 1849 г., см.: *Пекелис М. А. С.* Указ. соч. Т. 2. С. 33). Павел Михайлович Ковалевский (1823–1907) – поэт, писатель, художественный критик (см.: *Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М.* Кто писал о музыке. М.: Советский композитор, 1974).

²¹ ДАП. С. 145.

²² Подробнее об этом см.: *Пекелис М. А.* Указ. соч. Т. 2. С. 32. Среди женщин-певиц, с которыми работал Даргомыжский, необходимо также назвать Александру Ивановну Бунину (1826–1867), Зинаиду Павловну Башинскую (1829–1862), Любовь Федоровну Миллер (183?–1899), Любовь Ивановну Беленицину (1834–1903). Последняя была также ученицей Глинки. Л. И. Беленицина принимала участие (в апреле 1856 г.) в концерте, где исполняла романсы Глинки под аккомпанемент Балакирева, а Даргомыжского – под аккомпанемент автора. Таким образом, она пела под аккомпанемент как минимум трех великих композиторов. (См. об этом: *Пекелис М. А.* Указ. соч. Т. 2. С. 38, 41, 369, 373).