

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А. Н. ЕСИПОВОЙ

Кафедра музыкального воспитания и образования.

Научный руководитель - Э. В. Махрова

Анна Николаевна Есипова - одна из первых ярчайших выпускников Петербургской консерватории - стала также первой русской пианисткой, добившейся всемирного признания. Достоинства ее исполнительской индивидуальности высоко ценились современниками, эта фамилия упоминалась в одном ряду с именами величайших пианистов, гастролировавших в то же время, - Ф. Листа и А. Рубинштейна. Решающее воздействие на музыкальное и пианистическое развитие А. Есиповой оказал Ф. Лешеттицкий. Именно в его классе она усвоила

традиции «старой школы» (приоритет пальцевой техники), на которые опиралась в своей исполнительской и преподавательской деятельности.

С успехом дебютировав в 1868 году в Зальцбурге, А. Есипова почти до конца жизни не порывала с концертной работой, а лишь видоизменяла ее форму, перенесла акцент с сольного исполнительства на камерно-ансамблевое.

Гастроли А. Есиповой в продолжение всего концертного периода освещали такие солидные российские периодические изда-

ния, как «Всемирная иллюстрация», «Русский мир», «Нувеллист», «Голос», «Пчела», «Петербургская газета», «Петербургский листок» и др. В отзывах и рецензиях содержится материал, фиксирующий основополагающие особенности есиповского пианизма: совершенство исполнительских конструкций, уравновешенность пропорций, филигранность отделки деталей, рационализм, чувство меры в динамике, «закругленность» фразировки, расчетливая агогика и т. д. К технике чаще всего применялись эпитеты: «блестящая», «бисерная», «сверкающая», «жемчужная».

Игре А. Есиповой было свойственно то, что К. Станиславский называл «искусством представления». С точки зрения великого режиссера, в искусстве представления «форма интереснее содержания», оно «более эффективно, чем сильно» и «скорее восхищает, чем потрясает»¹.

У А. Есиповой и в педагогике, и в исполнении интеллектуальное главенствовало над чувственным, и потому она не поражала слушателей темпераментной, полной эмоциональных всплесков игрой. Ей были чужды кардинальные изменения выверенных и апробированных трактовок. Правилom являлись скрупулезный анализ сочинения и долгие поиски его идеального воплощения - создание некоего образца, шлифованного от выступления к выступлению.

Однако исполнение А. Есиповой никогда не оставляло впечатления «застывшей музыки»: сердечное тепло изливалось в неподражаемом туше, жемчужном *pegle*, тонких нюансах, фразировке. Особенно выразительно произносилась мелодия, «душа музыки в собственном смысле», которая передавала «чистое звучание внутреннего чувства»².

Следует подчеркнуть чрезвычайно весомый в количественном отношении объем есиповских концертных программ. Их стержнем были произведения композиторов романтической направленности, в первую очередь Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана,

Ф. Листа, Ф. Мендельсона. С достаточной полнотой представлены сочинения Г. Генделя, И. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена. В ее программном перечне также значился ряд произведений французских клавесинистов, сонаты Д. Скарлатти, сочинения русских авторов - П. Чайковского, А. Рубинштейна, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, А. Лядова. Неизменное внимание уделялось так называемому салонному жанру - пьесам А. Гензельта, И. Гуммеля, Ф. Лешеттицкого, М. Мошковского, С. Тальберга.

Но единственным композитором, чьи произведения безраздельно доминировали в репертуаре артистки, был Ф. Шопен. Это подметил А. Фаминцын еще в 1875 году, когда пианистическая деятельность А. Есиповой только разворачивалась. Он писал: «При всей ровности, при всем изяществе и законченности исполнения артисткою сочинений всех школ мы полагаем, что к главной специальности ее принадлежат именно сочинения Шопена»³.

Они были близки А. Есиповой по многим параметрам: проникновенному лиризму, классической ясности в единстве с изощренной авторской фантазией, изыску фортепианной ткани, вокальной насыщенности мелодизма - тому, на чем зиждилась основа ее собственной школы.

Анализ репертуара А. Есиповой на начальной стадии изучения ее творческой деятельности (труды Т. Беркман и Н. Бертенсона) ограничивался лишь некоторыми общими положениями. Между тем особенности составления концертных программ явно отражают суть исполнительского облика артистки и характер ее работы.

Очевидно, что А. Есипова, в отличие от А. Рубинштейна, не стремилась объять все жанры фортепианной музыки. Значительное место в ее концертном репертуаре занимали небольшие формы и программные пьесы. Из фортепианных сочинений Ф. Листа это этюды ре-бемоль мажор, фа минор, «Шум леса», «Хоровод гномов», «Кампанелла», «Блуждающие огни» и др.; пьесы «На берегу ручья», «Маргарита за прят-

кой», «Венгерский марш», «Хроматический галоп», «Риголетто», «Мефисто-вальс». Из огромного наследия Р. Шумана А. Есипова выбрала «Фантастические пьесы», «Бабочки», «Юмореску», «Танцы Давидсбюндлеров», «Вариации Abegg». Интересно отметить, что знаменитую «Крейслериану» А. Есипова всегда разделяла на отдельные номера - еще одно доказательство ее тяготения к небольшим музыкальным построениям. Из произведений Ф. Шуберта А. Есипова исполняла Скерцо ля мажор, экспромты ми-бемоль мажор, до минор, Менуэт си минор, «Утреннюю серенаду», «Меланхолический полонез», «Венские вечера».

Нетрадиционным можно назвать подход А. Есиповой к баховской полифонии. Преобладают небольшие пьесы типа Бурре ля минор, Жиги фа минор, Жиги си-бемоль мажор, гавотов си минор, ре минор и др., органных переложений, сделанных Ф. Листом, И. Брамсом, К. Сен-Сансом.

В интерпретациях этих сочинений лучше всего проявили себя такие черты есиповского пианизма, как отточенность, тщательная отделка деталей. В малом А. Есипова видела и открывала большое, считая, что именно этот жанр фортепианной музыки не допускает никаких ошибок и неточностей.

Внимание А. Есиповой к подобным произведениям диктовалось не только особенностями ее таланта; имели значение факторы более широкие, выходящие за пределы музыкального искусства. Когда А. Есипова определяла свои творческие принципы, в русской литературе было сказано новое слово в области малых жанров, в частности, в жанре короткого рассказа (А. Чехов, позднее - И. Бунин, А. Куприн). Разумеется, было бы искусственным проводить прямые параллели в стиле и методах работы писателя и музыканта, но точки соприкосновения, общие предпосылки кажутся несомненными. В первую очередь это касается искусства детализации. Лаконизм повествования, конденсированность мысли в

небольшом текстовом объеме, гибкость и, вместе с тем, строгость пропорций так же были результатом скрупулезной, поразительной по чистоте языковой разработки.

Говоря о подвижничестве А. Есиповой в области пропаганды малых форм, следует упомянуть ее важное начинание - концерты, посвященные истории этюда, от К. Черни до С. Рахманинова. В этих программах А. Есипова стремилась продемонстрировать динамику становления этюдного жанра и предпосылки его развития в дальнейшем.

Исполнение малых форм фортепианной литературы было для А. Есиповой - замечательного стратега концертной деятельности - также способом привлечь к музыкальной культуре новых, неискушенных слушателей, расширить ряды любителей фортепианной игры.

Специального рассмотрения требует вопрос о реабилитации салонного жанра - пласта, занимавшего в репертуаре А. Есиповой существенное место. Во времена расцвета ее пианистической деятельности аудитория с пониманием и симпатией относилась к исполнению изящных, легких, блестящих произведений. В советское время есиповская практика обращения к салонному жанру стала активно критиковаться. Так, Н. Бертенсон связывал «измельчение» «исполнительских замыслов»⁴ А. Есиповой с «постепенно наступавшим общественным спадом 80-х годов»⁵ в России и длительным зарубежным пребыванием артистки. Такая позиция объяснялась односторонней трактовкой в советском музыкознании самого понятия «салонность», обозначавшего элитарность и регрессивность искусства. Совершенно не учитывалось, что высокоинтеллектуальный уровень и художественная атмосфера ряда салонов, например графов Платеров, князей Чарторыхских, графини М. д'Агу, Ж. Санд, способствовали формированию и выдвижению О. Бальзака, Г. Гейне, П. Виардо, Д. Мейербера, А. Ламартина, Э. Делакруа, Ф. Шопена, Ф. Листа.

«Салонный жанр» предполагал наличие смелых и разнообразных гармоний, стилистическую гибкость, устремленную главным образом в сторону танцевального™, мастерскую выверенность мелодизированных фиоритур, филигранных нюансов, т. е. то, что в значительной степени свойственно и музыке Ф. Шопена, с ее, по выражению Б. Асафьева, «безупречно ясной красотой»⁶. Именно поэтому салонная музыка занимала в репертуаре выдающихся мастеров вполне законное место.

А. Есипова не боялась острых сопоставлений, включая в один концерт Сонату, соч. 106 Л. Бетховена, по свидетельству Т. Беркман, «почти что по соседству с вальсом М. Мошковского»⁷. При этом есиповский пианизм с его стихией виртуозности и блеска возвышал художественную ценность салонных произведений. Богатый опыт артистки в трактовке этой музыки заслуживает внимательного изучения.

А. Есипова сыграла важную роль в пропаганде лучших образцов ансамблевой музыки. Пианистка выступала со многими ведущими инструменталистами и вокалистами, среди которых скрипачи Г. Венявский, А. Герман, Э. Крюгер; альтисты Ф. Гильдебрандт, С. Коргуев; виолончелист А. Брандуков. Постоянными же творческими спутниками А. Есиповой по ансамблевому музицированию были три ее знаменитых соотечественника - К. Давыдов, Л. Ауэр, А. Вержбилович. С А. Есиповой их объединяло сходство многих профессиональных и личностных качеств. Например, исполнительский стиль Л. Ауэра отличали «необыкновенное изящество и округленность тона, чувство меры»⁸, а также «в высшей степени осмысленная музыкальная фразировка и отделка самых тонких

штмтмв д о \ \ 9
ш i p i i a v u " *

Чаще всего А. Есипова выступала в ансамбле с Л. Ауэром и А. Вержбиловичем. Трио характеризовалось редким по качеству звуковым балансом. Подчеркивается, что этому в немалой степени способствовала специфика есиповского звукоизвлече-

ния, выгодно проявлявшегося во взаимосвязи со струнными: ее выдающееся искусство легатной игры помогало скрадывать противоречие между затухающим звуком рояля и непрерывающимся звучанием струнных.

В 1906 году А. Есипова записала на «Вельте-Миньон» некоторые произведения из своего репертуара: «Большой каприс» В. Беллини - С. Гальберга на мотивы оперы «Сомнамбула», «Баркаролу», Мазурку си минор и прелюды Ф. Шопена, Вариации на тему Клары Вик Р. Шумана, «Риголетто» Дж. Верди - Ф. Листа. Отреставрированная запись последнего из перечисленных сочинений, вошедшая в альбом пластинок «Выдающиеся пианисты прошлого», позволяет судить о некоторых качествах есиповского пианизма, в первую очередь об агогике и метроритме.

С первых тактов у слушателя создается ощущение цельной временной спаянности, распространяющейся на все исполнение от начала до конца. А. Есипова допускает лишь небольшие отклонения от общего метра в медленных разделах пьесы.

Интересно сравнение данной интерпретации с трактовкой, предложенной Ф. Бузони, чья запись этого сочинения, сделанная на год раньше, также вошла в цикл «Выдающиеся пианисты прошлого».

А. Есипова как бы намеренно не идет навстречу жанру оперной транскрипции, предполагающему значительную степень импровизационное™. Во всем просматривается точность, выверенность: можно сказать, что в данной записи ярко проявилось ее «искусство представления». Пианистка своеобразно «русифицирует» драму В. Гюго - Дж. Верди - Ф. Листа, окутывает аурой, придающей ей характер, близкий тургеневской, А. Куприна. То, что у Ф. Бузони ярко очерчено, «бросается в глаза», у А. Есиповой «читается между строк»: конфликт так и не разворачивается до конца, она словно дает слушателю возможность самому угадать развязку. Ее главная цель - лишь импульс,

посланный воображению, а не навязывание однозначной, только так и не иначе понимаемой концепции произведения.

Важно отметить неодинаковый подход А. Есиповой и Ф. Бузони к выявлению вокальной природы транскрипции. Ф. Бузони склонен к пластике зримых образов, динамике жеста, сценического движения. В исполнении А. Есиповой чувствуются не театральные, а камерно-инструментальные истоки. Было ли это частным случаем или отражало эволюцию пианизма А. Есиповой в последнее десятилетие творчества, судить ныне невозможно: документальных свидетельств нет.

В оценках исполнительской манеры А. Есиповой всегда акцентировались свое-

образе техники, необыкновенная певучесть туше, тонкая педализация, увлеченность без преувеличения, простота, естественность, а главное - верная передача исполняемого, точность не только в целом, но и в деталях и умение подчинить детали общему замыслу.

Посвятив сорок пять лет концертной эстраде, выступая как солистка, в ансамблях с известными инструменталистами, став главой петербургской фортепианной школы, А. Есипова способствовала утверждению музыкальной славы России. Исследователи ее творчества неизменно причисляли деятельность выдающейся пианистки к вершинным достижениям русской исполнительской школы второй половины XIX - начала XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Станиславский К. С.* Работа актера над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика // Собр. соч. В 9 т. Т. 2. М.: Искусство, 1989. С. 72.

² *Гегель Г.-В.-Ф.* Лекции по эстетике // Сочинения. М.: Соцэк ГИЗ, 1958. Т. 12. С. 138.

³ *Фаминцын А. С.* О концерте г-жи А. Н. Есиповой // Музыкальный листок. 1875. № 15. С. 199-200. (Музыкальная хроника).

⁴ *Бертенсон Н. В.* А. Есипова: Очерк жизни и деятельности. Л.: Музгиз, 1960. С. 25.

⁵ Там же. С. 25.

⁶ *Асафьев Б. В.* Шопен. Опыт характеристики. М.: ГИХЛ, 1922. С. 12-13.

⁷ *Беркман Т. Л.* А. Есипова: Жизнь, деятельность и педагогические принципы / Под ред. и с предисл. Г. М. Когана. М.; Л.: Музгиз, 1960. С. 31.

⁸ Об Л. Ауэре // Русский музыкальный вестник. 1880. № 25. С. 3. (Музыкальная хроника).

⁴ Там же. С. 3.