

ШАБШАЕВИЧ Елена Марковна

Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва 2012

Общая характеристика работы

Актуальность темы. Проблемное поле диссертации охватывает три тематических уровня: музыкальную жизнь Москвы XIX столетия, ее отражение в концертной деятельности и фортепианную культуру, в свою очередь репрезентирующую концертную сферу. В этой «системе зеркал» концентрирующей точкой оказывается *феномен концерта с участием рояля*, который впервые рассматривается как *целостное социокультурное явление московской музыкальной жизни XIX века*. «Московское» направление выбрано по нескольким причинам. Одна из них — выдающиеся достижения именно *московской* пианистической школы в период расцвета российского пианизма, начавшегося в последней трети позапрошлого века и продолжающегося в течение большей части века минувшего. Другая заключается в гораздо меньшей исследованности этой сферы по сравнению с петербургской. Кроме того, показалось интересным раскрыть взаимодействие русской и западноевропейской культур не через прозападный Санкт-Петербург, а через гораздо более традиционно ориентированную в те времена Москву.

Цель работы: проследить постепенное формирование и развитие *концертной фортепианной практики* как одной из *областей музыкальной культуры* на протяжении XIX века, вычленив ее московскую ветвь и определив ее особенности.

Задачи исследования определяются его целью и состоят в том, чтобы:

1. Выявить московский «локальный колорит» на примере концертного пространства.
2. Показать, что концертная фортепианная практика отражала особенности музыкальной жизни Москвы XIX века.
3. Создать документированную картину концертной и музыкальной жизни Москвы выбранного периода.
4. Исследовать, как музыкально-общественная инициатива стимулировала филармоническую деятельность.
5. Определить особенности московской пианистической школы и доказать, что к концу XIX века именно она стала идентифицироваться как русская.
6. Проанализировать влияние концертной среды на творческие достижения исполнителей и композиторов.

Картина концертной жизни, представленной в ракурсе только одного исполнительского ресурса — фортепиано, конечно, не претендует на всеохватность. Однако некие существенные и даже основополагающие черты в ней все же выявляются. Рояль — лидер среди других инструментов XIX века по исполнительскому арсеналу, слушательскому интересу, репертуарному диапазону. Именно в области фортепианной музыки происходили наиболее интенсивные творческие поиски композиторов, а также решительные перемены в концертном регламенте. Игра на рояле становится в тот период важнейшим катализатором развития любительского

музицирования, а следовательно, расширения базы филармонической аудитории; впрочем, то же можно сказать и о профессиональном образовании: известно, что на протяжении первых десятилетий существования Московской (а также Петербургской и других русских консерваторий) фортепианные классы были самыми многочисленными.

Временные рамки диссертации, ограниченные столетием 1800–1901, выбраны, конечно, условно, но не случайно. Гибкая нижняя граница помечает последний год XVIII века (поскольку многие явления музыкальной жизни века XIX имеют свои истоки в предыдущем) и тем самым символически маркирует этап *зарождения* публичного концерта в Москве. Верхняя планка, первый год XX века, фиксирует знаковое событие для начавшегося расцвета музыкальной (в частности концертной) жизни Москвы — открытие Большого зала консерватории. Наряду с рождением БЗК, налицо множество позитивных факторов, относящихся к области музыкального образования, музыкально-общественной жизни, композиторского творчества, исполнительской культуры. Таким образом, в диссертации обозначен рубеж, послуживший началом значительных преобразований Серебряного века.

Степень научной разработанности проблемы. Освещенность московской концертной жизни XIX века в научной литературе, даже отечественной, не говоря уже о зарубежной, оставляет, как уже было сказано, желать лучшего. В отличие от достаточно развитой *теории* концерта как социокультурного явления, ценных исследований в области *истории исполнительства*, включая фортепианное, которые пополнились трудами и содержательно обновились особенно в последние десятилетия, *история* русской концертной жизни как таковой даже в настоящее время остается на периферии музыковедческого поля.

На сегодняшний момент наиболее фундаментальными являются обзоры «Концертная жизнь» в Истории русской музыки в 10 томах, выполненные А.М. Соколовой, Л.З. Корабельниковой, Н.И. Тетериной и Е.М. Левашевым, вкуче с хронологическими таблицами, составленными Т.В. Корженьянц и А.М. Соколовой. В задачу данных изданий, естественно, не входила отдельная характеристика истории концертной жизни Москвы, хотя ей, как второй столице России, уделено некоторое место. В силу поставленных целей многие явления раскрыты обобщенно, без детализации. В хронологических таблицах Москва не выделена в отдельный раздел; зафиксированы только выдающиеся концерты; в них далеко не всегда приведены программа и полный список исполнителей.

Отдельные попытки отразить картину московской концертной жизни предпринимались еще в прошлом и даже в позапрошлом веке. В русле общерусской музыкальной истории ее очень кратко коснулись Н.Ф. Финдейзен, Т.Н. Ливанова, Ю.В. Келдыш. Одними из первых специфически московских откликов стали обзоры деятельности РМО и его Московского отделения, предпринятые Н. Манькиным-Невструевым, Н. Кашкиным, а также Московского филармонического общества —

выполненные С. Кругликовым и И. Липаевым. Отдельные работы направлены на прояснение частных сторон московской концертной жизни, в частности, деятельности различных музыкальных объединений. Важную роль сыграли исследования, посвященные Московской консерватории.

В последнее время наметился благотворный союз музыковедения и социологии, плодом которого является целый ряд интересных работ на тему концертной жизни. В русскоязычной литературе отмечу ценную книгу Е.В. Дукова «Концерт в истории западноевропейской культуры» (1999). Но наибольшее внимание автор уделяет ранним периодам развития мировой культуры и, к сожалению, останавливает свое повествование на начале XIX века. Русское концертное пространство предстает в данном труде весьма сжато и исключительно в одном ракурсе: «судьба дилетантов» — так названа посвященная ему глава.

Предпринятый в диссертации *анализ концертной сферы Москвы XIX века* как отражение ее музыкальной жизни представлен, таким образом, в музыковедении впервые.

Локальный фактор учтен в диссертации максимально. Тема «*московского локуса*» становится сквозной на протяжении всей работы: ведь именно «дух места», специфику московского мировосприятия отражает даже такая сравнительно узкая сфера, как концертная жизнь. Распознавание московского культурного паттерна не всегда можно осуществить на рациональном уровне; иногда его черты в том или ином феномене угадываются интуитивно. Стабильность и изменчивость московского локуса прослеживаются в таких разнообразных явлениях, как отношения культуры и власти, закономерности возникновения и функционирования различных сообществ, в том числе музыкальных, приоритеты в восприятии исполнительских стилей и творческих индивидуальностей и даже логика развития тех или иных фортепианных жанров.

Материал исследования. В работе использованы разнообразные документы из архивов и библиотек — РГАЛИ, ЦИАМ, РГАДА, ГЦММК, НИОР РГБ, МГК, РГИА, РНБ: концертные афиши, официальная переписка чиновников, уставы различных обществ, личные дела служащих императорских театров, фонды музыкальных издательств, персональные фонды и др. Многие из них вводятся в научный оборот впервые.

Другим источником документальной базы стала периодика. Рецензии в газетах являются как носителем информации, так и чутким индикатором общественного мнения и восприятия публикой того или иного культурного события.

Документальная канва становится основой изложения диссертации. Приложения, в которых концертная жизнь предстает в виде таблиц и диаграммы, является неотъемлемой частью исследования.

Воссоздание достоверной картины концертной жизни в зеркале фортепианной музыки потребовало четких критериев отбора явлений. Концертами в данной работе считаются не только мероприятия, осуществленные в специально предназначенном помещении, за плату, но

и домашние вечера в частных домах, которые сосуществовали наряду с филармонической формой концерта на протяжении всего XIX века, если о них имелась публичная информация. Помимо академических концертов впервые привлекаются также культурные мероприятия, в которых музыкальная часть была лишь одной из составляющих, а также благотворительные и ученические вечера, концерты в рамках торжеств, юбилеев, выставок.

Методологический подход, который избран в данной диссертации, *комплексный* и прежде всего — *историографический*: вопросы концертной деятельности освещаются в контексте более общих проблем культурной, музыкальной жизни Москвы и России и основаны на обильном фактическом материале. Исторический фон всегда широк: это общественно-политический строй, механизм функционирования властных структур, социальное устройство.

Наряду с историографическими методами в диссертации применяются достижения других *гуманитарных наук* — культурологии, социологии, отчасти даже экономики и права. Благодаря им получают освещение многие вопросы музыкальной и концертной жизни, которые ранее отечественным музыковедением специально не рассматривались: концерты женщин-пианисток и вундеркиндов, благотворительные концерты; экономические и юридические аспекты и механизм организации концертов; также впервые поднята тема становления антрепренерства в сфере инструментальной музыки. При выявлении репертуарной политики тех или иных исполнителей и музыкальных сообществ, рассмотрении эволюции жанров русской фортепианной музыки в связи с тем репертуаром, который звучал в концертах, обзоре фортепианных стилей, господствующих в музыке XIX века, использованы традиционные *музыковедческие* методы.

Научная новизна исследования определяется следующими положениями:

- Поставлен вопрос *московской идентичности* в общеевропейском концертном и — шире — музыкальном пространстве.
- Создана *фактологическая база*, репрезентирующая музыкально-концертную жизнь Москвы XIX века в зеркале фортепианной практики; она представляет собой компендиум всех концертов с участием фортепиано и обобщена в сводной хронологической таблице «Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX века».
- Предложена методика, позволяющая на примере концертов с участием фортепиано проследить *динамику развития концертной сферы и музыкальной жизни*.
- Концертная жизнь представлена в широком социальном, политическом, экономическом и культурном контексте, что позволяет идентифицировать ее как *часть социальной практики*:
 - а) через призму концертной деятельности осознается такое важное социальное явление как благотворительность;
 - б) отмечена роль гендерного фактора в истории музыкального исполнительства;

в) подчеркнуто влияние юридических норм на развитие концертно-музыкальной среды.

- Выявлена функция *музыкально-общественной деятельности* как важнейшего фактора развития музыкальной жизни; определена ее московская *конфигурация* в динамике XIX века. Сначала это сосуществование различных общественных, в том числе музыкально-любительских сообществ, действовавших в дискретных областях социального поля. Затем, в 1860–1870-х годах — монополистическое господство РМО, и в последние двадцать лет XIX века — соперничество-сотрудничество *двух* крупных организаций — Русского музыкального общества и Московского филармонического общества — в окружении обществ локального характера, чья совокупная деятельность осуществлялась уже практически на всем пространстве московской культурной жизни.

- Построена научная модель концертного пространства как *порождающей среды* для композиторского творчества; для этого избраны сочинения пианистов-композиторов, бытовавшие в XIX веке в московской концертной сфере, которые рассмотрены в контексте общей истории русской фортепианной музыки.

- В научный обиход *впервые* введены многие архивные и печатные материалы, помогающие заполнить лакуны в нашем представлении о музыке в Москве в XIX веке; среди них особо значимы следующие:

- а) фрагменты дневника Е.В. Филатьевой, послужившие ценным источником для сведений о гастролях Гензельта, Тальберга, Листа, о концертном этикете того времени;

- б) письмо К. Лекена к Александру I, проливающее свет на некоторые детали существования Музыкальной академии 1800 года;

- в) переписка учредителей различных музыкальных обществ (в том числе нереализованных: Вспомогательное общество, Общество любителей музыки при Императорском Московском университете), с канцелярией генерал-губернатора, а также проекты их Уставов. *Публикация Уставов всех* московских музыкальных обществ XIX века, а также их *компаративный анализ* дает возможность проследить динамику и особенности музыкально-общественной жизни города;

- г) прошения учредителей Общества любителей музыкального и драматического искусств, поддержанные великим князем Николаем Николаевичем старшим, проясняющие обстоятельства создания Московского филармонического общества;

- д) прошения о разрешении на концерт (в том числе братьев Рубинштейнов, Л. фон Мейера, А. Гензельта) и предписания Дирекции императорских театров артистам, желающим давать концерты, которые уточняют процедуру организации концертов;

- е) ведомости сборов в пользу Воспитательного дома, показывающие степень доходности концерта, размер гонорара, а следовательно, популярности того или иного исполнителя;

ж) личные дела ныне забытых музыкантов и музыкально-общественных деятелей (импресарио Ф. Трньяк, Н.М. Каждан; пианисты Л. Онноре, Э. Вивьен, Б.А. Ульяницкий, М.И. Унтилова-Сараджева, А.А. Лаврова-Буховцева и др.).

Апробация работы заключалась в публикации монографии и ряда статей, в которых отражено основное содержание исследования, а также в выступлениях на всероссийских и международных конференциях, чтении лекций в Московском государственном институте музыки имени А.Г. Шнитке.

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на соискание ученой степени доктора искусствоведения на заседании кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского 18 октября 2011 года, протокол № 3.

Практическая ценность. Диссертация вносит свой вклад в создание целостной картины развития концертной жизни Москвы на протяжении XIX века и тем самым — в общую историю развития культуры города. Результаты исследования могут быть использованы в вузовских курсах истории русской музыки, истории исполнительства.

Структура работы. Диссертация объемом в 1486 стр. состоит из Введения, шести глав, Заключения, Постскриптума, музыкальных примеров, Списка литературы (в котором отдельно выделены архивные источники, статьи и заметки в периодических изданиях XIX века) и пяти Приложений.

Краткое содержание работы

Введение содержит обоснование темы диссертации, определение ее предмета, целей и задач, документальной базы, обзор научной литературы. Намечается несколько сквозных линий, которые будут направлять научную мысль автора. Основная из них — *идентификация московского концертного пространства в рамках общеевропейского*. Обозначается *взаимосвязь исполнительства* (в широком смысле, включая как стилевой параметр, так и вопросы концертной инфраструктуры) *и творчества*. В крупном плане ее можно представить в виде адаптации классической и романтической западноевропейской традиции с постепенным выявлением самобытных черт. Подчеркивается неразрывная связь русско-европейской интеграции с *концертным репертуаром и концертной практикой*, а также «малой планетой» концертного хронотопа — *учебным репертуаром*.

Глава первая состоит из шести разделов, исследующих отдельные стороны московской концертной жизни.

I. Московский локус и концертная жизнь. Вводится понятие московского локуса, подчеркивающее изначальную связь того или иного явления с тем местом, где оно родилось. В России послепетровского времени московская культурная ориентация в пространстве всегда предполагала две точки: Петербург и Европа. Анализ общественно-политического и научного дискурса выявляет основные направления различий московского

и петербургского локусов, которые выстраиваются по оси «природа и культура»; важна для Москвы и идея «центра», или «круга».

Одним из примеров диалектического взаимодействия стабильного и изменчивого в московском локусе является взаимодействие культуры и власти, в котором в соответствии с патерналистическими отечественными общественно-политическими реалиями необыкновенно важную роль играла роль руководителя города — московского генерал-губернатора. Его благотворные для развития города личностные характеристики даны на примере Д.В. Голицына и В.А. Долгорукова.

Намечаются также основные черты московского концертного пространства через *самоощущение московских слушателей*. Обнаруживается проходящий через все позапрошое столетие психологический комплекс зависимости от Северной столицы, который чаще всего имел объективные причины, поскольку культурная жизнь Петербурга была в то время значительно более насыщенной. Тектонические сдвиги, происшедшие в сознании слушателей к середине XIX века, выделены на основе публикаций ведущих московских музыкальных критиков.

II. Календарь, топография и типология концертной жизни. Освещаются временная, географическая и типологическая составляющие московского концертного пространства.

Главным временем концертов был Великий пост, кроме Страстной недели. Рост количества концертов в основном шел за счет уплотнения этого шестинедельного промежутка. Только с образованием Московского отделения РМО, то есть с осени 1860 года, концертный сезон стал приобретать более или менее регулярный характер. Стабильно белым пятном в городском концертном календаре вплоть до конца 1890-х годов оставался летний период. Летние концерты стали примечательным индикатором роста общей музыкальной жизни в нашем городе. Благодаря усилиям энтузиастов с середины 1870-х начали проводиться регулярные летние концерты в Богородском, в 1880-х — в Сокольниках (на Сокольничем кругу) и в Зоологическом саду. Во второй половине 1890-х летние концерты в Москве наконец стали систематическими и серьезными.

Топография московских концертов XIX века естественным образом зависела от наличия *залов*, в которых они могли состояться. Залы, в которых проводились концерты, подразделялись на две группы: общественные (театральные, клубные, здания учебных заведений) и частные. Их соотношение менялось на протяжении позапрошлого столетия. Дефицит *общественных залов* ощущался вплоть до 1890-х годов. Действовали только четыре по-настоящему приспособленных для концертов публичных помещения: три больших — залы Большого, Малого театров, Большой зал Благородного собрания — и одно камерное — Малый зал Собрания. При отличных эстетических и акустических характеристиках они не были специально концертными и принадлежали могущественным организациям, которые лишь сдавали их потенциальным концертантам в аренду. Поэтому использовались также большие залы и гостиные в сохранившихся старинных

особняках и усадьбах. Часто это были фактически одни и те же залы, переходившие «из рук в руки».

В работе воссоздан топографический портрет концертной Москвы.

В разные периоды развития московской концертной жизни давались концерты в Немецком и Купеческом собраниях, Экзерциргаузе (Манеже), Русской палате ресторана «Славянский базар», зале Московской городской думы, зале Городского кредитного общества, театрах Ф.А. Корша, П.Г. Шелапутина, Г.Г. Солодовникова, аудитории Исторического музея, а также залах М.С. Романова, Синодального училища и консерватории (ныне — Малый зал). Особое место занимали концерты в помещениях учебных заведений, среди которых надо особо выделить залы Первой и Четвертой гимназий, пансиона (женской гимназии) А. Мага и Ю. Бесс, Практической академии коммерческих наук, Александровского коммерческого училища.

Ограниченное число общественных залов, особенно в первой половине XIX века, привело к широкому распространению концертов *в частных домах*. В первой четверти XIX столетия это дома генерала П.А. Позднякова, С.С. Апраксина, Ю.В. Долгорукова, Н.П. Высоцкого, генерала К.М. Полторацкого, купца Г.Н. Зарубина; в николаевской Москве — у М.И. Римской-Корсаковой, З.А. Волконской, сенатора А.Ф. Малиновского, И.А. Нарышкина, Д.В. Голицына (в резиденции московского генерал-губернатора), Н.Б. Юсупова, Ф.Ф. Кокошкина, А.И. Анненковой, генеральши М.С. Татищевой, графа А.Н. Панина. Начиная с 1850–1860-х годов фиксируются объявления о вечерах в богатых купеческих домах, например, у Хлудовых; из мемуарной литературы известно о концертах у М.М. Варенцова, чаоторговцев братьев И.А. и А.А. Карзинкиных (Карзинкиных). Серьезные музыкальные традиции были в доме Третьяковых в Толмачевском переулке.

И в 1880–1890-е поток желающих устроить домашний музыкальный вечер не иссякал, только теперь это были не столько знать и купечество, сколько интеллигенция. Впрочем, подобные мероприятия в кружках художественной интеллигенции начались много раньше: в 1820–1830-х годах это кружок Н.В. Станкевича; дома любителей [А.И.] Кологривова и Н.Лызлова, семья Веневитиновых, где бывали В.Ф. Одоевский, братья Киреевские, А.С. Пушкин; в 1840-е — литературно-музыкальные собрания в доме Ф.Ф. Кокошкина (которые посещали А.Н. Верстовский, С.Т. Аксаков, А.А. Шаховской, А.Ф. Мерзляков, М.Н. Загоскин, А.И. Писарев), Н.А. Мельгунова (там собирались А.С. Хомяков, Н.М. Языков, М.П. Погодин, С.П. Шевырев); в 1850-х их продолжили частные домашние квартетные концерты, вечера с участием сотрудников молодой редакции «Москвитянина». Все они стали прообразами будущих музыкально-артистических кружков и объединений.

На примере концертов с участием фортепиано прослеживаются основные черты частных концертов, побуждавших хозяев к их организации, а артистов — к участию.

В 1880-х, когда Москва по интенсивности концертной жизни вышла на средний европейский уровень, положение с концертными залами особенно обострилось. В 1890-х было создано несколько новых специализированных залов для камерных концертов, но альтернативы Большому залу Собрания по-прежнему не было. Лишь после того как в рекордно короткие сроки осуществляется строительство Большого зала консерватории, в концертной жизни Москвы наступает новая эпоха.

Типология концертов первой половины XIX века в общих своих чертах была унаследована от прошлого столетия. Самыми распространенными и многообразными по форме и содержанию были так называемые *бенефисные* концерты. Большинство публичных концертов в Москве на протяжении XIX века были *смешанными*: в них соединялись музыканты разных специальностей. Первая треть столетия вообще практически не знала сольных концертов. Сборные концерты превалировали и во второй половине столетия. Коммерциализация неизбежно выдвинула на первый план *виртуозные* концерты, программы и регламент которых близок к бенефисным. К концу 1830-х годов, с ростом числа западноевропейских гастролеров, в Москве заметно увеличилось количество концертов с двумя исполнителями, выступавшими на равных, а затем и *сольных* концертов.

Распространенным видом концертов в первой половине XIX века все еще оставались *приватные* концерты. Разницу между ними и публичными концертами порой, особенно в начале столетия, провести затруднительно. По сравнению с публичными, программа приватных концертов была облегченной; важнейшей составной частью их являлась светская беседа. Во второй половине XIX века соотношение приватных и публичных концертов меняется; к типологии концертов добавляются *оркестровые* концерты, которые проходили в рамках регулярных «симфонических собраний» музыкальных обществ. Целенаправленная просветительская деятельность отдельных энтузиастов, а затем и филармонических организаций привела к постепенному внедрению концертов *камерной музыки*. Особую нишу в московской концертной практике занимали *хоровые концерты*.

Московские концерты в XIX веке иногда выстраивались в *циклы*. Ведущим был *репертуарный* фактор, в особенности так называемой «классической» камерной литературы. Циклы могли образовываться и по *исполнительскому* фактору. Вечера Ф. Бауэра в «Славянском базаре» можно отнести к *циклам в определенном зале*.

К самым распространенным концертным циклам XIX века принадлежат *исторические* концерты. Их внедрение в московское концертное пространство проходило непросто. Почин Г.Л.С. Мортье-де-Фонтена и А.Г. Рубинштейна был подхвачен лишь с середины 1890-х годов; но начиная с этого времени исторические концерты следовали в Москве один за другим, нисколько не уступая, а в чем-то даже опережая Петербург. Наиболее последовательно и художественно совершенно жанр исторических концертов в тот период был представлен в деятельности Московского трио.

Своего рода циклами в концертной жизни Москвы можно считать и так называемые *общедоступные концерты*, впервые организованные под эгидой Московского отделения РМО. Общедоступные концерты впоследствии проводили и Московское филармоническое общество, и отдельные энтузиасты — П.А. Щуровский, А.Н. Есипова, Л. Ауэр, Р. Пюньо.

Среди концертов, которые проходили в Москве, особенное место занимали *авторские вечера*. Их самоидентификация как самостоятельной культурной формы происходит благодаря концертам П.И. Чайковского (1887), А.С. Аренского (1889), С.В. Рахманинова (1894), а также А.Н. Корещенко и Г.А. Пахульского.

Далеко не сразу утвердился и *монографический* тип концерта. Основной путь их формирования проистекал из акций, посвященных юбилейным и памятным датам. Монографические концерты составлялись также из произведений тех авторов, чья музыка особо почиталась и была востребована исполнителями. Из современных авторов таковым мог считаться А.Г. Рубинштейн; из композиторов-классиков — Л. Бетховен.

III. Механизмы организации концертов. Развитие публичных концертов в Москве тормозилось прежде всего существующей монополией государства на зрелища и боязнью проявления какой-либо частной инициативы в этом направлении. Законодательные нормы регулирования концертов как вида публичных зрелищ представлены в Уставе о предупреждении и пресечении преступлений. Они сводились к установке жесткого графика проведения публичных концертов и необходимости получения разрешения от местного полицейского начальства.

Для желающих устроить концерт в Москве в XIX веке главной преградой являлась даже не полиция, а *Дирекция императорских театров*, виза которой была необходимой. Подробно, с опорой на документальные источники, освещается взаимодействие Дирекции с концертантами. Помимо административной власти в руках Дирекции находился и серьезный финансовый рычаг: недешевая аренда зала. Серьезные ограничения накладывались на печатание афиш и публикацию объявлений в газетах.

Экономические факторы работы концертного механизма выявляются при сопоставлении доходов и расходов концертанта. Основной статьей дохода были входные билеты, цена на которые была весьма значительной и малодоступной для большинства социальных групп. Немаловажным источником концертного дохода артиста-пианиста были предпочтения *от фортепианных фабрик*.

Главной статьей расходов организаторов концерта была *аренда* зала, за которую иногда «отрабатывали» (один концерт артисты давали в свою пользу, а другой — бесплатно), но чаще оплата осуществлялась в денежном эквиваленте. Весомую часть расходов составляли расходы на печатание афиш, билетов, объявлений в газетах. С концертов, как и с других зрелищ и увеселений, *взимались сборы* в пользу государственных благотворительных заведений, а именно в Опекунский совет.

Размышляя о механизме концертной жизни, нельзя оставить без внимания вопрос об институте *импресарио*. В случае концертов организованного сообщества эти функции осуществлялись дирекцией или правлением музыкального общества. До 1840–1850-х годов музыканты устраивали себе концертные туры преимущественно сами, при помощи системы рекомендательных писем. Позже у каждого успешного артиста был свой секретарь, администратор и/или антрепренер, организующий их дела. В полную силу и повсеместно концертный менеджмент заработал только с 1880-х годов.

В русской, в частности московской, практике данных о концертных агентах почти нет. В качестве импресарио фактически, явно или неявно, выступали *владельцы музыкальных магазинов*, а также *представители артистического цеха*. «Кузницей кадров» стал оркестр Большого театра. Именно там служили два главных организатора концертов в Москве XIX века: валторнист Франц Иосифович Трньяк (Тринияк) и скрипач Николай Мефодьевич Каждан. На основании их личных дел, афиш воссоздаются детали жизненного пути артистов, панорама концертов, организованных по их инициативе.

В конце позапрошлого столетия была предпринята неудачная попытка создать своего рода *агентство* — Российское музыкально-артистическое общество. Но правительство не было в этом заинтересовано. Не бóльший успех снискало на этом поприще и ИРМО.

IV. Благотворительность в московской концертной жизни XIX века. Основной корпус благотворительных учреждений сложился в нашем Отечестве к первой половине XIX века. Русское дворянство ввело в практику концертной жизни *любительские публичные благотворительные концерты*, в которых иногда участвовали и профессионалы-музыканты. С 1813 года начинаются *ежегодные концерты в пользу инвалидов* в Петербурге, с 1816-го — в Москве. Пианисты в них практически не участвовали, что объяснялось, по-видимому, «популярной», направленной на более простую, массовую публику, программой, а также «оркестрово-хоровыми» акустическими условиями мероприятия.

Распространенным видом частных благотворительных концертов в первой половине XIX века были концерты в *пользу конкретного лица* или семейства, чаще всего — из артистического круга.

В пореформенный период, после того как произошла серьезная модернизация системы государственного и общественного призрения, можно наблюдать уже широкую панораму благотворительных концертов. По той *цели*, с которой они функционировали, все благотворительные общества второй половины XIX века можно распределить на несколько категорий. Так же подразделяются и благотворительные концерты. В диссертации приводится их классификация и характеристика, насыщенная примерами из московской концертной практики:

1. Благоустройство местной жизни (главным направлением являлось сокращение нищенства).

Большую работу по улучшению жизни бедных вели Городские попечительства о бедных, Общества поощрения трудолюбия, Общество попечения о бедных и бесприютных детях в Москве и ее окрестностях, Комитет «Христианская помощь».

2. Сословная и корпоративная взаимопомощь.

Помимо социальной поддержки Общества заботились о культурном досуге своих членов, одновременно пополняя кассу. Такими были концерты в пользу Вспомогательного общества купеческих приказчиков (с 1863 г.); Общества бедных гувернанток и сирот; Взаимно-вспомогательного общества ремесленников в Москве (с 1876 г.); Общества взаимного вспоможения лицам педагогического звания (1880-е); Вспомогательной фармацевтической кассы в Москве (с 1895 г. [?]). Отдельную и весьма важную группу составляли корпоративные организации, объединяющие представителей художественно-артистических кругов: Фонд вдов и сирот при МО РМО, Общество для вспомоществования недостаточным студентам Московской консерватории и аналогичное — для оказания помощи студентам Музыкально-драматического училища при МФО, Общество артистов-музыкантов; Общество для вспомоществования недостаточным ученикам Училища живописи, ваяния и зодчества; Общество нуждающихся литераторов и ученых. Естественно, что в подобных концертах музыканты участвовали охотнее всего.

3. Решение конкретных задач, в том числе оказание помощи жертвам стихийных бедствий и войн.

Регулярно проводились концерты в пользу пострадавших от неурожая, для помощи раненым и инвалидам. Продолжали идти мартовские «инвалидные» концерты. В пору войны на Балканах 1877–1878 годов получили широкий резонанс концерты, организованные Н.Г. Рубинштейном под эгидой Общества Красного Креста.

Конкретные поводы, по которым устраивались концерты, порой были связаны с музыкальной жизнью и музыкальными деятелями (в пользу фонда на сооружение в Смоленске памятника М.И. Глинке, 1884; на увековечивание памяти Н.Г. Рубинштейна, 1885; сольный концерт А.Г. Рубинштейна на основание капитала для устройства в Москве концертной залы имени Н.Г. Рубинштейна, 1890).

4. Помощь религиозным и национальным сообществам.

Наиболее активными в устройстве благотворительных концертов были различные миссии иностранных церквей: Евангелическое Попечительство о бедных и Общество бедных и школ при Римско-католической церкви Св. апостолов Петра и Павла. Проявило себя и Славянское благотворительное общество, активным деятелем которого был Н.Г. Рубинштейн.

5. Содействие просветительским и образовательным учреждениям.

В 1880–1890-х возникают многочисленные общества для помощи недостаточным студентам при конкретных учебных заведениях — гимназиях, училищах, институтах, университетах. Параллельно при учебных заведениях

создаются *земляческие организации*. В их концертах принимали участие как профессиональные артисты, так и любители.

По объему концертной деятельности Общество для оказания помощи нуждающимся студентам Московского университета было наиболее значительным. Это стало возможным благодаря развитым музыкальным традициям университета. Среди концертов было много памятных, не уступающих некоторым симфоническим собраниям РМО. Блистательные вечера, в которых принимали участие знаменитые артисты, были и у «Общества для пособия нуждающимся сибирякам и сибирячкам, учащимся в учебных заведениях Москвы». Прославились своими концертами и «грузинское» и «армянское» общества, концерты в которых организовывали А.Н. Корещенко, М.М. Ипполитов-Иванов. В 1890-е годы обращает на себя внимание обилие концертов в пользу *женских* образовательных организаций.

Одним из существенных вопросов благотворительных концертов является их *материальная эффективность*. Решающее значение, как показывают цифры доходов, имели конкретное наполнение («звездный» статус артиста, как, например, у братьев Рубинштейнов) и главное — уровень организации того или иного концерта.

Остро стоял и вопрос эстетического содержания благотворительного мероприятия, в котором благая цель почти всегда оправдывала средства. В артистической среде к благотворительным концертам отношение было неоднозначным. С одной стороны, принятые в социуме нормы морали и собственная совесть поощряли участие в подобных акциях; с другой — это участие порой напоминало «десятину», которую крестьянин (то есть артист) должен был отдать барину (то есть общественному мнению и антрепренеру), чтобы впоследствии заслужить право на другие — более выгодные в материальном отношении и свободные в плане выбора репертуара публичные выступления.

V. «Синтез искусств» в концертной жизни Москвы XIX века. К концертам, в которых наряду с музыкой представляли и другие виды искусств, относились прежде всего *литературно-музыкальные вечера*. В большинстве из них наравне выступали драматические актеры (в жанре декламации) и музыканты. Такого рода ревью устраивались, как правило, в излюбленных москвичами увеселительных заведениях. В них преобладали легкие жанры — народные песни, водевильные куплеты, арии из оперетт. В синтетических концертах, проходивших в театрах и на филармонических площадках, участвовали высокопрофессиональные театральные актеры Малого театра и лучшие музыканты, поэтому предпринимались попытки усложнить содержание как литературной, так и музыкальной частей программы.

Основной вид синтеза *музыки и живописи* в концертной практике — так называемые *живые картины*. Наиболее распространенными концерты с живыми картинами были в период Великого поста, то есть когда запрещались театральные постановки. Критики часто сетовали, что музыка представляла в них лишь «десертом» к живым картинам. Их постановщиками

являлись, как правило, прославленные театральные декораторы и режиссеры (особенно были востребованы ученик А.А. Роллера Ф.К. Вальц и его сын Константин). Из живописцев, обращавшихся к живым картинам в концерте, надо назвать К.А. Трутовского: ставя в 1870-х в Артистическом кружке картины из малороссийского быта, он затем переносил их на свои полотна. Так же поступал и К.Е. Маковский в 1880-1890-х. Дань этому жанру отдали В.П. Верещагин, И.Е. Репин, И.Я. Билибин, Н.В. Неврев.

Особую «ветвь» синтетического направления в концертной жизни Москвы составляли вечера различных «смешанных», литературно-музыкальных или музыкально-драматических обществ, сама цель которых была как раз в активном взаимодействии искусств, как правило, музыки и театра. Они устраивали *музыкально-драматические вечера*. Обычно в один вечер представляли свои достижения два «отдела»: музыкальный и драматический. Так строились исполнительные собрания Общества любителей музыкального и драматического искусств в 1870-х годах. В конце 1860 — 1870-х блистали музыкально-драматические вечера Артистического кружка. Литературно-художественный кружок, его духовный восприимчив, тоже практиковал смешанные программы. Из подобного рода объединений представителей разных искусств позже, в начале XX века, выросли многочисленные артистические кафе, кабаре, кружки.

VI. Праздники, торжества, выставки. В мероприятиях, выбивающихся из графика регулярной концертной жизни, так или иначе участвовали музыканты. Академическое направление, особенно фортепианная музыка, занимало в них весьма скромное место. Тем не менее, те новые контексты, которые возникали при помещении «чистого» концерта в парадный или выставочный ритуал, чрезвычайно интересны.

Рассматривается музыкальное наполнение *коронационных торжеств* Александра I (октябрь 1801 г.), Николая I (август-сентябрь 1826 г.), Александра II (август-сентябрь 1856 г.), Александра III (май-июнь 1883 г.) и Николая II (май 1896 г.).

Юбилейные празднества занимают особую страницу в музыкальной истории Москвы XIX века. Так, в сфере искусства и литературы можно выделить два общезначимых юбилейных торжества государственного значения: юбилей А.Г. Рубинштейна (1889) и Пушкинский юбилей (1899).

Объектом исследования является и *музыка на выставках*. Центральной фигурой данного раздела работы стал Н.Г. Рубинштейн, чью роль в организации самого феномена музыкального отдела «выставки достижений народного хозяйства» невозможно переоценить. Именно его деятельность, начатая в процессе подготовки музыкальной части московской Политехнической выставки 1872 года (к сожалению, Н.Г. Рубинштейн ввиду сопротивления организаторов выставки — Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете — отказался от участия и его планы реализованы не были), продолженная Парижской Всемирной выставкой 1878-го, стала залогом успешного функционирования Музыкального отдела Всероссийской

художественно-промышленной выставки 1882 года, задуманного еще при жизни Рубинштейна, но осуществившегося — увы! — уже без него, его соратниками по Московскому отделению РМО и консерватории, прежде всего Н.А. Губертом, С.И. Танеевым, П.И. Юргенсоном, а также при значительных усилиях и непосредственном участии А.Г. Рубинштейна. В диссертации воссоздается летопись музыкального отдела московской выставки 1882 года.

Опыт, накопленный в процессе устройства выставок 1870–1880-х годов, сказался и на организации музыки на Электрической выставке 1892 года, в котором ИРМО непосредственного участия не принимало (концерты проходили под управлением дирижера и пианиста В. Главача, а затем В. Буллериана). В целом ее программы стали менее серьезными, хотя в некоторых случаях исполнительские ресурсы и высокий уровень звучащей музыки (в 18-м концерте играл С.В. Рахманинов) не подлежат сомнению.

Систематизация обширного материала приводит к следующим выводам. Тема, заданная праздником, должна была обязательно отразиться в программе; при этом чем больше опыта приобретали музыканты в такого рода мероприятиях, тем сильнее корректировалось содержание концерта, особенно в рамках коронаций и выставочных проектов. Юбилеи показывают пример более органичного использования традиционной формы концерта.

Глава вторая — «Исполнители-пианисты и их концерты» обрисовывает ту часть московского концертного пространства, которая была населена музыкантами-пианистами. В ней выделены различные подгруппы. Первую составляют **«Доморожденные артисты» (I)** — так часто именовали постоянно живущих в своем городе артистов, в отличие от приезжих, москвичи. Несмотря на то что разделение шло не по национальному признаку, а по месту постоянного проживания, очень приметна *«иностранная слобода»*. Самой обширной в ней являлась *«немецкая улица»*, затем *«французская»*.

Важную роль играли *практические мотивы*: нехватка специалистов в самых разных областях культурной и научной жизни России, в том числе и музыкальной, которая компенсировалась компетентными приезжими. В области пианизма все эти проблемы были особенно заметны. *«Приживание»* фортепианной музыки на русской почве в первой половине XIX века — как в ее исполнительской, так и композиторской традиции — произошло исключительно благодаря *«русским иностранцам»*. Позже воздействие *«русских иностранцев»* сказывается гораздо меньше; зато большую роль начинают играть европейские пианисты-гастролеры. Лучшие из них расширяли репертуарный диапазон, способствовали изменению статуса фортепианной музыки, ее восприятия современниками.

Ключевыми фигурами на начальной стадии процесса становятся *иностранные педагоги*. Подавляющая их часть давала концерты, и публика имела возможность не только опосредованно — через учеников, но и непосредственно — через игру учителя — воспринять основы европейского пианизма. Говоря именно о концертной деятельности

московских иностранных музыкантов первой трети XIX века, особо надо выделить *Джона Фильда*, чье влияние на московское концертное пространство в то время было беспрецедентным. Становление *московской ветви* русского пианизма (да и вообще всей школы исполнения на фортепиано и даже фортепианного творчества в России) произошло в опоре преимущественно на фильдовский пианизм. Можно также решительно утверждать, что именно Фильд привил русской, и в частности московской, публике любовь и вкус к слушанию рояля.

Непреходящую ценность для русской музыкальной культуры первой половины XIX века имеет и деятельность И.В. Геслера, И. Геништы, Ф. Гебеля, К.Э. Гарткноха, И.И. Рейнгарда (Рейнгардта), а второй — А. Доора, К. Клиндворта, П. Пабста. Их московская концертная практика — с особенностями составления программ, режимом выступлений, реакцией критики — прослеживается в данном разделе с большей или меньшей степенью детализации, в связи с освещенностью данной творческой фигуры в музыкальной науке.

В отличие от немецкой музыкальной колонии, деятельность которой нашла широкое отражение в музыковедении, французские пианисты XIX века, в особенности московские, оставались в тени. В работе впервые крупным планом представлены знаменитые в то время московские французы-пианисты Л. Онноре и Э. Вивьен — ученики одного учителя, Фильда, репрезентирующие две принципиально разные культурные сферы, в которые могли встроиться в то время исполнители на фортепиано: академическую и массовую.

Внутри академической музыкальной сферы Москвы самые крупные сектора составляли *Консерватория и Филармония*. Именно их выпускники, и прежде всего, конечно, консерваторцы, направляли корабль музыкальной культуры Москвы уже начиная с 1870-х годов. Несомненна и заслуга Музыкально-драматического училища при Московском филармоническом обществе, хотя его «звездный час», если говорить именно о музыкальном отделении, особенно фортепианном классе, наступил несколько позже и длился недолго.

В Москве XIX века между этими институтами существовало достаточно жесткое противостояние. Оно имело в своей основе взаимоотношения их основоположников: Н.Г. Рубинштейна и П.А. Шостаковского. В силу разных причин (прежде всего отсутствия личного архива и архива МФО) деятельность П.А. Шостаковского была освещена в отечественном музыковедении не совсем объективно, что отчасти компенсирует данная работа. Особое место уделено истории увольнения Шостаковского из консерватории.

Вплоть до рубежа XIX–XX веков в области инструментального исполнительства, и особенно *пианизма* (в отличие от вокального искусства), Консерватория *безусловно* лидировала. В московских концертах основной корпус местных пианистов — консерваторцы. Лишь в 1900-х, когда в Музыкально-драматическое училище влилась новая кровь в лице молодых питомцев Консерватории (!), а Консерватория, напротив, потеряла ведущие

позиции после ухода Сафонова, фортепианное отделение Филармонии начало активно участвовать в концертной практике города и страны. Важно помнить не только о великих именах, но и о пианистах так называемого «второго ряда», среди которых Консерваторию представляли Д.С. Шор, А.Н. Корещенко, С.В. Самуэльсон, В.Р. Вильшау, В.И. Вильборг, Г.А. Пахульский и многие другие великолепные музыканты, а Филармонию — ученики Шостаковского (впоследствии ставшими коллегами по Филармоническому училищу), ныне забытые: Б.А. Ульяницкий и Г.А. Бобинский (эссе о них даны впервые), впоследствии Л.А. Пабст. Каждый из них честно трудился на своем месте, отдавая все силы делу музыкального просвещения.

II. Гастролеры или культуртрегеры? Пианисты, которые посещали наш город с гастролями, всегда пользовались особым расположением москвичей. Но все же значительное число европейских артистов, приезжавших на гастроли, не только зарабатывали материальные и моральные дивиденды, но и выполняли культуртрегерские функции. Новые веяния европейского пианизма внедрялись в московскую концертную жизнь благодаря им. Автор рассматривает этот вопрос на примере различных этапов развития европейского фортепианного искусства. В первой трети XIX века всплеск интереса к фортепиано, бурный рост производства инструментов, их стремительное усовершенствование привели к подлинно революционным изменениям в пианизме. Одновременно функционирует несколько разных тенденций, которые не совсем ясно определяемы в стилевом отношении. Анализируя научный дискурс в области истории пианизма, диссертант приходит к выводу о целесообразности применения «поколенческих» дефиниций — «старая» и «новая» школа, которыми оперировали современники.

Панорама фортепианного исполнительства, представавшая перед московской аудиторией первой трети XIX столетия, была своеобразной: ее облик сформировался из-за недостатка информации (в Москве из иностранных виртуозов первого ранга того времени мало кто побывал) при полном господстве одной тенденции (имеется в виду, конечно, Фильд, которого в Москве боготворили).

Наиболее именитым московским гастролером-пианистом первой трети XIX века, представляющим «старую» школу, был И.Н. Гуммель. Однако и он, и другие музыканты создавали имидж фортепиано как инструмента преимущественно камерного. Виртуозы «большого стиля», которые в Европе, особенно в Париже, к 1830-м годам уже практически сместили старых кумиров, утверждали другое понимание рояля: инструмента концертного, эффектного, грандиозного. Для того чтобы этот стиль дошел до Москвы, понадобилось довольно продолжительное время.

Пробным шаром новой виртуозной школы стали концерты Л. фон Мейера в Москве (1837–1839 гг.). Он имел большой успех, однако слышимые в его игре новые принципы фортепианной игры ошеломили, но не покорили московских слушателей. Эту миссию осуществили в конце 1830-х — начале 1840-х А. Гензельт, С. Тальберг, Ф. Лист, а также их подражатели —

Т. Дёлер и А. Дрейшок. В диссертации подробно прослеживаются все детали их гастролей. Помимо хорошо знакомых и малоизвестных источников мемуарного характера (среди последних выделим воспоминания Е.С. Дёлер и А.Ю. Зограф-Дуловой) и публикаций в прессе привлечен ранее никогда не вводившийся в научный оборот дневник Е.В. Филатьевой — московской любительницы музыки, оставившей неординарные заметки о пребывании некоторых артистов в древней столице. Особенно ценными свидетельства Филатьевой становятся в связи с *московской гастролью Листа*, которой посвящен отдельный очерк. Благодаря «филатьевской летописи» (данной в постоянном сопоставлении с другими, известными, документами) можно восполнить недостатки информации о репертуаре, который исполнял Лист, о визитах, которые он наносил, о темах разговоров с ним в светских салонах, об оказываемой им благотворительной помощи. В живых подробностях — воздействии музыканта на аудиторию, манере держаться за роялем и в высшем обществе, импровизационном таланте, представлениях о своем подлинном (как он считал — композиторском) призвании — приоткрывается облик Листа-человека и артиста. Но еще более репрезентативны дневниковые записи Филатьевой для тогдашнего состояния умов и уровня музыкальной культуры московского социума, так явно выявленных-листоманией.

Начиная с 1880-х годов, когда и в России, и на международной арене уже проявило себя первое поколение питомцев русских консерваторий, безоглядное увлечение заезжими знаменитостями постепенно сменилось трезвым и подчас даже критическим к ним отношением. «Фильдовский» фильтр продолжал существовать, но теперь его сильно дополнял и корректировал фильтр «рубинштейновский». Однако существенное отличие ситуации второй половины XIX века от первой его половины состояло в том, что теперь в Москве были явлены *все* направления современного фортепианного исполнительства, причем в лице *лучших* его представителей.

В процессе развития фортепианного исполнительского искусства во второй половине XIX века можно выделить два самостоятельных периода. Первый — 1850–1870-е годы, когда «новая» фортепианная школа входит в свою «академическую» стадию и в творчестве отдельных выдающихся пианистов (А. и Н. Рубинштейны, К. Таузиг, Г. фон Бюлов, Т. Лешетицкий) зарождаются отдельные признаки грядущей «новейшей» фортепианной школы. Второй — 1880–1890-е, когда в лице учеников представителей предшествующего поколения (Э. Зауэр, А. Рейзенауэр, Т. Карреньо, Е. д'Альбер, А. Грюнфельд, С. Менгер и другие), «стоя на плечах гигантов», уже окончательно утверждает себя «новейшая» фортепианная школа и в то же время в рамках позднеромантического пианизма появляются совершенно иные тенденции, связанные с творчеством таких гениальных музыкантов, как С.В. Рахманинов и И. Гофман. Анализируется, какие направления и какие личностные параметры были ближе московской аудитории. В зеркале отзывов в прессе и мемуарных свидетельств предстают концертные выступления С. Шиффа, Г.Л.С. Мортъе-де-Фонтена, Г. Герца, Т. Лешетицкого, Л. Брассена, Г. фон Бюлова, К. Таузига, Е. д'Альбера,

А. Рейзенауэра, Э. фон Зауэра, Б. Ставенгагена, Ф. Ламонда, И. Падеревского, Т. Лешетицкого, И. Габриловича, И. Сливинского, К. Сен-Санса, Э. Рислера, Р. Пюньо, А. Грюнфельда, Ф. Бузони, И. Гофмана.

Помимо мощного влияния европейского пианизма на русский в XIX столетии, особенно в его второй половине и тем более последней трети, можно говорить и об обратном течении, с Востока на Запад. Оба Рубинштейна, особенно Антон Григорьевич, «тянули» за собой на международную арену учеников, предоставляя им возможность выступить в своих концертах. Помимо Антона и Николая Рубинштейнов постоянно гастролировали на Западе в 1870–1890-х: А.Н. Есипова, А. Контский, И. Венявский, В.В. Тиманова, М.В. Терминская, В. Пахман, М. Бенуа, В.Л. Сапельников. Московские пианисты внесли в этот процесс ощутимый вклад, хотя сделали это несколько позже, чем их петербургские коллеги. Начало положила одна из первых выпускниц Московской консерватории — Н.А. Муромцева. Новый «вагон» «западного экспресса» отправился в путь из Москвы в начале 1880-х; в нем были Н.Н. Калиновская, А.И. Зилоти, Ф.Я. Фриденталь, П.А. Шостаковский, в конце 1880-х и в 1890-х — А.Ф. Рейнсгаген, С.П. Бартнев, В.И. Маурина. В.И. Сафонов, воспользовавшись методом Рубинштейна, стал выезжать за границу с концертами, в которых выступал как дирижер вместе со своими учениками-пианистами — И.А. Левиным, Ф.Ф. Кёнеманом и А.Н. Скрябиным.

III. Женщины-пианистки. Одной из особенностей мира публичного концертного инструментального исполнительства первой половины XIX века, и в том числе пианизма, была та, что долгое время этот мир был преимущественно мужским, несмотря на широкое развитие пианистического образования в женской среде. Права на *самостоятельное публичное самовыражение*, в том числе и творческое, особенно в рамках *профессии*, женщины ждали довольно долго... В европейской, в том числе московской, реальности первой половины XIX века для женщины-пианистки, принадлежащей к «благородным любителям» оставался только один путь на публичную концертную эстраду — участие в благотворительных акциях. Именно эта стезя сделала известными многих пианисток дворянского сословия: Е.П. Озерову, Е.С. Уварову, Е.А. Рахманову, В.А. Кологривову. Редким исключением была полячка М. Шимановская, широко выступавшая публично.

Главным резервом формирования женского дивизиона концертирующих пианистов стали дочери и жены музыкантов, или шире — артистов и художников. Они имели возможность обучиться игре на рояле, зачастую у самых именитых европейских учителей, а также вести образ жизни, соответствующий социальному статусу их родителей или супругов. Среди отечественных представительниц этого «класса» — множество персон, ранее оставшихся в тени своих знаменитых мужей и отцов: госпожи Фильд, Геништа, Майер, Т. Далл'Ока, А. Гедике-Боргард, Адам, Леман, Шпревиц.

Прошло четверть века, прежде чем что-либо начало меняться. Женщины не вписывались в сложившийся в Эпоху великих виртуозов 1830–1840-х годов образ артиста-воина, с блеском преодолевавшего все

препятствия. Но они нашли свою творческую нишу, избирая другой репертуар (в котором не было собственных сочинений, но зато присутствовала старинная и классическая музыка), несколько иной стиль интерпретации. Первой женщиной, преодолевшей гендерный барьер в пианизме, надо считать М. Плейель; за ней последовали ее преемницы. В Москве побывали две замечательные представительницы этой генерации — А.-К. Бельвиль-Ури и К. Вик-Шуман. Подробности их московских гастролей представлены в данном разделе. Сравнение с Тальбергом и особенно с Листом, незадолго до Клары посетивших Москву, наглядно показывает ролевое своеобразие женщин-пианисток в то время.

В 1850-е годы на сцену выходит первое поколение *русских* пианисток, получивших образование в Европе. Самые яркие из них — В. и Н. Погожевы, М. Сабина. Но настоящий наплыв был еще впереди.

Последняя треть XIX века, которая во многом прошла под знаком нарастающего феминистского движения, отмечает качественно новый этап в проникновении женщин на концертную эстраду. На фоне драматично разворачивающейся истории с женскими курсами первые русские консерватории, стабильно принимающие девушек с первого дня своего основания, являлись своеобразным женским «островком свободы». Начиная с 1870-х годов выпускницы русских консерваторий и музыкальных училищ разных поколений становятся заметной действующей силой в московском концертном пространстве. Во-первых, это петербурженки — либо учившиеся в Петербургской консерватории, как А.Н. Есипова, М.В. Терминская, С.К. Познанская, А.Н. Штос-Петрова, А.Н. Маркова, М.Ф. Вонсовская, либо преподававшие в Северной столице ученицы Листа С. Менгер и В.В. Тиманова, а также получившая образование в Одессе, но заметно проявившая себя в Москве мать поэта Б.Л. Пастернака Р.И. Кауфман-Пастернак. Во-вторых и прежде всего — москвички-консерваторки А.Ю. Зограф-Дулова (значительные фрагменты из *Воспоминаний* которой используются), А.Я. Левенсон-Александрова, Н.А. Калиновская, П.Б. Бертенсон-Воронец, Э.И. Огус-Шайкевич, Ф.Я. Фриденталь, М.И. Унтилова-Сараджева, В.К. Миллер-Хорошевская, А.Ф. Рейнсгаген-Ганешина, и особенно — Н.М. Мазурина, В.И. Исакович-Скрябина, Р.Я. Бесси-Левина, В.И. Маурина-Пресс, деятельность которых во многих случаях впервые получила освещение в отечественном музыковедении. Их творчество направлялось состоявшимися артистическими судьбами петербургских и европейских пианисток, среди которых гастролеровавшие в Москве Э. Гарф, М. Иаель, Л. Каррер, И. Старк, Т. Якубович, М. Кребс, М. Пери, Э. Пекшен, Т. Карреньо, А. Аус-дер-Оэ, С. Друкер, Э. Панчера.

IV. Вундеркинды. Необходимость выделения этой группы исполнителей связана с особым статусом и уникальной ролью детей-музыкантов в европейском, в том числе московском, концертном пространстве. Талантливые пианисты-вундеркинды, к сожалению, далеко не всегда в полной мере самореализовывались во взрослом возрасте. Так произошло с популярными в свое время М. Керцелли, Л. Шарпантье,

М. Гардер, П. Шалит и многими другими. Порой окружающие взрослые беззастенчиво использовали талант ребенка, а навязчивая реклама дезавуировали его (случай Р. Кочальского). Однако существовали примеры и тех детей-пианистов, чье будущее полностью оправдало ожидания публики, а также родителей и педагогов. Это демонстрирующие возможность небывалого творческого долголетия А. Рубинштейн и А. Контский, тоже начинавшие как виртуозы-вундеркинды П. Конев, А. Корещенко.

V. Концертный регламент. Для исследователя музыкальной жизни важно иметь представление не только о том, *кто* выступал в концертах, но и *как это происходило*. Отвечая на поставленные вопросы, автор диссертации вновь, но уже в несколько другом ракурсе соприкасается с проблемами организации концертов, их количественного и качественного состава. Крупным планом предстает рецитал или *клавирабенд*; исследуется история его появления в Европе и внедрения в концертную практику Москвы. Рассматривается роль пианистов в том или ином виде концерта. Классифицируются типы структур смешанного концерта, принципы построения программ. В опоре на свидетельства современников (тут опять бесценную помощь оказывают дневники Е.В. Филатьевой) анализируется концертный этикет. Описываются случаи, когда музыкант представал сразу в нескольких музыкальных специальностях (в частности, А.Г. и Н.Г. Рубинштейны, П.А. Шостаковский, В.И. Сафонов, С.И. Танеев, А.Н. Корещенко). Затрагивается тема фирм-изготовителей роялей, на которых играли пианисты на протяжении позапрошлого столетия, выявляются их предпочтения.

Глава третья. Музыкально-общественная жизнь Москвы.

I. Салоны, кружки, клубы, собрания. Объектами данного раздела становятся многообразные виды *социальных* сообществ, так или иначе интегрировавшиеся в московскую музыкальную жизнь. В салонах и клубах формировалось общественное мнение, а участие в них представителей духовно-интеллектуальной элиты придавало им высокий социальный статус. Вне зависимости от степени политической ангажированности власти относились к общественным собраниям с подозрением. Примером того, как государство явно преувеличило степень социальной опасности вполне безобидного клуба, является история «Музыкальной академии» Карла Лекена. Среди российских социальных общностей XIX века явно доминировали неофициальные, поскольку учреждение нового легального общественного формирования в Российской империи XIX века было сопряжено с целым рядом длительных хлопот, а успех предприятия абсолютно не был гарантирован.

В работе подробно освещаются *московские кружки с музыкальной направленностью* — Всеволожских, Виельгорских, З.А. Волконской, В.Ф. Одоевского, М.И. Римской-Корсаковой, Е.А. Муромцевой, К. Павловой, М.В. Шиловской. Отмечены Купеческое собрание, Английский и Немецкий клубы, в которых регулярно звучала музыка, а также мелкие «профсоюзные» объединения последней трети позапрошлого столетия. Особое место уделено концертам по вторникам в Благородном собрании, проводимым для членов

Собрания: воссоздаются бюджет этих вечеров, состав участников, в некоторых случаях даже программа, которая в официальных афишах чаще всего не публиковалась.

II. Специализированные музыкальные сообщества. Главной целью подобных организаций, функционировавших за счет членских взносов, являлось проведение концертов.

Московские музыкальные сообщества были, увы, не столь многочисленны, как европейские и даже петербургские. Доминировали разного рода *любительские* объединения, настроенные на совместное (нередко с участием профессионалов) музицирование. Кроме просто любви к музыке в дворянской среде существовала и другая — «социальная» — мотивация, поэтому большинство публичных концертов московских «благородных любителей музыки» первой трети XIX века обычно связывались с благотворительностью. В 1830-е годы была предпринята попытка создания официального объединения любителей — Московского музыкального благородного собрания, просуществовавшего недолго. К середине XIX века по-прежнему преобладала частная, неофициальная форма концертной деятельности, при том что количество желающих собраться для совместного музицирования (среди исполнителей были не только любители, но и профессионалы) стало гораздо больше, чем прежде. Официальные объединения, затерянные следы которых обнаруживаются в то время, — Общество любителей музыкального искусства (кружок В. Радивилова), проект Общества любителей музыки при Московском университете (обстоятельства его существования впервые введены в научный оборот!) — в силу тех или иных причин не заработали в полную силу. Центрами музыкальной жизни Москвы стали молодая редакция журнала «Москвитянин» и его продолжение — Артистический кружок, деятельности которого уделено в диссертации большое внимание. В частности, восстановлены некоторые не освещенные ранее в музыковедческой литературе подробности о становлении Кружка и главное — о *музыкальных* программах (в том числе с участием фортепиано) этого выдающегося объединения, ранее более известного в своей театральной ипостаси.

Среди любительских музыкальных объединений Москвы второй половины XIX века выделяется Лидертафель, в музыкальных собраниях которого, что акцентируется автором диссертации, звучала не только хоровая музыка, но и участвовали выдающиеся пианисты — А. Доор, П. Пабст, Ф.К. и А.Ф. Гедике, А.Б. Гольденвейзер, К.Н. Игумнов. Освещена музыкальная деятельность и других кружков — Общества любителей музыкального и драматического искусств, Московского музыкального кружка, Общества искусства и литературы, Московского музыкально-драматического кружка, Суриковского музыкально-литературного кружка, Кружка любителей инструментально-вокальной музыки, Общества любителей оркестровой, камерной и вокальной музыки.

Организация московских музыкантов в *профессиональные сообщества* происходила еще более непросто, чем у любителей. Зародышами

филармонических организаций Москвы можно считать описанные выше разнообразные общества благородных любителей музыки, иногда привлекавших артистов-профессионалов. Знаменательная попытка связана с именем Л.Н. Толстого и могла бы быть первым свершением Н.Г. Рубинштейна (несостоявшееся Общество любителей камерной музыки, 1858). Не осуществились и другие идеи московских музыкантов второй половины XIX века (многие из них возникли уже после организации РМО): создание Филармонического общества (1857), Вспомогательного музыкального общества (1884). Некоторые проекты, впрочем, были успешно реализованы: Фонд для вспомоществования вдовам и сиротам проживающих в Москве артистов при МО РМО (1868), Общество артистов-музыкантов в Москве (1874). Все они в большей или меньшей степени носили характер профсоюза или пенсионного фонда и не ставили перед собой грандиозных творческих задач. На основании сравнительного анализа их уставов, особенно *в части социальной защиты* их членов, выявляются любопытные закономерности в эволюции сознания музыкантов, произошедшей на протяжении трех десятилетий и отражающей новые запросы общества. Так, масштаб и устройство задумываемого Вспомогательного общества представляется в некоторых своих чертах сопоставимым с РМО и МФО. В этом отношении можно фактически говорить о несостоявшемся третьем крупном участнике московской музыкально-общественной жизни последней трети XIX века. Впрочем, его отчасти заменило РХО, и в диссертации идет речь о фортепианной музыке в его концертах.

Глава четвертая — МО РМО и МФО: история одного соперничества рассказывает о непростых взаимоотношениях двух ведущих филармонических организаций Москвы последней трети XIX века. Они в определенном смысле противостояли друг другу, хотя их цели в области музыкального просвещения и образования в основном совпадали. Здоровая конкуренция, которая с появлением МФО обогатила московскую филармоническую жизнь, заставляла руководство обоих обществ искать все новые пути в борьбе за слушателя как в проведении концертной и репертуарной политики, так и в обеспечении профессиональной исполнительской базы.

Автор обращается к уже известным фактам организации РМО, систематизируя и дополняя их, а также, впервые в отечественной науке, скрупулезно воссоздает этапы формирования МФО из Общества любителей музыкального и драматического искусств. Сходства и различия в устройстве обеих организаций, также впервые, выявляются на основании сравнения их *уставов* в различных редакциях. Рассматриваются цели и задачи, состав обществ, руководящие органы, детали организации концертной деятельности, социальная защита членов.

И у РМО и у МФО имелись покровители из числа членов императорской фамилии. В данном разделе уделено пристальное внимание истории получения МФО высочайшего покровительства. Приводимые впервые документы из фондов ЦИАМ (многие из которых напоминают

рассказы Гоголя или Кафки) красноречиво свидетельствуют о роли личного фактора (в данном случае генерал-губернатора Москвы князя В.А. Долгорукова, великого князя Николая Николаевича старшего) в бюрократической процедуре императорской России.

Главным достижением первого Устава РМО являлось исключительное право давать свои концерты когда угодно, не испрашивая на то особого разрешения Дирекции императорских театров. Это стало возможным благодаря уловке с подменой термина «концерт» на термин «музыкальное собрание» для членов организации. МФО пошло по проторенному РМО пути. Регламент посещения концертов у разных категорий членов РМО не был одинаков, в МФО в этом плане сразу возникло равноправие.

Возможность по-настоящему приблизиться к реальной практике обоих обществ дает изучение собственно программ музыкальных вечеров и их восприятия современниками. РМО родилось в предреформенную пору, когда русское общество жило надеждами, вскоре частично оправдавшимися. В совершенно других условиях возникло МФО: пореформенная Россия периода наступавшей реакции, уже налаженная система симфонических и камерных концертов и учебных заведений РМО — все это направляло общественное мнение, скорее, в скептическое русло. Впрочем, со временем кое-что изменилось в отношении к обоим обществам. Эта динамика подробно прослеживается в опоре на публикации в прессе.

Соперничество МО РМО и МФО, продолжавшееся более 30 лет, шло по многим направлениям: начиная от «материально-технических» предпосылок организации концертов (борьба за залы, оркестр Большого театра, цены на билеты) и заканчивая творческими (репертуар, приглашение исполнителей).

Расширение круга публики ставилось в задачу *общедоступных концертов*, сама форма которых была инициирована МО РМО в 1860-х и затем возрождена в 1890-х. МФО робко следовало в фарватере. Сложно и долго решалась обоими обществами проблема *оркестра*; в конечном счете именно от нее в значительной степени зависел успех их концертной деятельности. Однако, несмотря на все усилия, предпринимаемые руководителями и консерватории, и Филармонического училища, в отличие от хора собственный абсолютно независимый оркестр так и оставался мечтой. Концерты, которые вызвали огромный общественный резонанс, являлись предметом отдельной заботы обоих Обществ. Среди выдающихся, а иногда и поистине эпохальных концертов, организованных ими, большую группу составляют юбилейные и мемориальные вечера; особенно целенаправленную политику в этом направлении вело МО РМО.

Репертуарная политика также становится предметом анализа, что особенно актуально для МФО, в отношении которого, в отличие от РМО, подобные исследования не предпринимались. Доминантой концертов МО РМО всегда являлись симфонические произведения. Отечественные авторы также постоянно были в центре его внимания. Однако при соблюдении этой генеральной линии пристрастия конкретных руководителей музыкальных

собраний играли существенную роль в формировании репертуара. Репертуарная политика МФО также менялась с течением времени, но главный ее фарватер оставался неизменным: оппозиция РМО. В частности, осознавая, что в концертах РМО традиционно большее внимание уделено композиторам московской школы, Шостаковский приложил немало усилий, чтобы представить сочинения прославленных петербургских композиторов. Премьерное исполнение сочинений, не только отечественных авторов (список премьер в обоих Обществах приводится), было главным направлением конкуренции МФО с РМО и, начиная с 1890-х годов, сделалось одним из приоритетных в деятельности МФО.

Важной частью концертов МО РМО и МФО стали вечера с участием *выдающихся исполнителей*. Солисты играли несколько второстепенную роль в РМО, но были главной «приманкой» Общества Шостаковского. В первые годы своего существования МО РМО не имело возможности ангажировать знаменитых иностранных музыкантов; с течением времени их количество постепенно увеличивается. В МФО сразу взяли курс на приглашение преимущественно зарубежных звезд. Особенно много ярких имен было в области вокального искусства. В соответствии с темой диссертации особое внимание уделено персоналиям пианистов, участвующих в концертах обеих организаций.

Особую страницу в истории концертов МО РМО и МФО составляют презентации *грандиозных сочинений* для большого состава. Раскрываются детали исполнений Девятой симфонии и месс Бетховена, оратории Гайдна «Сотворение мира», сочинений Берлиоза в МО РМО, «Осуждения Фауста» Берлиоза, симфонии «Фауст» Листа, фрагментов из опер Вагнера, шумановского «Манфреда» в МФО.

К началу XX века наступает новый этап взаимоотношений МО РМО и МФО. С одной стороны, конкуренция чрезвычайно обострилась, с другой — возник интересный паритет, и даже в чем-то альянс. Решающими факторами стали открытие Большого зала консерватории и смена руководства, сначала в МФО, а затем, после отъезда Сафонова, и в ИРМО.

Географические и культурологические координаты московских концертов XIX века дополняют ученические концерты, становящиеся предметом исследования **Главы пятой — Фортепианная музыка в концертах учебных заведений**. Это, с одной стороны, была своеобразная кузница кадров артистов, с другой — музыкально-образованных слушателей.

I. Концерты в общеобразовательных и специализированных учебных заведениях. В отличие от концертов артистов в *помещениях гимназий, школ и пансионов в общеобразовательных учебных заведениях, где преподавалось музыкальное искусство*, основой концертной программы становились выступления учащихся, которые могли быть дополнены приглашенными специально музыкантами-профессионалами. Прослежены программы подобных концертов в Воспитательном доме, возникшем на его базе Николаевском Сиротском институте, закрытых учебных заведениях и пансионах, в частности в Университетском пансионе. После реформы

начала 1890-х музыкальная деятельность женских институтов заметно активизировалась. Кроме прочего, было решено устраивать «музыкально-соревновательные вечера». В Николаевский институт, Мариинское и Екатерининское училище пришли высокопрофессиональные кадры, подготовленные в консерватории и Филармоническом училище.

Профессиональные музыкальные школы в Москве первой трети позапрошлого столетия практически отсутствовали. Еще в конце XVIII века дело ограничилось малоуспешными и непродолжительными попытками организации музыкальных школ представителями семейства Керцелли (1773, 1783), Д.Н. Кашина (1791). Не намного удачнее оказались проекты первой половины XIX века: Ф. Шольца, вновь Кашина, Ф. Дробиша. После открытия в Москве в 1866 году консерватории дело музыкального образования пошло совершенно другими темпами. Аналога музыкальным ученическим вечерам в консерваторских стенах не было, однако их примеру следовали частные специализированные учебные заведения: «Общедоступные музыкальные классы» Ю.К. Арнольда, музыкальная школа Н.А. Муромцевой и другие, немногочисленные сведения о которых были почерпнуты из справочных изданий и периодической печати. Выделены более значительные музыкальные вечера в *Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества*.

II. Фортепианная музыка в ученических вечерах Московской консерватории. 1867–1905. Раскрываются типология консерваторских вечеров, их география и календарь, структура программ. Важное место уделено воссозданию живой и творческой атмосферы, заложенной еще при Рубинштейне и сохранявшей свои базовые черты позднее. Помимо специальных ученических концертов практиковался ввод настоящих или недавних учащихся в концерты Московского отделения РМО; важную роль играли и «годовые акты», на которых проводился своеобразный «смотр талантов».

Интеграция консерваторских учащихся в реальную музыкальную жизнь осуществлялась и за счет изучения того *репертуара*, который можно было бы услышать во «взрослых» концертах. Предлагаемый обзор осуществляется по периодам, которые, следуя уже установившейся традиции, определяются как «эпохи» Рубинштейна (1866–1881), Губерта — Танеева (1881–1889) и Сафонова (1889–1905).

Репертуар ученических концертов формировался в соответствии с учебными программами, в которых педагогам задавались лишь самые общие установки и они могли свободно следовать индивидуальности ученика. Дальнейшее изложение посвящено тому, как методические пожелания воплощались в жизнь. Поэтапно прослежено участие произведений эпохи барокко, венских классиков, виртуозной литературы первой половины XIX века, ранних и зрелых романтиков, новейшей на тот момент отечественной и зарубежной фортепианной литературы. Особое место выделено для фортепианных и камерных ансамблей, изучающихся учащимся в рамках классов совместной игры и ансамбля.

Репертуар, который исполнялся на ученических концертах, в главных своих чертах отражает основные тенденции в подборе концертного репертуара в России второй половины XIX века. Это постепенное расширение исторической шкалы; обращение к ранее непривычным жанрам (например, сонате) и менее знакомым сочинениям известных композиторов. Позитивные изменения надо отметить и в появлении в ученических концертах все большего количества новой фортепианной музыки — как зарубежной, так и русской. При исследовании программ ученических консерваторских концертов отмечены и предпочтения тех или иных педагогов в выборе репертуара для концертных выступлений своих учеников.

По выступлениям на учебных концертах будущих выдающихся пианистов — А. Зилоти, С. Рахманинова, А. Скрябина, И. Левина, К. Игумнова, А. Гольденвейзера — можно проследить, как происходило формирование их артистической индивидуальности.

Просветительская роль ученических концертов Московской консерватории несомненна. Это относится и к закрытым вечерам, так как на них происходило знакомство консерваторских учеников с мировой музыкальной литературой, и в несравненно большей степени — к открытым концертам. К 1890-м годам по стабильно высокому уровню они вполне могут поспорить с основными филармоническими организациями той эпохи.

Репертуар пианистов — а именно он составляет содержание **Главы шестой** — зависел от многих факторов, уточнение которых происходит в разделе **I. Фортепианная музыка в московском концертном хронотопе**. На особенности репертуара влияли общие тенденции эпохи, локализация в разных точках концертного пространства, предпочтения той или иной творческой индивидуальности.

Анализ репертуара указывает на три взаимосвязанные и ведущие тенденции в московской концертной жизни XIX века: переход от композитора-исполнителя к исполнителю-интерпретатору; постепенное расширение стилистического и жанрового диапазона программ; трансформация понятия виртуозности, а также целей и задач исполнителя. Каждая из них анализируется в соответствующем подразделе. На примере московских выступлений пианистов прослеживается динамика перехода от исполнителя-композитора к исполнителю-интерпретатору. Дана стилистическая характеристика музыкального репертуара позапрошлого столетия и его эволюция. Московская концертная жизнь дает подтверждение общеевропейским закономерностям, разве что с «запаздыванием» примерно на десятилетие, а то и на два. Отмечено явление, которое Лист метко назвал «пилатовым преступлением», то есть предоставление права выбора репертуара публике или ее глашатаям — импресарио.

Рассматривая вопрос корреляции между запросами публики и «ответами» артиста и композитора, автор особо концентрируется на тех случаях, когда композитор и исполнитель представлены в едином лице; акцентируется также проблема целей и задач исполнителя во взаимозависимостях с *эстетическими* установками слушателей

и отслеживается трансформация самого понятия *виртуозности*, неотъемлемо связанной с понятием *концертности*.

Ключевым для осознания самой сути виртуозности выступает феномен *игры*. Применительно к виртуозному исполнительству XIX века можно отметить эволюцию спектра смыслов, вкладываемых в это понятие и музыкантами и слушателями. В первой трети столетия у всех участников концертной ситуации гедонистическая потребность сочетается с исследовательской. К 1840-м годам демонстрация мастерства как такового уже не имеет абсолютной ценности. У большей части публики появилась потребность в музыке, которая заставляла бы по-настоящему *переживать*. Но и эта, казалось бы противоположная игре, сфера содержания превосходно осваивается виртуозным исполнительством: актуализируется *патетический* стиль. Таким образом осуществляется закономерный фазовый переход: от освоения технических возможностей инструмента как таковых — к их осознанному отбору для выражения мыслей и чувств. Задача артиста на новом этапе — а это вся вторая половина XIX века — осознается как посредническая: его цель — максимально совершенное донесение замысла автора. Именно в этом теперь видится преодоление, доблесть, своего рода «новая виртуозность». Кроме того, у некоторой части публики помимо эстетической возникает отчетливо выраженная познавательная потребность в знакомстве с новинками музыкальной литературы. Это преимущественно аудитория камерных концертов.

II. Произведения пианистов-композиторов. Каждый из этапов проявления виртуозности требовал адекватного ответа в сочинительстве. Чтобы представить процесс наглядно, в настоящей работе рассматриваются некоторые произведения исполнителей-композиторов (в реальной практике XIX века эти функции часто сочетались) как показатель постепенной эволюции самой сути виртуозности. Привлечены образцы так называемой *тривиальной музыки* (сейчас малоизвестной, но в то время звучавшей с эстрады), по которым те или иные тенденции выступают отчетливее; к тому же они удовлетворяют актуальным сегодня критериям исторического подхода, когда исследователь концертной жизни максимально «встраивается» в реалии изучаемого объекта.

В качестве модели избрана *жанровая система* фортепианной музыки, с помощью которой прослеживаются закономерности в развитии определенных жанров отечественной фортепианной культуры в зависимости от их востребованности в концертном репертуаре. Данный критерий не просто позволяет соотнести творчество и социальную практику, но выстраивает определенные контекстные связи «средних» произведений пианистов с творчеством «больших» композиторов.

Особенности музыкально-исторического процесса в области фортепианной литературы на русской почве заключаются в том, что, несмотря на видимый взлет во второй половине позапрошлого столетия и очевидный расцвет в эпоху Серебряного века, основные его предпосылки складывались в конце XVIII — первой половине XIX столетия. Автор

настоящей работы называет этот период «глинkinской эпохой»¹, поскольку глинkinское творчество в области фортепиано лежит в русле исканий почти семидесятилетнего отрезка времени и достойно венчает их. Суть этих исканий состояла в творческом освоении достижений западноевропейской фортепианной культуры и одновременно — *создании основ собственной школы*. Представляя панораму развития сочинений для фортепиано на протяжении всего XIX века, можно наглядно убедиться, что ведущие жанровые, стилевые и даже образные параметры русской фортепианной музыки были заданы именно тогда.

Каждый из четырех подразделов посвящен одному из жанровых видов. Отмечены сложности внедрения *сонаты* на русскую почву, выдающаяся роль иностранных музыкантов (особенно И.В. Геслера) в этом процессе. В отличие от миниатюры, крупной одночастной формы, этюда, вариаций, допуская как камерную, так и концертную трактовку жанра, смысловая «весомость» содержания сонаты и некоторая «герметичность» ее формы затрудняла ее бытование в сфере зрелища, к которым, вплоть до середины XIX века, относились концерты для широкой публики. Virtuозы-композиторы второй половины и даже конца позапрошлого столетия по инерции продолжали относиться к исполнению (и, следовательно, написанию) сонат как к рискованной в плане творческого, да и коммерческого успеха концерта затее. Это относится даже к А.Г. Рубинштейну, бесстрашно игравшему по несколько бетховенских сонат за вечер или грандиозные сонаты Шопена и Листа, но не осмелившегося ни разу исполнить в Москве целиком собственные сонатные циклы. Барьер удалось преодолеть Чайковскому, не являвшемуся виртуозом-пианистом, написавшему великолепную Большую сонату, к которой с удовольствием обращались впоследствии многие исполнители. Вскоре наступил и расцвет русской сонаты, который возвещали первые ласточки — соната Пахульского, ранние сонаты Скрябина.

Рассматриваются *крупные концертные пьесы*, а именно продолжавшие успешно культивироваться классические виртуозные жанры: вариации, рондо и одновременно возникшие новые жанры сольного виртуозного исполнительства — фантазии, рондо, поурри и другие типы крупных концертных пьес. Обильный слушательский и, следовательно, исполнительский спрос рождал адекватное предложение.

В группе концертных жанров было много гибридных видов, а также форм, понимаемых многозначно. Подробно прослеживается эволюция каждого из видов. Наблюдаются различные модификации, которые претерпевают в конце XIX века столь популярные ранее *программные фантазии, рондо*; фиксируется «перереформатирование» содержания и своеобразное восприятие в русской фортепианной музыке шопеновских жанров *баллад и скерцо*; детально анализируется трансформация стиля

¹ Шабшаевич Е.М. Русская фортепианная культура глинkinской эпохи: дис. ... канд. иск. / МГК имени П.И. Чайковского. М., 1995.

вариаций и *вариационных фантазий* и отношения к ним авторов и исполнителей. Особенное место уделено *переложениям и обработкам* в преломлении московской концертной практики. Как этапы этого пути крупным планом предстают переложения глинкинских тем, выполненных разными авторами, оперные парафразы Листа и Тальберга, концертные обработки Пабста произведений Чайковского и Рубинштейна.

На графике развития жанров русской фортепианной музыки линия *миниатюры* отличается редкой стабильностью. «Русские иностранцы» культивировали преимущественно виртуозную, блестящую пьесу, постепенно вводя ее в обиход и приобщая отечественных авторов. Но и камерная миниатюра пользовалась большим спросом, причем не только в любительских кругах, но и в кругах элитарных. «Новая камерная миниатюра развивается в рамках собрания знатоков, ценящих тонкую отделку деталей, изыски музыкального языка, оригинальную идею. В результате, совершив определенный виток, миниатюра вернулась в салонное пространство, только из великосветского салона и литературного кружка она переместилась в «композиторский» или «музыкантский» салон. Параллельно, с развитием института камерного концерта, она начинает продвигаться в публичную концертную сферу, где культивируется наряду со своими концертными формами. Эти тенденции по-разному проявляют себя в таких жанрах миниатюр, как *танцевальные* (контрданс, полька, галоп, полонез, тарантелла, краковяк, вальс, мазурка; к концу столетия совершается «открытие» старинных танцев), *лирические* (ноктюрн, песня без слов, баркарола, мелодия, романс, подвижные типы, в частности интермеццо), *фигурационные* (прелюдия, экспромт, этюд). Отмечается сосуществование миметического и психологического типов *программности*. По-новому в ракурсе исполнительской практики того времени предстают *циклы миниатюр*. В итоге анализа закономерно выстраивается несколько линий развития миниатюры в русской музыке XIX века: условно говоря, «шумановской» и «шопеновской», а также камерной и концертной; плодотворны взаимодействия миниатюры и крупной формы.

Завершают обзор жанры, особенно показательные для демонстрации зависимости композиторской деятельности от исполнительской практики — *концертные сочинения с ансамблем или оркестром*, среди которых особенно выделяется самый коммуникативный из фортепианных жанров — фортепианный концерт. Немаловажен для нашей темы и другой родовой признак концерта: огромная роль исполнительской ипостаси автора — реальной или виртуальной.

В России рубежа XVIII–XIX веков ситуация для развития концертного жанра складывалась далеко не так благоприятно, как в Европе. Именно по этим причинам репертуар для концертных выступлений пианистов с другими музыкантами, где рояль выступает как сольный инструмент, формировался поначалу не столько из произведений собственно концертного жанра с оркестром, сколько из *камерных ансамблей с участием фортепиано*. Преобладание партии рояля и ее виртуозный характер в первой половине

XIX столетия дают основание охарактеризовать многие ансамбли с фортепиано как камерную разновидность фортепианного концерта. Осознание специфики камерной литературы, произошедшее во второй половине XIX века благодаря шедеврам западноевропейских мастеров и таким отечественным произведениям, как трио Рубинштейна, Чайковского, Аренского, Пабста, Рахманинова, поставило этот жанр совершенно на новую ступень его развития. Высокий уровень мастерства отличает и сочинения ныне забытые, как анализируемое в диссертации Трио Пабста, встроенное в мемориальную традицию этого жанра (посвящено памяти А.Г. Рубинштейна).

Сильную эволюцию претерпел на русской, в частности на московской, почве и *фортепианный концерт*: от сочинений в классическом стиле — к претворению стиля brilliant в его разнообразных преломлениях (лирическом и бравурном) — к зрелому романтическому стилю. В работе подчеркнута основополагающая роль тех образцов исполнительского и композиторского искусства, на которые русские авторы могли ориентироваться, в лице «местных» и «приезжих» иностранцев: в первой трети XIX века И.В. Геслер, затем Дж. Фильд, Д. Штейбельт, К. Майер, Ф. Рис, позже А. Гензельт, Г. Герц и, наконец, представители позднеромантического пианизма последней трети столетия, в основном репрезентирующие листовское направление. Уникальную роль сыграли фортепианные концерты и концертные пьесы с оркестром А.Г. Рубинштейна, ставшие подлинным «оселком» развития этого жанра в России благодаря широте ассимиляции моделей романтического концерта. Отечественные композиторы, следуя примеру Рубинштейна, опирались на лирико-патетический тип концерта с его поляризацией образных сфер: лирики и героики, часто с оттенком драматизма. Были намечены и пути взаимодействия концерта и симфонии. Первым концертом Чайковского успешно разрешилась задача претворения *русского стиля* в жанре концерта. Шедевры Серебряного века (фортепианные концерты Рахманинова, Скрябина, Метнера, потом Прокофьева), а также их «спутники» у Аренского, Ляпунова, Глазунова и других пошли дальше по этому пути.

Наряду с признанными шедеврами возникают качественные сочинения пианистов-композиторов «второго ряда». Таков, например, весьма интересный Концерт Es-dur op. 82 П.А. Пабста, который впервые в нашей науке подвергнут музыковедческому анализу, как, впрочем, и юношеские сочинения А.Н. Корещенко (Концерт-фантазия), А.Ф. Гедике (Концертштюк). В новом, гораздо более детализированном виде представлен и Концерт op. 2 А.С. Аренского. В этих сочинениях совершается возрождение виртуозного концерта, но, несомненно, на новой основе. Это происходит не за счет умаления оркестровой партии (она во всех случаях достаточно весома), а за счет «реабилитации» фигурационно-пассажного тематизма рояля, который вновь становится самодостаточным. В XX веке «новая виртуозность» вновь осваивает «игровые» качества инструмента.

В Заключении определяется место **фортепианной музыки в концертном пространстве Москвы XIX века**. Прослеживается

восприятие звучания рояля и осознание его функций и возможностей, положение фортепианной литературы. Раскрываются важнейшие проблемы теории и практики концертной деятельности, инициированные именно фортепианным исполнительством. Отмечается, что в области фортепиано формулировка и реализация самобытных принципов русской исполнительской школы произошла раньше и ярче всего, и поясняются интегративные и имманентные факторы, которые этому способствовали. Выдвигается гипотеза о причинах лидерства именно московской пианистической школы в отечественном музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. **Постскрипtum** «На рубеже» определяет дальнейшие перспективы развития тех тенденций, которые были заложены в музыкальной Москве позапрошлого столетия.

Важное место в диссертации занимает обширный корпус **Приложений**. В Приложении 1 концертная деятельность представлена в виде хронологической таблицы с 1800 по 1901 год; следующие два Приложения носят более частный характер и отражают участие фортепиано в концертах МО РМО (Приложение 2), в ученических концертах Московской консерватории (Приложение 3), диаграмму возникновения и функционирования осковских залов, где звучала музыка (Приложение 4). Приложение 5 содержит уставы различных музыкальных обществ.

Заключение

В диссертации на основании обширных архивных и печатных и материалов воссоздана по возможности *полная картина концертов с участием пианистов* в Москве на протяжении XIX века с учетом даты, места исполнения, имен исполнителей, использования определенных марок роялей, репертуара, особенностей исполнения, анонсов и последующих откликов в печати, социологических параметров публики и т. д. Предложенная модель стала возможной благодаря использованию достижений музыковедения и смежных гуманитарных дисциплин, в частности социологии и культурологии. Полученные данные могут стать важным шагом для создания в будущем энциклопедии «Москва музыкальная». Данная панорама является репрезентативной по отношению к московской музыкальной жизни в целом и приводит к следующим научным результатам:

- Определены феноменологические черты *московского локуса* применительно к музыкальной и в частности концертной жизни в динамике стабильного и изменчивого.
- Произведена *периодизация* концертной жизни Москвы XIX века, ее характеристика в контексте общеевропейского культурного процесса.
- Создана *«адресная книга»* московских музыкальных залов.
- Разработана *типология* концертов в зависимости от их топографии, календаря, состава участников, целей и задач. Прослежено, как в общую картину вписываются благотворительные концерты, концерты синтетического типа, концертные циклы, концерты в рамках торжественного ритуала.

- Вскрыты экономические и общественно-политические *механизмы организации* концертов, в том числе влияние законодательства Российской империи и деятельность Дирекции императорских театров.
- Поднята проблема института импресарио и концертных агентств на русской почве.
- Представлена полная панорама *исполнителей-пианистов* как местных, так и приезжих *в контексте концертной жизни*. Многие из персонажей, составлявших московскую музыкальную слободу, впервые представлены крупным планом; особенно это касается французской музыкальной колонии и деятелей, близких к Филармонии.
- Через призму рецепции московской публики раскрыт *спектр предпочтений* исполнительских стилей, освещены реалии московских гастролей некоторых выдающихся исполнителей, включая Листа.
- Примененный метод *гендерных* исследований позволил обозначить особенности «женского» и «детского» пианизма. Определены особенности тогдашнего концертного регламента.
- Выявлена специфика *московской музыкально-общественной жизни*; дан анализ роли различных социальных общностей и специализированных музыкальных обществ, в том числе Русского музыкального и Московского филармонического обществ.
- Впервые в полной мере освещена история создания и деятельность Московского филармонического общества.
- Впервые приведены проекты или сами *уставы* различных музыкальных обществ XIX века.
- Произведена оценка *вклада Московской консерватории* в формирование фортепианной культуры второй половины XIX века не только через концертные выступления ее профессоров, но и *ученические вечера* в Московской консерватории; охарактеризована репертуарная политика педагогов фортепианных классов. Как дополнение к ним представлены концерты учеников в других учебных заведениях Москвы.
- *На примере сочинений пианистов-композиторов*, которые они сами исполняли на московских концертах, выявлены предпочтения публики и исполнителей в области *фортепианного репертуара*. Раскрыты разнообразные формы взаимозависимости концертной практики и композиторской деятельности, которая, в том числе, проявляется в преимущественном развитии тех или иных жанров на определенном витке музыкально-исторического развития. При исследовании репертуара в научный оборот вовлечен новый пласт нотной литературы.
- Определено *место фортепианной музыки* в московском концертном пространстве на протяжении XIX века.
- Намечены *перспективные направления* в развитии концертной жизни, которые были заложены еще в XIX веке, но в полной мере оказались реализованными в первые десятилетия XX века.

Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях автора:

Монография:

1. Шабшаевич Е.М. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике. М.: Композитор, 2011. 37,5 п. л.

Публикации в журналах, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации:

2. Шабшаевич Е.М. К истории русского фортепианного концерта XIX века // Музыкаведение. 2008. № 3. С. 15–22. 0,5 п. л.

3. Шабшаевич Е.М. О музыкальных вечерах учащихся Московской консерватории последней трети XIX — начала XX века // Музыкаведение. 2009. № 5. С. 16–21. 0,5 п. л.

4. Шабшаевич Е.М. О музыке на Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве // Музыкальная академия. 2009. № 4. С. 147–154. 1 п. л.

5. Шабшаевич Е.М. «Дней Александровых прекрасное начало...» // Музыкальная жизнь. 2009. № 4. С. 42–44. 0,5 п. л.

6. Шабшаевич Е.М. От Рубинштейна к Сафонову. Репертуар фортепианных классов Московской консерватории в зеркале концертов ее учеников // Музыкаведение. 2009. № 12. С. 2–7. 0,5 п. л.

7. Шабшаевич Е.М. Московская концертная жизнь XIX века под сенью закона // ПОИСК (Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура). 2011. № 1 (30). С. 64–73. 0,5 п. л.

8. Шабшаевич Е.М. Дирекция императорских театров и московская концертная жизнь XIX века // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1 (8). С. 39–42. 0,5 п. л.

9. Шабшаевич Е.М. Артистический кружок в музыкальной жизни Москвы // Музыка и время. 2010. № 9. С. 9–12. 0,5 п. л.

10. Шабшаевич Е.М. Московское отделение Русского музыкального общества и Московское филармоническое общество: история соперничества в зеркале печати XIX века // Музыка и время. 2010. № 7. С. 11–15. 0,5 п. л.

11. Шабшаевич Е.М. Московская гастроль Листа // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 4. С. 14–39. 1 п. л.

12. Шабшаевич Е.М. Благотворительные концерты с участием пианистов в Москве во второй половине XIX века // Музыкальная академия. 2012. №1. С. 120–128. 0,8 п.л.

13. Шабшаевич Е.М. Претворение программности в миниатюрах отечественных пианистов-композиторов XIX века // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 115–120. 0,5 п. л.

Научные статьи:

14. Шабшаевич Е.М. Из истории фортепианной педагогики в России // О композиторском и исполнительском творчестве русских музыкантов. М.: Московская консерватория имени П.И. Чайковского, 1993. С. 25–42. (Научные труды Московской консерватории имени П.И. Чайковского; сб. 3). 0,5 п. л.

15. Шабшаевич Е.М. У истоков фортепианной сонаты в России. Рукопись депонирована в НИО Информкультура Российской гос. б-ки 6.06.95. № 2961. — 26 с.

16. Шабшаевич Е.М. «Песни без слов» Мендельсона и русская фортепианная культура первой половины XIX века // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма: сб. науч. трудов / сост. Г.И. Ганзбург. Харьков, 1995. С. 33–44.

17. Шабшаевич Е.М. Немецкие пианисты и композиторы в России конца XVIII — первой половины XIX века // Немецкие музыканты в России конца XVIII — первой половины XIX века. М.: Изд-во ДЕКА-ВС, 2005. С. 291–326. 2 п. л.

18. Шабшаевич Е.М. О Музыкальной академии Карла Лекеня // Наследие: Русская музыка — мировая культура. Вып. 1. Сб. статей, материалов, писем и воспоминаний. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 283–295. 0,5 п. л.

19. Шабшаевич Е.М. Концертные пьесы для фортепиано глинкинской эпохи // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: материалы научных конференций: в 2-х тт. /Московская консерватория имени П.И. Чайковского, Санкт-Петербургская консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова; отв. ред. Н.И. Дегтярева, Е.Г. Сорокина. Т. 2. М.: Московская гос. консерватория имени П.И. Чайковского, 2006. С. 261–274. 0,75 п. л.

20. Шабшаевич Е.М. Армянский эпизод в концертной жизни Москвы XIX века // Диалог культур: армяно-российские культурные связи (история и современность): Материалы Второй международной конференции / Гюмрийский филиал ЕГК. Гюмри, 2010. С. 52–65. 0,5 п. л.

21. Шабшаевич Е.М. Концертная деятельность в учебном процессе: из опыта Московской консерватории XIX века. // Вопросы музыкознания: Теория, история, методика: сб. науч. статей. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2009. С. 97–108. 0,75 п. л.

22. Шабшаевич Е.М. Синтез искусств в концертной жизни Москвы XIX века // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика: сб. науч. статей. Вып. 3. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. С. 82–90. 0,5 п. л.

23. Шабшаевич Е.М. Роль гендерного фактора в истории музыки (на примере пианисток XIX века) // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика: сб. науч. статей. Вып. 4. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2011. С. 51–61. 0,5 п. л.

24. Шабшаевич Е.М. Н.Г. Рубинштейн и Московская Политехническая выставка 1872 года // Musicus. 2011. №3–4 (27–28). С. 43–47. 0, 6 п. л.

25. Шабшаевич Е.М. На пути к профессиональному союзу. Из истории общественного движения московских музыкантов // Содружество творцов и просветителей. К 150-летию Московского музыкального общества. М.: Композитор, 2012. С. 143–162. 0,75 п. л.