



Научная статья

УДК 78.071.2(47+57)

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.07>

## Хроники Святослава Рихтера- концертмейстера: в дуэте с Галиной Писаренко

Елена Ивановна Пономарева

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,  
пр. Буденновский, д. 23, Ростов-на-Дону 344002, Российская Федерация  
ponomareva20878@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5779-4524>

**Аннотация:** В статье освещается одна из ярких страниц исполнительской деятельности С. Т. Рихтера в качестве концертмейстера — сотрудничество с певицей Г. А. Писаренко, охватывающее продолжительный период (1980–1993 годы) и ознаменовавшееся крупными творческими достижениями. Первый из камерно-вокальных проектов, успешно реализованных этим артистическим дуэтом, — монографическая программа из сочинений К. Шимановского (циклы «Песни безумного муэдзина» на стихи Я. Ивашкевича, «Семь песен на стихи Дж. Джойса», а также избранные «Курпёвские песни»). Интерпретация названных произведений, исполнявшихся на протяжении 1980–1985 годов, по сути, явилась откровением не только для отечественной аудитории, но и для читателей выдающегося польского композитора за рубежом (в том числе на родине К. Шимановского). Столь же плодотворной оказалась совместная работа Г. А. Писаренко и С. Т. Рихтера над пушкинскими романсами Н. К. Метнера (1981–1982), чье камерно-вокальное наследие вплоть до конца 1970-х годов пребывало на периферии репертуара отечественных певцов и пианистов-концертмейстеров. Монографическая программа из романсов и песен Э. Грига (1993) привлекла внимание многочисленных ценителей музыки норвежского классика своим оригинальным подходом к истолкованию «нордических» истоков григговского художественного мышления в целом и вокального стиля в частности. Как отмечает автор статьи, рассмотрение концептуальных основ каждого из вышеперечисленных проектов, последовательно соотносимое с «хронографом» их концертно-сценической реализации, позволяет выявить ряд существенных черт исполнительской деятельности С. Т. Рихтера-концертмейстера в 1970-х — начале 1990-х годов.

**Ключевые слова:** С. Т. Рихтер, Г. А. Писаренко, камерно-вокальное исполнительство, концертмейстерская деятельность, К. Шимановский, Н. К. Метнер, Э. Григ

**Для цитирования:** Пономарева Е. И. Хроники Святослава Рихтера-концертмейстера: в дуэте с Галиной Писаренко // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 2 (июнь 2022). С. 404–417. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.07>.

Research Article

## Chronicles of Sviatoslav Richter as Accompanist: In the Duet with Galina Pisarenko

**Elena I. Ponomareva**

Rachmaninov Rostov State Conservatory,  
23 Budennovsky Road, Rostov-na-Donu 344002, Russian Federation  
ponomareva20878@mail.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5779-4524>

**Abstract:** The article deals one of the brilliant pages of S. Richter's performing activities as accompanist. It is implied his collaboration with the singer Galina Pisarenko for a long time (1980–1993) to be marked by the famous creative achievements. The first of the chamber vocal projects successfully realized by this artistic duet was monographic program of the works by K. Szymanowski (the cycles “Songs of the Infatuated Muezzin” on J. Iwaszkiewicz's words, and “Seven Songs on Poems by J. Joyce”, and selected “Kurpie Songs”). The interpretation of these works which were performed during the period of 1980–85 was in fact the true revelation not only for Soviet audience but also for admirers the outstanding Polish composer abroad (including K. Szymanowski's fatherland). The team-work of Galina Pisarenko and Sviatoslav Richter at Pushkin romances by N. Medtner (1981–1982) was equally fruitful. (The chamber vocal heritage of this master up to the end of the 1970s stayed on the periphery of the repertoire of the Russian singers and accompanists.) The monographic program devoted to romances and songs by E. Grieg (1993) drew attention of numerous connoisseurs of music by the Norwegian classic owing to its original interpretation of “Nordic” sources of the composer's artistic thinking in the whole and of his vocal style in particular. As the author of this article notes, the examining of conceptual bases of each of the above-named projects in correlation with the chronology of their concert-stage realization allows to reveal some essential features of S. Richter's performing activities as accompanist for a period from the 1970s to the beginning of the 1990s.

**Keywords:** S. Richter, G. Pisarenko, chamber vocal performing art, accompanist activities, K. Szymanowski, N. Medtner, E. Grieg

**For citation:** Ponomareva, Elena I. 2022. “Chronicles of Sviatoslav Richter as Accompanist: In the Duet with Galina Pisarenko.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 13, no. 2 (June): 404–17. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.07>.

**К**ак известно, концертные выступления Святослава Рихтера и Галины Писаренко относятся к концу 1970-х — первой половине 1990-х годов. Своеобразным «художественным контекстом» для этих выступлений могут служить завершение многолетнего сотрудничества с Дитрихом Фишером-Дискау (1982 год) и непродолжительный период (1985–1986 годы) совместной работы с Петером Шрайером. Однако концертные программы дуэта Г. Писаренко — С. Рихтер, по нашему мнению, отнюдь не затерялись на фоне эпохальных событий, которыми явились рихтеровские ансамбли с вышеупомянутыми крупнейшими камерными певцами второй половины XX века. В настоящей статье будет представлен «хроникальный» ракурс артистической деятельности указанного дуэта, реконструируемый с учетом различных документальных источников и мемуарных свидетельств.

Следует заметить, что Рихтер живо интересовался профессиональными успехами молодых певцов — студентов и выпускников Московской консерватории, обучавшихся в классе сольного пения Нины Дорлиак. При этом начиная со второй половины 1960-х годов он отдавал видимое предпочтение Галине Писаренко, высоко оценивая ее творческие достижения на музыкально-театральной и концертно-филармонической сцене. Рихтер регулярно бывал на оперных и опереточных премьерах с участием Писаренко, слушал ее выступления с камерными вокальными программами. В начале 1970-х годов он записал в своем творческом дневнике: «Посещение концертов Гали — это уже установившаяся обязанность, наша и наших друзей. Она любима московской публикой благодаря красивому голосу, шарму в исполнении и своей наружности. В нашей провинции ее, по-моему, тоже любят и ценят» [1, 115].

Среди наиболее значимых достоинств певицы С. Рихтер упоминал «...хорошую, серьезную подготовку [к выступлениям. — Е. П.], понимание стиля и хороший вкус», а также «великолепную дикцию»; камерные программы Писаренко, «...составленные <...> под влиянием Нины Дорлиак», отличались «ровностью» и «взвешенностью» [1, 231, 160, 149]. Наряду с этим, среди отдельных критических замечаний С. Рихтера фигурировал несколько внешний характер интерпретаторских прочтений: «Ее исполнение <...> доставляет удовольствие, все красиво и мягко, однако ненадолго остается в памяти. Она влюблена в процесс пения, а не в сочинения, исполненные ею» [там же, 231]. По убеждению Рихтера, на оперной сцене фактически неизбежная зависимость Писаренко от многочисленных внешних факторов (режиссура, дирижерское прочтение, профессиональный уровень партнеров и т. д.) мало способствовала художественному совершенствованию талантливой певицы. Ее подлинному «взлету» могла благоприятствовать именно сфера камерного вокального исполнительства — благодаря целенаправленному решению творческих задач, связанных с интерпретацией концептуально масштабных (и при этом не слишком популярных) опусов для голоса и фортепиано.

По воспоминаниям певицы, высказанное великим пианистом пожелание относительно творческого сотрудничества в камерной вокальной сфере было воспринято ею как своеобразный экспромт: «Я <...> даже не помышляла о том, что когда-нибудь буду выступать со Святославом Теофиловичем. <...> Однажды Евгений Федорович Светланов пригласил меня принять участие в концерте из вокальных сочинений Метнера. Он сам аккомпанировал мне и еще нескольким певцам. На концерте присутствовал и Святослав Теофилович. После концерта он сказал: “Мы с Вами тоже споем”. Это было совершенно неожиданно для меня и, конечно, сокрушительно-заманчиво, опасно и страшно. Позднее он предложил мне сделать четыре программы: Метнер, Бриттен, Шимановский, Григ» ([2, 316]; курсив мой. — Е. П.)<sup>1</sup>. Приводимое свидетельство

<sup>1</sup> В дальнейшем будут освещены лишь три из упомянутых программ, непосредственно связанные с камерным концертным исполнительством. Совместная работа над партией Гувернантки из оперы «Поворот винта» Б. Бриттена (semi-stage постановка,

из первых уст представляет значительную ценность, позволяя нам выявить прямую взаимосвязь между слушательскими впечатлениями и формированием определенного творческого проекта, в дальнейшем реализованного С. Рихтером и Г. Писаренко.

Действительно, в рихтеровских дневниках обнаруживается весьма примечательный комментарий к упомянутому концерту: Е. Светланов «...выбрал интересную программу и не в первый раз показал себя прекрасным пианистом <...>. Метнер написал изумительные по красоте и мастерству романсы. Думаю, что пушкинские — это вершина метнеровского творчества» [1, 223]<sup>2</sup>. Особое внимание Рихтера к пушкинским романсам отнюдь не случайно: в сводных таблицах концертной деятельности «Дон-Жуана от музыки», опубликованных Б. Монсенжоном, фигурируют несколько исполнений соответствующих вокальных сочинений в ансамбле с Н. Дорлиак [там же, 457]. Среди этих исполнений, датируемых 1950-ми годами, выделяются «Двенадцать романсов на стихи А. С. Пушкина» как вероятный прообраз будущей метнеровской программы, сложившейся три десятилетия спустя. Именно «двенадцать музыкальных новелл» Метнера, вдохновленных пушкинскими текстами [6, 55], были отобраны Рихтером — в основном самостоятельно, хотя им учитывались и пожелания Писаренко<sup>3</sup>.

По-видимому, четыре задуманных Рихтером монографических камерно-вокальных проекта должны были реализовываться в том порядке, в каком их перечислила в своих воспоминаниях Писаренко. Но тогдашняя эпоха и связанные с ней мотивы «большой политики» способствовали определенному уточнению творческих планов. В связи с проведением в Москве летних Олимпийских игр 1980 года, крупнейшим деятелям отечественной культуры предстояло оказать необходимую поддержку этому грандиозному мероприятию. Рихтер также дал согласие участвовать в культурной программе «Олимпиада-80», причем соответствующий концерт<sup>4</sup> должен был включать в себя музыку «братских стран» Восточной Европы, которые являлись

---

демонстрировавшаяся на фестивале «Декабрьские вечера» 1984 года) относится к сфере камерного музыкального театра и подразумевает необходимость специального рассмотрения.

<sup>2</sup> Концерт, приуроченный к 100-летию со дня рождения Н. Метнера, состоялся в Большом зале Московской консерватории 6 января 1980 года с участием Э. Грача (скрипка), а также вокалистов Г. Писаренко, Л. Симоновой, С. Яковенко и А. Масленникова. При этом, однако, Е. Светланов отдавал явное предпочтение интерпретациям камерных вокальных сочинений Метнера, предложенным Г. Писаренко. Вспоминая об этом выступлении много лет спустя, он писал: «...Галина Писаренко пела романсы Метнера <...> как всегда, тонко, глубоко постигая эту музыку. Передавая все “подспудное”, неповторимо своеобразное, свойственное этому мудрейшему художнику <...>. Будучи за роялем, я наслаждался незабываемыми <...> минутами подлинного счастья» [5, 13]. Отметим, что центральное место в соответствующем разделе программы отводилось пушкинским романсам.

<sup>3</sup> Речь идет о включении в будущую программу трех романсов, исполнявшихся певицей 6 января 1980 года в ансамбле с Е. Светлановым [2, 321]. Заметим, кстати, что в перечень, составленный Рихтером, были внесены шесть из восьми пушкинских романсов, звучавших на протяжении юбилейного концерта.

<sup>4</sup> Он состоялся 2 августа в Малом зале Московской консерватории.

наиболее последовательными и энергичными сторонниками Олимпийских игр<sup>5</sup>. Вот почему задуманный метнеровский проект был временно отложен, и на первый план выдвинулся другой замысел, связанный с наследием Кароля Шимановского.

Исполнение вокальных сочинений классика польской музыки XX столетия воспринималось С. Рихтером как своеобразный творческий завет любимого педагога Г. Нейгауза, состоявшего в родстве с Шимановским и бережно хранившего рукописи некоторых сочинений, подаренные композитором. Среди них особое место принадлежало циклу для сопрано и фортепиано «Песни безумного муэдзина» ор. 42 (на стихи Я. Ивашкевича), который трижды исполнялся Н. Дорлиак и С. Рихтером еще в 1940-е годы [1, 461]. Как отмечал Рихтер, современные музыканты незаслуженно обходят вниманием данный цикл, относящийся к числу наиболее значительных камерных вокальных произведений Шимановского, чему способствуют многочисленные профессиональные сложности. Завершая совместную репетиционную работу с Писаренко над «Песнями безумного муэдзина», пианист записал в дневнике: «Много работал с Галей над циклом Шимановского, который она исполняет на польском языке. (Н. Д[орлиак] в свое время пела по-французски.) Это очень трудный и абсолютно оригинальный цикл. Он очень труден интонационно, а также по совершенно особенному изощренному орнаментальному колориту <...> Партия фортепиано [—] на уровне сольных произведений» (1 августа 1980 г.) [1, 238]. Сходным образом впоследствии оценила подготовку этой программы и Писаренко [2, 316]. По мнению Рихтера, успешное исполнение цикла должно было явиться бесспорным залогом слушательского интереса к сентябрьским концертам в Кракове и Варшаве<sup>6</sup>.

Действительно, польская аудитория с огромным воодушевлением приняла интерпретацию «Песен безумного муэдзина», представленную Г. Писаренко и С. Рихтером. Столичные музыкальные критики подчеркивали: российский дуэт «...открыл нам мудрость и красоту песен Шимановского. <...> Они восхищают <...> своеобразной глубокой выразительностью» и т. д. (цит. по: [6, 52]). Выступление на фестивале «Варшавская осень» (23 сентября) явилось подлинным триумфом Писаренко и Рихтера, удостоенных специального приза «Орфей» за выдающееся исполнение произведения польского композитора-классика. Европейские импресарио незамедлительно откликнулись на это событие, предложив дуэту выступить с юбилейными монографическими концертами

<sup>5</sup> Как известно, в конце 1979 года администрация США, руководствуясь политическими мотивами, призвала мировую спортивную общественность бойкотировать московскую Олимпиаду. Этот призыв, фактически поддерживаемый большинством государств Запада, распространялся и на культурные мероприятия, которые сопутствовали Олимпийским играм. Правительства и спортивные организации восточноевропейских стран социализма, а также условного «третьего мира», напротив, отстаивали необходимость проведения Олимпиады при максимально активной участии в ней.

<sup>6</sup> Наряду с вокальным циклом Шимановского, эта программа включала в себя Альтговую сонату Д. Шостаковича (Ю. Башмет — С. Рихтер), а также Концертино для фортепиано и 7 инструментов Л. Яначека (С. Рихтер и студенческий Ансамбль солистов Московской консерватории под управлением Ю. Николаевского).

в странах Европы (Франция, Германия, Польша): 1982 год, согласно решению ЮНЕСКО, был объявлен «годом Шимановского», чье 100-летие предполагалось широко отметить.

В связи с подготовкой соответствующей программы, естественно, должны были обсуждаться различные варианты — камерный вокальный, камерный ансамблевый (подразумевающий исполнение вокальных и инструментальных опусов), а также смешанный (включающий как ансамблевые, так и сольные произведения). На протяжении 1960–1970-х годов Рихтер, сотрудничая с Фишером-Дискау, отдавал предпочтение исключительно камерному вокальному варианту (*Liederabend*'ы, посвященные творчеству Шуберта, Брамса, Вольфа; см.: [3]). Однако в наследии Шимановского общее количество песен и романсов было не столь уж внушительным, при этом Рихтер был довольно равнодушен к «фольклоризованным» опусам, считая их «не самыми интересными» и констатируя: «Я предпочитаю его сочинения не на народные темы» [4, 142]. Важно и другое: отмеченные выше «интонационные трудности» в равной мере создавали препятствия не только для исполнителей, но и для слушателей, что приходилось учитывать, планируя будущее турне.

Позволим себе предположить, что оптимальный вариант коммуникативного взаимодействия с аудиторией был найден и весьма успешно апробирован Рихтером в процессе непосредственной подготовки и последующей сценической репрезентации другого камерного вокального проекта — метнеровского. Возвращение к нему оказалось возможным лишь в следующем, 1981 году, благодаря выбранному тематическому направлению очередного фестиваля «Декабрьские вечера», посвященного А. С. Пушкину и его эпохе. Разумеется, метнеровская программа нуждалась в существенных дополнениях (продолжительность звучания 12 романсов примерно соотносилась со стандартным хронометражем одного отделения филармонического концерта), что могло повлечь за собой ощутимые затруднения в слушательском восприятии малознакомых произведений. Убедившись в необходимости оттеняющего контраста (и, несомненно, учитывая более ранний опыт Светланова), Рихтер обратился к широко известным инструментальным произведениям Метнера, составившим вторую часть монографической программы<sup>7</sup>.

Продуктивности коммуникативного взаимодействия «исполнитель — слушатель» была призвана способствовать и общая направленность репетиционного процесса, которую великий пианист характеризовал так: «Много работали с Галей над Пушкиным (может быть, даже в большей мере, чем над Метнером).

<sup>7</sup> На рубеже 1980-х годов метнеровские камерные вокальные сочинения, представленные столичной аудитории, явились «...для многих подлинным открытием. Забыт пока что у нас Метнер», — констатировал Светланов по прошествии еще двух десятилетий [5, 13]. В обеих рассматриваемых концертных программах, посвященных наследию Метнера, его романсы были объединены с произведениями для скрипки и фортепиано (Светланов отдал предпочтение миниатюрам, Рихтер, в дуэте с Олегом Каганом, — Первой сонате). Кроме того, Рихтером исполнялась фортепианная «Соната-воспоминание» (из цикла «Забывшие мотивы») — одно из наиболее популярных метнеровских сочинений.

Замечательно это проникновение Метнера в поэзию Пушкина и <...> пиетет перед гениальным поэтом» [1, 258]. Изначальная «синестетическая» направленность фестиваля «Декабрьские вечера» заведомо обуславливала приоритетную роль звучащего Слова — равно как и роль Музыки, устремленной к максимально полной репрезентации Слова и раскрытию его смысловых глубин, — в интерпретациях метнеровских романсов<sup>8</sup>. Отсюда проистекали характерные пожелания Рихтера, высказываемые на репетициях: «Любите текст, декламируйте!», «Больше говорить [в момент пения. — *Е. П.*]!», «Ближе к тексту» и т. д. [6, 55; 2, 318]. Как заметила в связи с этим Писаренко, «работа над Пушкиным» подразумевала предельную концентрацию исполнителей на воссоздании художественных образов, запечатлеваемых поэтом [2, 317].

Публичному исполнению метнеровской программы, состоявшемуся 27 декабря в Пушкинском музее, предшествовал домашний концерт в присутствии избранной аудитории — многолетних друзей и почитателей творчества Рихтера. Успешный итог этого прослушивания («Наши слушатели, кажется, были искренне восхищены и удивлены», — констатировал Рихтер [1, 258]) явился своеобразным предвестием аналогичной реакции музыкантов-профессионалов и любителей отечественной романсовой лирики, пришедших на фестиваль концерт. Бесспорным подтверждением выдающихся достоинств интерпретации Писаренко и Рихтера стало их участие в юбилейном вечере, посвященном 100-летию со дня рождения Ксении Николаевны Дорлиак и отобразившем наиболее значимые творческие достижения ее вокальной школы<sup>9</sup>. Исполнению пушкинских романсов Метнера в данном концерте также сопутствовал безоговорочный успех.

Столь убедительное «завоевание симпатий» отечественной аудитории, вероятно, побудило Рихтера использовать смешанный принцип построения монографической программы и по отношению к Шимановскому. Ее вокальная часть была дополнена «Семью песнями на стихи Дж. Джойса» ор. 54 и несколькими «Курпёвскими песнями» ор. 58<sup>10</sup>, ансамблево-инструментальная включала в себя

<sup>8</sup> Напомним, что Метнер принадлежал к числу наиболее последовательных сторонников такой внутрижанровой разновидности отечественной романсовой лирики первой половины XX столетия, как «стихотворение с музыкой». Благодаря этому исполнение романсов Метнера в Пушкинском музее (где на протяжении фестиваля демонстрировались живописные и графические портреты великого поэта и его современников — см.: [2, 321]) способствовало возникновению своеобразного диалога эпох, их незримого «созвучия». Можно лишь сожалеть о том, что в известном фильме «Музыка Метнера» (из серии «Декабрьские вечера» в Музее имени Пушкина), снятом Всесоюзным телевидением, оказались представленными только пять пушкинских романсов (менее чем половина камерной вокальной части соответствующей монографической программы).

<sup>9</sup> Организацией этого вечера (он проходил 12 января 1982 года в Малом зале Московской консерватории) занималась Н. Дорлиак, с предельной взыскательностью отбирая и участников, и музыкальные произведения для него.

<sup>10</sup> К этим же сочинениям Писаренко и Рихтер обращались в 1980 году, намечая возможные бисы к разучиваемой «олимпийской» программе (см.: [1, 238]). Теперь «Песни на стихи Дж. Джойса» фигурировали в основном перечне исполняемых произведений, тогда как «Курпёвские песни» оставались по-прежнему источником бисов (на протяжении турне прозвучали №№ 3, 4, 8 из данного сборника).

«Мифы» для скрипки и фортепиано (О. Каган — С. Рихтер), сольная — более десятка произведений крупной формы и миниатюр (Вторая и Третья сонаты, мазурки ор. 50, «Маски»), что позволяло при необходимости гибко варьировать компоновку произведений в той или иной гастрольной ситуации.

Действительно, девять юбилейных концертов с участием Писаренко и Рихтера охватывали период около полутора месяцев (октябрь — ноябрь 1982 года), при этом четыре из них прошли в Москве и один — в Варшаве, где уже исполнялись ранее «Песни безумного муэдзина»<sup>11</sup>. В подобных случаях профессиональная щепетильность, как правило, побуждала Рихтера существенно обновлять заявленную программу. Следовало учитывать и весьма значительные трудности, которые сопутствовали исполнительскому воплощению цикла ор. 54, радикально отличавшегося от «Песен безумного муэдзина» своим образно-эмоциональным строем и многогранными смысловыми интенциями<sup>12</sup>. Однако вне зависимости от привходящих обстоятельств цель монографических концертов оставалась неизменной. Как с видимым удовлетворением констатировал Рихтер по окончании гастрелей, «понемногу <...> истинно музыкальная публика начинает его [Шимановского. — Е. П.] понимать и, стало быть, “признавать” (среди этих ценителей не так уж много музыкантов)» [1, 286]. А европейская пресса назвала совместные выступления Писаренко и Рихтера «счастливым соответствием», благоприятствовавшим «тонкому и одухотворенному исполнению» двух камерных вокальных опусов польского классика (цит. по: [6, 52]).

Едва ли можно удивляться тому, что прославленный дуэт и в дальнейшем возвращался к творчеству Шимановского. Три года спустя «Песни безумного муэдзина» вновь оказались причастными к памятной дате: 9 июня 1985 года в Ленинграде состоялись торжественное чествование и творческий вечер Нины Дорлиак по случаю 50-летия ее педагогической деятельности. Откликаясь на просьбу «виновницы торжества», Г. Писаренко и С. Рихтер вновь обратились к циклу Шимановского. Попутно, учитывая большой интерес ленинградских меломанов к «Песням безумного муэдзина», было решено исполнить их дважды, тем более что Ленинградское телевидение предложило снять фильм, посвященный данному интерпретаторскому прочтению цикла<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Концерты в Москве состоялись 15, 19, 20 и 21 октября, в Варшаве — 25 ноября. Впрочем, организаторы концерта в польской столице обратились к исполнителям с просьбой не исключать цикл ор. 42 из программы, и эта просьба была удовлетворена.

<sup>12</sup> Шимановский обратился к раннему поэтическому сборнику Джеймса Джойса «Камерная музыка» («Chamber Music», 1907), избоблюющему довольно сложными и причудливыми сплетениями проникновенной лирики и уничтожающей (порой шокирующей) иронии. Под впечатлением от одной из аудиозаписей цикла ор. 54 Рихтер записал в дневнике: «С интересом и не без усилий прослушал эти необычные (даже для Шимановского) песни. Надо было бы еще раз... трудно» (9 февраля 1982 года) [4, 229].

<sup>13</sup> Как известно, концерт, в ходе которого осуществлялась видеосъемка (8 июня), и творческий вечер Н. Дорлиак (9 июня) проходили в одном и том же Малом зале Ленинградской филармонии. Наряду с «Песнями безумного муэдзина», в программу концерта 8 июня были включены произведения для двух фортепиано И. Стравинского и Б. Бриттена (С. Рихтер — В. Лобанов), а также виолончельная Соната последнего (Н. Гутман — С. Рихтер).



Сочинение Шимановского стало бесспорной кульминацией юбилейного концерта, в свою очередь, подытожившего весьма интересную и насыщенную «сценическую биографию» названного опуса в совместном интерпретаторском воплощении Галины Писаренко и Святослава Рихтера.

Последняя из четырех программ, о которых упоминалось выше, включала романсы и песни Э. Грига. Допустимо предположить, что и в данном случае одним из побудительных мотивов также явилось посещение концерта Е. Светланова — на этот раз симфонического. Концерт руководимого им Госоркестра СССР, состоявшийся в марте 1981 года (Москва, Большой зал Консерватории), был посвящен творчеству Грига, причем оригинальные произведения для оркестра («Пер Гюнт», «Сигурд Юрсальфар») соседствовали с транскрипциями камерных вокальных пьес, принадлежащими Светланову<sup>14</sup>. Как отмечал позднее дирижер, отобранные им десять романсов и песен были скомпонованы в своеобразный цикл для сопрано с оркестром, адресованный Г. Писаренко. Она и выступила первым интерпретатором данного цикла [5, 13]. Наряду с этим, песня «Время роз» («Розы» ор. 48 № 5) предстала в облике симфонической миниатюры на бис, инструментованной Е. Светлановым. Разумеется, столь необычный подход к репрезентации григовского камерного вокального наследия привлек внимание Рихтера, который обстоятельно прокомментировал услышанное в собственных творческих дневниках.

Судя по всему, впечатления оказались довольно противоречивыми. С одной стороны, Рихтером были отмечены явные достоинства концерта: «Светланов очень талантливый музыкант, интеллигентный человек, прекрасный дирижер. Притом он <...> хороший пианист и любит камерную музыку. Он прекрасно инструментовал григовские песни, которые с успехом исполняла в этот вечер Г. Писаренко. <...> Сегодняшний концерт был очень убедительным <...> и т. д. С другой стороны, в рассуждениях великого пианиста присутствует заостренный критический пассаж: «...Только не знаю, зачем, собственно, их нужно было инструментовать. Это ведь вечное желание показать, что в оркестре всё лучше, и это желание присуще почти всем дирижерам <...>. Считаю это страшной ошибкой. Сочинение должно быть исполнено в оригинальной версии, иначе оно как-то теряет свою подлинность. Если это делает сам композитор <...> это другое дело, однако чужая рука здесь действительно не к месту» [1, 246]<sup>15</sup>. По нашему мнению, протест в данном случае вызвало не столько появление современной оркестровой транскрипции классических шедевров, принадлежащих к сфере камерной музыки, сколько расхождение светлановской версии романсов и песен Грига с индивидуальным их восприятием,

<sup>14</sup> Помимо этого, в программе фигурировали «Норвежские танцы» (в инструментовке Х. Зитта) и «Ноктюрн» ор. 54 № 3 (из «Лирической сюиты», оркестровка А. Зейдла).

<sup>15</sup> Напомним, что в наследии Грига представлены как инструментовки отдельных песен и романсов для голоса с оркестром («Лебедь», «На Монте-Пинчио», «Генрих Вергеланн»), так и оркестровые версии вокальных пьес («Первая встреча», «Моя цель», «Израненный», «Последняя весна»). Однако Светланов не воспользовался перечисленными авторскими партитурами, более того, отдал предпочтение собственной инструментовке романса «Лебедь».

сложившимся у Рихтера<sup>16</sup>. Подразумевалась более строгая, даже «аскетическая» звуковая палитра, с намеренно вуалируемой «оркестральностью», тогда как последняя в оцениваемом симфоническом варианте неизбежно (и, с точки зрения Рихтера, искусственно) выдвигалась на первый план, как бы провоцируя излишнюю эмоциональность интерпретаторского прочтения.

Убедительным подтверждением сказанному является еще один рихтеровский комментарий, относящийся к более позднему времени. Посетив очередной концерт Г. Писаренко, в ансамбле с А. Бахчиевым исполнившей монографическую программу из песен Ф. Листа (сентябрь 1987 года, Малый зал Московской консерватории), Рихтер не ограничился констатацией «достойного большого успеха артистки» и вновь затронул проблему исполнительской интерпретации камерной вокальной лирики Грига: «Думаю работать с Галей над григовской программой, где, правда, доминируют другие качества [по сравнению с песнями Листа. — *Е. П.*]: гордость и холодный нордический жар. Странно, что большинство людей воспринимает Грига как слащаво-сентиментального композитора <...>, когда, по-моему, он скорее суров, как северная природа и сущность. Увидим, что получится у Гали» [4, 330]. Таким образом, принадлежавший Рихтеру концептуальный замысел будущей программы со временем приобретал осязаемую «полемичность», нашедшую отражение в списке романсов и песен, которые были намечены пианистом к совместному исполнению с Писаренко.

Действительно, из восемнадцати романсов и песен, включенных в эту программу, шесть совпадали с ранее упомянутым «циклом» Светланова<sup>17</sup>. Здесь же присутствовали оригинальная версия песни «Время роз» и, что еще более примечательно, клавирное переложение баллады «В плену гор» ор. 32 — масштабной пьесы, в оригинале сочиненной для баритона с камерным оркестром и, как правило, не причисляемой к романсам и песням Грига. Отказываясь от авторского основного варианта в пользу гораздо более скромной редакции для сопрано и рояля, Рихтер намеренно следовал принципу интерпретаторской камерности, сочетаемому (в отличие от Светланова) с «редуцированной оркестральностью». Сходные тенденции преобладали в песнях монументально-эпического склада, занимавших важное место в рихтеровской программе («За добрый совет», «Пролог», «Моя цель»). Благодаря этому, как отмечали критики, отечественным слушателям удалось «...не только насладиться известным

<sup>16</sup> Следует отметить, что Григ использовал в указанных инструменталках струнный или камерно-оркестровый составы, тогда как светлановский «цикл» предназначен для большого симфонического оркестра. Между тем в цитируемом комментарии Рихтера вообще не упоминаются оркестровки фортепианных «Ноктюрна» и «Норвежских танцев», выполненные «чужой рукой», поскольку они были одобрены (частично отредактированы) самим Григом, фактически «санкционировавшим» их повсеместное использование в концертной практике.

<sup>17</sup> Данное совпадение выглядело тем более примечательным, что к моменту реализации григовского проекта Писаренко и Рихтера отечественной фирмой грамзаписи «Мелодия» уже были выпущены и неоднократно переизданы две из серии долгоиграющих пластинок, воспроизводивших упомянутую концертную программу 1981 года.

светло-лирическим Григом, но узнать редко исполняемого, сурового Грига, музыку с холодным дыханием Севера, дикого и загадочного <...>» [6, 58].

Можно лишь сожалеть о том, что сценическое воплощение столь впечатляющего исполнительского проекта вынужденно ограничилось двумя концертами (28 и 30 июля 1993 года) в рамках Первого Тарусского музыкального фестиваля, посвященного 150-летию Грига<sup>18</sup>. Из эпистолярных и мемуарных источников мы знаем о чрезвычайно трепетном отношении Рихтера к юбилею композитора, отмечавшемуся в 1993 году. Пианистом были специально подготовлены три монографических программы (сольная, ансамблевая и камерная вокальная), связанных с этой памятной датой, и Рихтер надеялся исполнить их не только в России, но и за рубежом (см.: [7, 18–19]). В действительности же Маэстро удалось полномасштабно представить лишь сольную часть названного «триптиха». «Моцартианская» ипостась ансамблевого наследия Грига вызвала у зарубежных импресарио не столь ощутимый интерес<sup>19</sup>. В свою очередь, исполнительской репрезентации романсов и песен Грига на концертно-сценических подмостках европейских стран препятствовали не только своеобразный интерпретаторский подход, но и общеизвестные трудности отечественного концертного менеджмента постсоветской эпохи<sup>20</sup>. Волей судьбы Тарусский музыкальный фестиваль оказался прощанием С. Рихтера с камерным вокальным искусством.

В целом характеристика вышеназванных программ Галины Писаренко и Святослава Рихтера 1980–1993 годов позволяет нам отметить целый ряд существенных особенностей, присущих рихтеровским камерным вокальным проектам данного периода. Кратко обозначим эти особенности.

Прежде всего, Рихтером изначально подразумевались монографические программы, основной и, при необходимости, «факультативный» разделы которых (бисы) формировались только из сочинений определенного композитора. Равным образом этот принцип выдерживался в исполнительской сфере: Рихтер не аккомпанировал на протяжении одного концерта разным певцам, объединяя, если этого требовала конкретная сценическая ситуация, камерные вокальные и ансамблевые инструментальные и (или) сольные фортепианные опусы.

Далее, непосредственным «толчком» к возникновению или окончательной кристаллизации соответствующего замысла порой служило «сиюминутное»

<sup>18</sup> Первый концерт, в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва), представлял собой «благотворительную акцию», призванную поддержать вновь организованный фестиваль. Второй, проходивший в Тарусе, — фактически завершил серию григовских фестивальных концертов с участием Рихтера.

<sup>19</sup> Дуэтные выступления С. Рихтера и Е. Леонской с григовскими транскрипциями клавирных сочинений В. А. Моцарта состоялись, помимо России, только в Норвегии и Германии (август 1993 года; см.: [4, 677]).

<sup>20</sup> Следует напомнить, что именно в этот период Писаренко была крайне загружена творческими и организационными проблемами в музыкальном театре «Новая опера» под руководством Е. Колобова, а также преподавательской работой в Московской консерватории. Естественно, гастрольные выступления певицы за рубежом не могли состояться без компетентной поддержки авторитетных профессионалов, чего, однако, добиться не удалось.

впечатление от посещаемого концерта или оперного спектакля, причем не всегда позитивное. Нередко Рихтер высказывал критические замечания в адрес того или иного музыканта, вплоть до острой полемики, и «отзвуки» подобных творческих дискуссий, как правило, обнаруживались (а порой становились приоритетными факторами) в художественных концепциях вновь создаваемых программ<sup>21</sup>.

Существенное значение в процессе выбора композиторских персоналий традиционно придавалось юбилейным датам. Рихтер высоко ценил «культу-ротворческую» роль памятных дат в быстротекущей динамике современной музыкальной жизни (см.: [8]). Их последовательная актуализация позволяла не только стимулировать общественный интерес к малоизвестным страницам наследия крупнейших отечественных и зарубежных мастеров, но и привлечь внимание к полузабытым или недооцененным именам, заслуживающим более пристального внимания специалистов и аудитории. Кроме того, юбилейные программы в большинстве случаев корреспондировали с международным концертно-филармоническим календарем (включая известные музыкальные фестивали в странах Европы), что способствовало заблаговременному формированию рихтеровских гастрольных маршрутов.

Наконец, содержание камерных вокальных программ, исполняемых в указанный период, было незримыми нитями преемственности связано с концертмейстерской деятельностью Рихтера в сороковые-пятидесятые годы. При этом было бы заведомым упрощением ссылаться на возраст исполнителя, ограничивающий его возможности в освоении нового репертуара, неизменный приоритет сольных выступлений, зачастую — ансамблево-инструментальных проектов и другие причины. Более существенным представляется иное: Рихтер полагал безусловно важным достичь художественной завершенности в реализации более ранних творческих проектов (К. Шимановский, Н. Метнер) либо предложить иное концептуальное решение, возвращаясь к «хрестоматийной» и многократно исполнявшейся музыке (Э. Григ). Естественно, о точных «возобновлениях» не могло быть и речи: программы уточнялись и пересматривались, обязательно дополнялись новыми произведениями и т. д. В проектах Г. Писаренко и С. Рихтера неизменным оставалось лишь профессиональное участие Н. Дорлиак — авторитетнейшего специалиста в сфере камерной вокальной музыки, исподволь направлявшей репетиционный процесс и затем взыскательно оценивавшей достигнутый художественный результат<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Указанная особенность, по нашему мнению, предопределялась не столько импульсами «состязательного» плана (которые обнаруживались разве что в отдельных случаях), сколько впечатляющей шириной артистического диапазона великого пианиста, с поразительной легкостью воодушевлявшегося идеей безбрежного пространства гениальной и просто «хорошей музыки» — звучащего достоинства культурного человечества (см.: [9; 10]).

<sup>22</sup> Приведем лишь одно высказывание Г. Писаренко, относящееся к работе над метнеровской программой: «Временами на репетициях появлялась Нина Львовна <...> которой мы иногда «сдавали урок». Святослав Теофилович напряженно следил за выражением ее лица и реакцией. Ее пожелания — точные, тонкие, конкретные — бесценный вклад в нашу работу» [2, 316–317].

Как видим, творческое сотрудничество с Галиной Писаренко — весьма значимый этап в более чем шестидесятилетней деятельности Святослава Рихтера-концертмейстера, не только отмеченный расширением репертуара и интерпретаторскими открытиями, но и в значительной мере подытоживший эволюцию крупнейшего отечественного пианиста в данном артистическом амплуа.

#### Использованная литература

1. *Монсенжон Б.* Рихтер: Дневники. Диалоги. М.: Классика—XXI, 2002. 480 с.
2. *Писаренко Г. А.* Исполняя романсы Н. К. Метнера с С. Т. Рихтером // Николай Метнер: Незабываемые мотивы: К 140-летию композитора: сб. ст. и мат-лов / ред.-сост. Е. Б. Долинская, М. Г. Валитова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. С. 316–321.
3. *Пономарева Е. И.* С. Рихтер в ансамбле с Д. Фишером-Дискау: уникальное «единство противоположностей» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2 (43). С. 118–125.
4. *Рихтер С. Т.* О музыке: Творческие дневники. М.: Памятники исторической мысли, 2007. 766 с.
5. *Светланов Е. Ф.* Мы разговаривали с Богом... [о Г. А. Писаренко] // Музыкальная жизнь. 1998. № 2 (915). С. 12–13.
6. *Снитовская Г. З.* Певческий дар: Галина Писаренко. М.: Элекс-КМ, 2001. 96 с.
7. *Фоогд-Стоянова Т. Ф.* Светик [о С. Т. Рихтере] // Музыкальная жизнь. 1998. № 3 (916). С. 15–19.
8. *Hunt J.* Sviatoslav Richter: Pianist of the Century: Discography. London: G. S. Sandeman-Allen, 2009. 288 p.
9. *Rasmussen K. A.* Sviatoslav Richter — Pianist. Boston: Northeastern University Press, 2010. 312 p.
10. *Rattalino P.* Sviatoslav Richter: Il Visionario. Varese: Zecchini Editore, 2005. 240 p.

Получено: 30 ноября 2021 года

Принято к публикации: 27 января 2022 года

#### Об авторе:

**Елена Ивановна Пономарева** — доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

## References

1. Monsenzhon, Bruno. 2002. *Rikhter: Dnevnik. Dialogi* [Richter: Diaries. Dialogues]. Moscow: Klassika–XXI. (In Russian).
2. Pisarenko, Galina A. 2021. “Ispolnyaya romansy N. K. Metnera s S. T. Rikhterom [Performing Romances by N. Medtner with S. Richter].” In *Nikolay Medtner: Nezabytye motivy: K 140-letiyu kompozitora* [Nikolai Medtner: Non-Forgotten Motifs: Towards the 140<sup>th</sup> Anniversary of the Composer’s Birth], 316–21. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
3. Ponomareva, Elena I. 2021. “S. Rikhter v ansamble s D. Fisherom-Diskau: unikal’noe ‘edinstvo protivopozhnostey’ [S. Richter in the Ensemble with D. Fischer-Dieskau: The Inimitable ‘Unity of Opposites’].” In *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal’nyy al’manakh* [South-Russian Musical Anthology], no. 2/2021 (43): 118–25. (In Russian).
4. Rikhter, Svyatoslav T. 2007. *O muzyke: Tvorcheskije dialogi* [On Music: Creative Dialogues]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli. (In Russian).
5. Svetlanov, Evgeny F. 1998. “My razgovarivali s Bogom... [We Conversed with God...].” *Muzykal’naya zhizn’* [Musical Life], no. 2/1998 (915), 12–13. (In Russian).
6. Snitovskaya, Galina Z. 2001. *Pevcheskiy dar: Galina Pisarenko* [The Gift of Singing: Galina Pisarenko]. Moscow: Eleks-KM. (In Russian).
7. Foogd-Stoyanova, Tat’yana F. 1998. “Svetik (o S. T. Rikhtere) [Svetik (on S. Richter)].” *Muzykal’naya zhizn’* [Musical Life], no. 3/1998 (916), 15–19. (In Russian).
8. Hunt, John. 2009. *Sviatoslav Richter: Pianist of the Century: Discography*. London: G. S. Sandeman-Allen.
9. Rasmussen, Karl A. 2010. *Sviatoslav Richter: Pianist*. Boston: Northeastern University Press.
10. Rattalino, Piero. 2005. *Sviatoslav Richter: Il Visionario*. Varese: Zecchini Editore.

Received: November 30, 2021

Accepted: January 27, 2022

**Author’s Information:**

**Elena I. Ponomareva** — Associate Professor at the Subdepartment of Chamber Ensemble and Accompaniment, Rachmaninov Rostov State Conservatory