

*Т*РАДИЦИИ
ОРГАННОЙ ШКОЛЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ



Избранные материалы конференций
(2009, 2011)

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Кафедра органа и клавесина

*Т*радиции
органной школы
Санкт-Петербургской
консерватории

Избранные материалы конференций
(2009, 2011)

Санкт-Петербург • 2012
Издательство Политехнического университета

ББК 85.245

Т 65

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова

*К 150-летию
Санкт-Петербургской консерватории*

Рецензент

Н. Ю. Афонина,

кандидат искусствоведения, доцент СПбГК

Традиции органной школы Санкт-Петербургской консерватории :
избранные материалы конференций (2009, 2011) / С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; кафедра органа и клавесина; ред.-сост.: Ю. Н. Семёнов, Т. М. Чаусова. — СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2012. — 125 с.

Сборник содержит материалы международных научных конференций, состоявшихся в Санкт-Петербургской консерватории в 2009 и 2011 годах. Публикуемые статьи, в основу которых положены прочитанные на конференциях доклады, освещают различные стороны деятельности органного класса Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории. В них рассматривается педагогическая, научная, концертная деятельность профессоров Г. Штиля, Л. Гомилиуса, Ж. Гандшина, Н. Ванадзиня, И. Браудо, их учеников и современников, а также прослеживаются связи музыкантов консерватории с творческой интеллигенцией Ленинграда.

Издание адресовано музыкантам, ученым и всем интересующимся историей органной музыки Петербурга—Ленинграда.

Оформление, техническое редактирование,
компьютерная верстка

М. А. Серебrenников

ISBN 978–5–7422–3447–0

© СПбГК, 2012

© СПбГПУ, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Список сокращений</i>	4
<i>От редакторов-составителей</i>	5
М. П. Мищенко «Икт. “ – ”». Неопубликованная статья И. А. Браудо	7
В. Н. Сажин Хармс — Музыка — Браудо	13
Р. М. Каменщикова О Николае Карловиче Ванадзине	21
М. Зибер Жак Гандшин (перевод и публикация Ж. В. Князевой)	45
И. В. Розанова Ж. Гандшин об органных сочинениях А. К. Глазунова	49
И. К. Розенбаха Воспитанники Л. Гомилиуса — ведущие органисты Латвии начала XX века	59
К. А. Филимонов А. Г. Гефельфингер (1886–1941): биографический очерк	67
В. А. Сомов, Ю. Н. Семёнов Французская органная культура в документах отдела рукописей СПбГК	83
Ю. Н. Семёнов Орган Большого театра в Петербурге	95
А. А. Алексеев-Борецкий Из истории органов Санкт-Петербургской консерватории	109
<i>Список иллюстраций</i>	119
<i>Сведения об авторах</i>	121
<i>Приложение</i>	123

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Архив СПбГК	– Архив Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
ГЦММК	– Государственный центральный музей музыкальной культуры
ГДМЧ	– Государственный дом-музей П. И. Чайковского
ДМШ	– Детская музыкальная школа
ИРМО	– Императорское Русское музыкальное общество
ЛГИА	– Ленинградский государственный исторический архив
Музей СПбГК	– Музей Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
НИОР НМБ СПбГК	– Научно-исследовательский отдел рукописей научно-музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
ОР РНБ	– Отдел рукописей Российской Национальной библиотеки
РГАЛИ	– Российский государственный архив литературы и искусства
РМГ	– Русская музыкальная газета
РИИИ	– Российский институт истории искусств
РГИА	– Российский государственный исторический архив
РМО	– Русское музыкальное общество
СПБО РМО	– Санкт-Петербургское отделение Русского музыкального общества
СНРПМ	– Специальные научно-реставрационные производственные мастерские Государственного Эрмитажа
ЦГАЛИ	– Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга
ЦГИА СПб	– Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга

ОТ РЕДАКТОРОВ-СОСТАВИТЕЛЕЙ

Статьи, составившие содержание настоящего сборника, основаны на докладах, прочитанных на двух международных конференциях. Обе были посвящены одной теме: «Традиции органной школы Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории». Первая конференция состоялась 29 октября 2009 года, вторая — 17–19 апреля 2011 года. Конференции стали частью программы, организованной кафедрой органа и клавесина в преддверии празднования 150-летия со дня основания Санкт-Петербургской консерватории. Посвященные истории органной школы консерватории, конференции, вероятно, оказались самым заметным событием в жизни кафедры после празднования 100-летия со дня рождения И. А. Браудо и установки нового органа «Ойле» («EULE») в Малом зале консерватории имени А. К. Глазунова.

На конференциях было представлено около 30 докладов исследователей из Петербурга, Москвы и Риги¹. В них приняли участие профессор И. В. Розанов, Т. М. Чаусова, доценты М. П. Мищенко и Е. А. Серединская, преподаватели кафедры органа и клавесина Р. М. Каменщикова и Ю. Н. Семёнов, и. о. директора музея консерватории А. А. Алексеев-Борецкий, научный сотрудник отдела рукописей библиотеки Санкт-Петербургской консерватории В. А. Сомов, аспиранты А. Н. Ахонен и М. А. Серебрянников, кандидат филологических наук, член Союза писателей Санкт-Петербурга В. Н. Сажин, старший научный сотрудник Российского института истории искусств Ж. В. Князева, преподаватель Санкт-Петербургского музыкального колледжа имени Н. А. Римского-Корсакова К. А. Филимонов, директор Царско-сельской гимназии искусств имени А. А. Ахматовой Ю. М. Федоренко, представлявшие Санкт-Петербург. Из Рижской музыкальной академии имени Я. Витоля для участия во второй конференции приехали профессор И. К. Грауздиня и докторант И. Т. Розенбаха, из Московской консерватории — аспирантка И. В. Розанова.

¹ Программы обеих конференций приведены в конце сборника.

Работа конференций велась в направлениях:

- *Personalia*, где речь шла об органистах Санкт-Петербурга и о воспитанниках органного класса Санкт-Петербургской консерватории;
- *Неизвестный И. А. Браудо* (здесь прозвучали доклады, посвященные ленинградской творческой интеллигенции 1920-х годов);
- *Баховедение*;
- *Из истории органов Санкт-Петербурга*,

что, по мысли организаторов конференций, позволило существенно расширить представления о той роли, которую орган играл в музыкальной жизни Петербурга—Петрограда—Ленинграда. Особые акценты были сделаны на первых годах деятельности органного класса консерватории и личностях профессоров Ж. С. Гандшина, Н. К. Ванадзиня и И. А. Браудо. Так как интерес представляли все заявленные доклады, было принято решение не расходиться по секциям, поэтому участники и гости конференции выступали один за другим в Конференц-зале Санкт-Петербургской консерватории, дополняя комментариями и новыми деталями предыдущие доклады.

Подобные связи поверх границ разделов возникают и между статьями сборника. Материалы конференции «Традиции органной школы Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории» дали возможность ученым и музыкантам в коллегиальном общении поделиться результатом своих исследований и наблюдений, представить и обсудить близкие им темы и выразить свой взгляд на историю органной музыки в Петербурге—Петрограде—Ленинграде. Теперь, представленные в виде публикаций, эти материалы дают повод задуматься и над современным состоянием органного искусства, и над его перспективами.

В сборник вошли материалы, тематика которых оказалась связана со 150-летним юбилеем Санкт-Петербургской консерватории.

Редакторы-составители считают своим приятным долгом выразить глубокую благодарность Е. В. Гончаровой (заведующей Информационно-библиографическим отделом НМБ СПбГК) и М. А. Серебрянникову (ведущему библиографу отдела иностранной литературы НМБ СПбГК) за неоценимую помощь в подготовке настоящего сборника к изданию.

«ИКТ. “–”»

О НЕОПУБЛИКОВАННОЙ СТАТЬЕ И. А. БРАУДО

М. П. Мищенко

Среди неоконченных и неопубликованных работ Исая Александровича Браудо есть одна загадочная статья, завораживающая названием:

Икт
“–”

Название единственное в своем роде: почти вне словесной оболочки смысла, будто бы глоссолалия, на пороге музыкальной идеи. Малоупотребительное в русском языке «икт» получено будто отсечением приставки от привычного «предыкта». Оно же: транслитерированное латинское *ictus* — удар, атака, нападение. Что может быть естественнее для музыки, в которой на каждом шагу сталкиваемся с предыктами? Где есть предыкт, там должно быть и место «икту». Но его нет. «Икт» — мнимая очевидность музыки.

Ни один другой труд Браудо не был назван, столь точно сообразуясь с предметом исследования, в каждом случае — предметом трудноуловимым, мерцающим, предчувствуемым в многослойной музыкальной материи.

Проще всего было бы перевести понимание «икта» в плоскость так называемых музыкально-исполнительских терминов и обозначений. Что сказал бы И. А. о механичном, формализованном отношении к музыке! Оно приняло устрашающий размах в нынешних знаниях и умениях музыканта. Обозначения и термины — то, что на бумаге, в нотах, и, в лучшем случае, выполняется играющим / поющим музыкантом сообразно его индивидуальному пониманию и возможностям его техники. Но Браудо не стал бы тратить бумагу на нескончаемое и бесплодное толкование терминов: он воспринимает видимость нотного текста как всего лишь указание, по меньшей мере, на так называемые исполнительские средства.

Последний оборот не случайный. Он браудовский. Из финала выдающейся книги И. А. «Артикуляция»:

«Целью настоящей работы было указать на общие закономерности артикуляции и тем самым содействовать переходу артикуляционного

искусства из области так называемых исполнительских средств в область средств композиционных»¹.

Задержим внимание на этом переходе. Не будет преувеличением сказать, что искусство музыки все еще стоит в нерешительности перед этим самым переходом. Растерянность (уже вековая!) находит выражение в многообразных оппозициях, общий смысл которых сводится к противоположению «композитор–исполнитель». С вытекающими отсюда вариациями:

- играть, как написано (тосканиниевское *come scritto*) — нет, мы не играем, как написано;
- быть верным произведению (читай — тексту) — или следовать своему индивидуальному пониманию;
- следовать замыслу композитора (в небезобидной, даже опасной редакции Владимира Нильсена: быть слугой композитора) — или говорить за самого себя.

Кажется, выхода нет из заколдованного круга бессмысленных проблем, навязанных нам непоправимым срывом в истории музыки: произведение стало равно тексту, композитор равен автору. Уравнение в буквальном смысле убийственное, притом вдвойне: оно перечеркивает и музыкальное произведение, и исполнителя. Остаются всего лишь мертвые знаки музыки. По сути дела, место *живой* музыки в современном мире ничтожно.

Каким порывом к живой мысли и живой музыке звучит афоризм Натана Перельмана: «Лишь тот исполнитель, кто в нотной пустыне увидел мираж»!² Мираж — образ незримого и неслышимого, того главного, что есть в музыке; в нем делается внятным смысл внешне-го, звучащего и зримого. Тогда исполнитель, узревший в нотах чудо, возвышается до архитектора, которому внятна таинственная скрытая конструкция его сооружения. Исполнитель — он *восполнитель* собственной односторонности до полноты автора, соавтора композитора. Исполнитель — не слуга, но компаньон композитора; играть должно не как написано, но как сочинено.

Графический знак «икта» — указание пути к внутреннему устройству произведения, к связанности его элементов. Уже сама встреча знака и понятия «икта» в названии работы Браудо выглядит намеренным вызовом наблюдающего слуха и мысли слуху запечатлевающему, пассивному слуху впечатления и наслаждения. Мираж проступает, когда вокруг графического знака замечаем то, чего в графике нет,

¹ Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодии) / Ред. Х. С. Кушнарёв. Л., 1961. С. 197.

² Перельман Н. В классе рояля: Короткие рассуждения. Изд. 2-е. Л., 1975. С. 9.



Ил. 1. И. А. Браудо. 1930-е годы.

ХАРМС — МУЗЫКА — БРАУДО*

В. Н. САЖИН

О самых ранних музыкальных впечатлениях четырехлетнего будущего писателя Даниила Хармса мы знаем из писем его мамы Н. И. Колюбакиной к мужу: «На этих днях отправился в гладилку, где девушки пели, и говорит им: “А я лучше вас умею петь и громче”, да как начал орать: “Ах дербень дербень Калуга”; Машенька, которая была с ним в это время, говорит, что она даже покраснела, ей стыдно стало»¹. Эту хоровую песню (имеющую много различных вариантов с неизменным припевом, воспроизведенным мальчиком), Даня заучил с пластинки. Незадолго до того папа купил граммофон и научил сына заводить его: «С твоей легкой руки теперь ежедневно Данька заводит граммофон, надоел так, что я прямо бегу в контору»². Не с этих ли пор он так полюбил хоровое исполнение: «Как здорово, когда вступает хор! Здорово, когда один поет, а вдруг вступает другой, а потом вступает опять хор»³ (запись примерно октября 1933 года в записной книжке по поводу «Золотого петушка» Н. А. Римского-Корсакова)⁴; «Оперу Вагнера “Летучий Голландец” надо посмотреть. Там хороший хор матросов» (запись августа–сентября 1933 года в за-

* Изложенное — лишь краткий набросок темы, обильный материал которой должен быть сгруппирован и проанализирован с подобающей филологической и музыковедческой глубиной.

¹ Цит. по: *Строганова Е. Н.* Из ранних лет Даниила Хармса: Архивные материалы // Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 73 (22 сентября 1910 года). Машенька — родная сестра Н. И. Колюбакиной. Дело происходило в так называемом «Убежище для женщин, выходящих из мест заключения», где Колюбакина с конца 1890-х годов прошла несколько ступеней «карьерной лестницы» от заведующей прачечной до начальницы всего заведения; здесь же она и жила со всей своей семьей.

² Там же. С. 68 (19 сентября 1910 года). См. также: «Граммофон спрятала, а то буквально Данилка заглушил меня» (23 сентября 1910 года; там же. С. 77); «Все время Даня заводит граммофон, очень ему нравятся новые пластинки» (20 февраля 1911 года; там же).

³ *Хармс Д.* Полн. собр. соч.: [в 5 т., 6 кн.]. СПб., 1997–2002. Т. 5. Кн. 2. С. 63.

⁴ Там же. Т. 5. Кн. 2. С. 63.

писной книжке)⁵; большое впечатление произвело на Хармса не названное им произведение в исполнении хора А. В. Свешникова, «где всё идет, повышаясь и усиливая звук. И на самом высоком месте, когда слушатель ждет страшной силы звука, вдруг неожиданно полнейшее *pianissimo*» (квазитрактат «Разные примеры небольшой погрешности») ⁶.

Забавные детские опыты в песенном исполнительстве получили вполне серьезное продолжение у взрослого Хармса. Писатель Б. С. Житков, страстный любитель музыки, постоянно занимавшийся усовершенствованием собственной игры на скрипке, рассказывал в письме к жене об одной из вечеринок у Хармса 31 октября 1936 года:

«Прошлую ночь провел у Хармса. Там был Друскин, Яков Сем[ёнович], брат знаменитого пианиста Михаила Друскина. Яков играет, говорят, лучше, чем Михаил. Особенно Баха. <...>. Он играл на Хармсовской фисгармонии Баха. Потом Хармс стал петь с его аккомпанементом Шотландскую песнь Бетховена. Я стал помогать — это застольная песнь. Мы так пели, что бабы не удержались, облепили нас с Данилой, и мы спели хором ее раз шесть. Данила нашел, что я проявил организаторское умение своим голосом сплотить голоса. Потом мы с Данилой вели два голоса фуги, Друскин играл остальное, причем Данила, встретившись с моей линией, на нее наскакивал, получался на момент слитный унисон, и мне приходилось брать его голос и вести его вниз, где у меня не хватало глотки на низах <...> Потом Д[анила] пел “Сомн[ение]”, потом мы вместе “Не искушай”»⁷.

Первым музыкальным инструментом, на котором учился играть Хармс, была фисгармония. Незадолго до его шестилетия Колюбакина сообщала мужу: «Даня играет на фисгармонии чижики и собачий вальс»⁸. По-видимому, это был не собственный семейный, а казенный инструмент, потому что впоследствии Хармс будет стремиться во что бы то ни стало купить себе фисгармонию, и это удалось ему только летом 1936 года: «У нас новость. Д[аниил] И[ванович] купил фисгармонию и играет на ней весь день»⁹; «Она старого выпуска, купил

⁵ Там же. Т. 5. Кн. 1. С. 467.

⁶ Там же. Т. 4. С. 17.

⁷ Цит. по: *Черненко Г.* «Я ему был рад так же, как и он мне»: (Даниил Хармс в письмах Бориса Житкова) // Хармсиздат представляет. Советский эрос 20–30-х годов: Сборник материалов. СПб., 1997. С. 17–18. Ноты и слова «Шотландской застольной» Л. В. Бетховена и романса М. И. Глинки «Сомнение» записаны Хармсом в тетради (примерно 1935 год) с копиями стихотворений разных авторов (ОР РНБ. Ф. 1242. Оп. I. № 77).

⁸ *Строганова Е. Н.* Из ранних лет Даниила Хармса... С. 74.

⁹ Письмо Я. С. Друскина Т. А. Липавской лета 1936 года (ОР РНБ. Ф. 1242. Оп. II. Без номера).



Ил. 3. И. А. Браудо. Фрагмент группового портрета ленинградской интеллигенции. Худ. Т. Н. Глебова. 1930-е годы.

О НИКОЛАЕ КАРЛОВИЧЕ ВАНАДЗИНЕ*

Р. М. КАМЕНЩИКОВА

Николай Карлович Ванадзинь родился в местечке Триката 11 декабря 1892 года в семье Карла и Анны Ванадзиной. Брат Карл был двумя годами старше. Музыка в семье любили — отец играл на скрипке, а мать на рояле. Домашним концертам радовались оба брата. Стремление к культуре, образованию, искусству было присуще семье. Младший сын часто музицировал с матерью на рояле «Трессельт» и, преодолевая трудности, хотел научиться играть, как мама. Сохранившийся сборник мазурок Шопена свидетельствует о серьезности этих музыкальных занятий. Подошло время, и юного Николая определили в Николаевскую гимназию города Риги, где уже учился его старший брат. Через много лет Николай Карлович, вспоминая о годах учебы в гимназии, особо отмечал значение в своей жизни и музыкальном развитии личности гимназического инспектора и преподавателя латыни Павлова. Павлов был выпускником филологического факультета Московского университета, а также несколько лет учился в классе рояля в Московской консерватории. Музыка очень любил и всячески заботился о музыкальном образовании учащихся. Под его влиянием оба брата научились в гимназии играть на духовых инструментах: Карл на кларнете, а Николай — на валторне, и выступали в составе гимназического духового оркестра. Но отец хотел, чтобы сыновья учились игре на фортепиано, и разрешил им посещать музыкальную школу Гжицкого. Вскоре юный Николай стал активным участником музыкальной жизни гимназии. Он играл в духовом оркестре и аккомпанировал гимназическому хору. От Павлова слышал: «Музыку ты любишь! Может, неплохо бы подумать о консерватории в Петербурге?».

Молодой музыкант принимает решение, не окончив гимназию, ехать в Петербург, несмотря на категорические возражения отца. Он

* Данная статья во многом опирается на сведения, содержащиеся в работах: *Briede-Bulāvinova V. Mūža skanīgie reģistri. Monogrāfisks apraksts par profesoru Nikolaju Vanadziņu.* Rīga: Liesma, 1977; *Graudzina I. Tūkstoš mēlēm ēiģeles slēlē.* Rīga: Liesma, 1987.

отправился в путь с небольшой суммой денег, данной ему матерью, и кое-какими накоплениями «из бабушкиного чулка».

В сентябре 1911 года Ванадзинь приехал в Петербург. Его путь лежал на Литейный проспект, где жилье снимал его гимназический друг В. Озолс, учившийся в то время в Военно-медицинской академии; тот с удовольствием принял его.

Приемные экзамены в консерваторию уже закончились, но, в порядке исключения, Ванадзиню было разрешено пройти испытания. Оказалось, что здесь надо было сдавать экзамены по элементарной теории и сольфеджио, предметам, которые в музыкальной школе Гижницкого не преподавались. Но, полный надежд, Ванадзинь, света белого не видя, две недели посвятил новым для него теоретическим дисциплинам. В итоге он с легкостью выдержал испытания по теоретическим дисциплинам, что стало сюрпризом и для него, и для его экзаменаторов. Однако технические требования по фортепиано оказались много выше, чем давала музыкальная школа. «Так я с треском провалился», — смеясь, рассказывал Николай Карлович о своей неудаче много лет спустя...

Он решает остаться в Петербурге и брать частные уроки. Отец начал присылать кое-какие деньги. Кто-то посоветовал Ванадзиню обратиться к Николаю Абрамычеву — старшему педагогу консерватории, человеку очень гуманному и дружелюбному¹. Своему новому ученику Абрамычев нашел частные уроки в семье, где на фортепиано играли две девочки. Так началась педагогическая деятельность Николая Карловича². Со временем у молодого музыканта появляется еще одна возможность заработка. В те годы был популярен «великий немой». Н. К. устраивается в кинотеатр «Китайский домик» на Садовой улице, где работает тапером, играя во время сеансов; получив некоторый опыт, он выдержал конкурс, и был принят на работу в кинотеатр «Гигант», где для музыкального сопровождения фильмов был приглашен целый оркестр.

Вскоре Н. К. знакомится со студентами консерватории — латышами А. Абеде, Т. Рейтером, Я. Залитисом. Вечерами по четвергам они собираются в Латышском певческом обществе, хором которого руководит Язеп Витол. Здесь происходит знакомство Ванадзиня с композитором. В то время Витол был уже почитаемым и авторитетным профессором консерватории, а работа с хором была его творческой лабораторией.

¹ Н. И. Абрамычев (1854–1931) был пианистом, композитором, педагогом и помощником инспектора консерватории.

² Одна из первых учениц А. Новинская даже через 60 лет писала ему поздравления к праздникам.



Ил. 4. Н. К. Ванадзинь. 1913 год.

Еще будучи студентом, Н. К. выступал перед публикой. В Малом зале регулярно проходили концерты студентов старших курсов, на которые публика шла по билетам, что повышало ответственность молодых исполнителей, которых тем самым причисляли к профессиональным музыкантам.

В 1917 году Ванадзинь закончил консерваторию. В последний год учебы он начал сотрудничество с гастрوليрующим театром драмы, основателями которого были П. Гайдебуров и Н. Скарская, где вплоть до 1919 года исполнял обязанности пианиста. С 1918 года Гандшин привлекал Ванадзиня к работе в консерватории в качестве своего неофициального ассистента. 15 февраля 1919 года в Большом зале консерватории постановкой «Дона Карлоса» начал работу Большой драматический театр, один из первых театров, образованных после революции⁵. В труппе театра работали выдающиеся мастера

⁵ С 1920 года театр начинает работать в здании театра Суворина на набережной реки Фонтанки.

ЖАК ГАНДШИН

М. ЗИБЕР

(ПЕРЕВОД И ПУБЛИКАЦИЯ Ж. В. КНЯЗЕВОЙ)

В предлагаемой публикации читатель познакомится с небольшим текстом известного швейцарского историка и политика Марка Зибера: его воспоминаниями о Жаке Гандшине (1886–1955).

Марк Зибер (1927–2010) — доктор исторических наук, профессор Базельского университета, изучал всеобщую историю в университетах Базеля, Женевы и Лондона, в 1988–1996 годах был членом экспертного совета «Швейцарского исторического лексикона» («Historischen Lexikons der Schweiz»), а в 1991–2008 — президентом фонда Якоба Буркхардта (Jacob Burckhardt Stiftung).

Мне посчастливилось познакомиться с г-ном Марком Зибером в Базеле, в декабре 2003 года. Наша беседа состоялась тогда в доме у ученого и политика. Марк Зибер с большим воодушевлением и теплом вспоминал своего учителя, Жака Гандшина, и сообщил мне немало интересного (например, то, что, по его воспоминаниям, Гандшин прекрасно владел базельским диалектом: факт, отрицаемый другими учениками Гандшина). Воспоминания о своих встречах с выдающимся ученым и органистом г-н Зибер написал по моей просьбе осенью 2005 года. До сегодняшнего дня они оставались неизданными.

Ж. В. Князева

В летний семестр 1946 года я начал обучение в Университете Базеля, избрав основным предметом общую историю, а побочным — музыковедение. Мое первое занятие у Гандшина — собеседование и совместное музицирование (Collegium musicum) — началось несколько неожиданно. Нас было меньше десяти человек. Гандшин приглашал каждого, сажал перед собой и спрашивал, какие книги о музыке тот прочитал за последнее время. Когда я назвал исследование Паумгартнера о Моцарте¹, то ответом мне стало лишь су-

¹ Имеется в виду книга: *Paumgartner B. Mozart. Mit Noten- und Handschriftenproben und Illustrationen. (Biografie). Berlin: Wegweiser-Verlag, 1927.*

хое критическое покашливание. Затем он пожелал узнать у каждого, кто какие лекции слушал на других факультетах Университета. Когда некоторые из нас признались в отсутствии таковых, Гандшин подчеркнул, что университет важен суммой предлагаемых познаний, и широкий взгляд, выходящий за рамки избранного факультета, — важнейшее условие получения гуманитарного образования.

Что же касается музицирования, то от каждого из его участников Гандшин требовал, чтобы тот был активен: пел или играл на каком-либо инструменте. Он раздал нам листки, исписанные невмами (для нас, начинающих, это была непонятная тайнопись), и пригласил к исполнению кондукта.

Тесный контакт с музыкальной практикой был неизменной заботой Гандшина. Он постоянно приглашал на наши семинары известных исполнителей и композиторов и в последующей дискуссии излагал свою беспощадную, но всегда обоснованную критику. Ему важно было дело, а не личность. Из этого правила было лишь одно исключение: по отношению к барышням-студенткам он был почти старомодно галантен, и их работы судил неизмеримо мягче, чем работы студентов мужского пола.

Он был требовательным педагогом. Никогда и нигде я не писал так много семинарских работ, как у Гандшина. Он внимательно читал каждую работу и беседовал с ее автором. Эти «Privatissima»² стали едва ли не самыми плодотворными и вдохновляющими к обучению, из всего, что только можно было предложить студенту. Разговор при этом не ограничивался одной лишь музыкой, он распространялся на всю сферу университетских знаний, а порой и на вопросы актуальной политики города, в которой Гандшин, несмотря на свою кажущуюся сосредоточенность на науке, живо принимал участие, порой даже публикуя заметки в прессе.

Его лекции охватывали на редкость широкое поле музыкальной мысли. Вопросы музыкальной теории, психологии и этнологии ставились наряду с традиционной проблематикой истории музыки. Впрочем, его лекции и внешне мало соответствовали обычно принятому канону. У Гандшина никогда не было подготовленного большого текста, вместо этого он приносил бесчисленные маленькие листочки, которые во время лекции, читаемой за роялем, нередко проваливались между струн инструмента. Занятия прерывались частыми долгими паузами, во время которых Гандшин записывал свои только что пришедшие в голову мысли на других маленьких листочках. Очевидно, что при такой методике не возникал единый поток сведений. Однако мы, студенты, наблюдали в высшей степени оригинальные экс-

² Частные собеседования. — *Прим. пер.*



Ил. 7. Ж. Гандшин. Фото. 1940-е годы.

курсы и повороты мысли профессора, которые понимали далеко не все присутствовавшие. Неудивительно поэтому, что круг слушателей всегда был узок. Гандшина, впрочем, это нимало не смущало. Если же у него появлялось ощущение, что заявленная им цель лекций во все не достигнута, то во время последнего занятия он раздавал своим слушателям по 5 франков — сумма, которую они заплатили за лекции в начале семестра.

Стиль его жизни был отмечен самой непоследовательной независимостью. Если по состоянию здоровья ему следовало (что, увы, случалось нередко) соблюдать постельный режим, то он мог вдруг появиться в университетской библиотеке в пижаме и домашнем халате, дабы взять на изучение какой-нибудь том материалов³. Летом случалось, что он приходил в аудиторию в жакете, из кармана которого торчала пара носков. Он быстро извинялся и выходил, чтобы натянуть недостающие детали одежды. Манжеты его рубашки вместо запонок были постоянно завязаны на веревочки. Он настоятельно рекомендовал мне это «изобретение»: ведь тогда нужны только нож-

³ Квартира профессора Гандшина находилась непосредственно по соседству с университетской библиотекой.

Ж. ГАНДШИН ОБ ОРГАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ А. К. ГЛАЗУНОВА

И. В. РОЗАНОВА

Александр Глазунов и Жак Гандшин — две уникальные личности, благодаря которым органное искусство в России поднялось на высокий профессиональный композиторский и исполнительский уровень.

Будучи ректором Санкт-Петербургской консерватории, Глазунов провел огромную работу: привел в порядок учебные планы, основал оперную студию и студенческий оркестр, значительно повысил требования к студентам и преподавателям, в конце каждого учебного года лично присутствовал на всех экзаменах и писал характеристики на каждого студента. Также он следил, чтобы профессиональный уровень педагогического коллектива соответствовал мировому. Так, после смерти Л. Ф. Гомилиуса, Художественный совет должен был выбрать одного из кандидатов на замещение вакантной должности. Их было четверо: двое — выпускники Консерватории — Р. Тобиас и Л. Капп, а также Ч. Сосновский и Ж. Гандшин. Предпочтение было отдано Ж. Гандшину. Его пригласили на должность старшего преподавателя. Тогда ему было всего 22 года, и он только вернулся из Европы, где занимался у таких педагогов, как М. Регер, К. Штраубе, Ш.-М. Видор.

В 1915 году Гандшин получил звание профессора. Одновременно с этим, он с 1914 года занимает пост (по утверждению Ж. Князевой¹, лишь иногда играет службы) органиста реформатской церкви (наб. реки Мойки). С 1907 года много концертировал в Москве и Петербурге как органист-виртуоз, а также как партнер выдающихся исполнителей своего времени.

Деятельность Гандшина в этот период была разносторонней: он пропагандировал музыку Баха в России, участвуя в концертах, посвященных исполнению всех сочинений Баха для органа и клавира, организованному А. Зилотти, призывал русских композиторов (А. К. Гла-

¹ Князева Ж. В. Концерты органной музыки в Петербурге во второй половине XIX – начале XX века. Автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 1994. С. 14–15.

зунова, С. М. Ляпунова, С. И. Танеева, И. И. Крыжановского и др.) сочинять для органа. Благодаря Гандшину и благоприятному стечению обстоятельств, нам остался в наследство значительный пласт русской органной музыки.

Интерес к органу у Глазунова проявляется еще в 80-е годы. Так, в 1881 году Глазунов писал М. А. Балакиреву, что он хотел бы поиграть на органе в католической церкви фуги Р. Шумана.

Впервые Глазунов обращается к органу в 1883 году, когда создает увертюру «Карнавал» (ор. 45), которая была исполнена в том же году по рукописи под управлением Римского-Корсакова (написана для большого оркестра и органа и посвящена Г. А. Ларошу).

Позже в письме к Римскому-Корсакову от 16 июля 1906 года он пишет: «Между прочим, сочинил фугу, которую хочу переложить для органа, и присочинить прелюдию»². Так появилась его первая Прелюдия и фуга D-dur.

Органное творчество А. К. Глазунова невелико и насчитывает три произведения: Прелюдии и фуга D-dur (ор. 93, 1906, посвящена Ж. Гандшину), Прелюдии и фуга d-moll (ор. 98, 1914, посвящена К. Сен-Сансу) и Фантазия G-dur (ор. 110, 1935, посвящена М. Дюпре).

Обращение Глазунова к органной музыке не случайно и коренится в его особом музыкальном мышлении: «Странный у меня слух, будто я прирожденный органист, и чувство к регистрам у меня органное — всегда боюсь пустоты, люблю плотность и насыщенность»³. «Сила Глазунова, — пишет Б. Асафьев — в его полифонии, странной, но ярко властной»⁴.

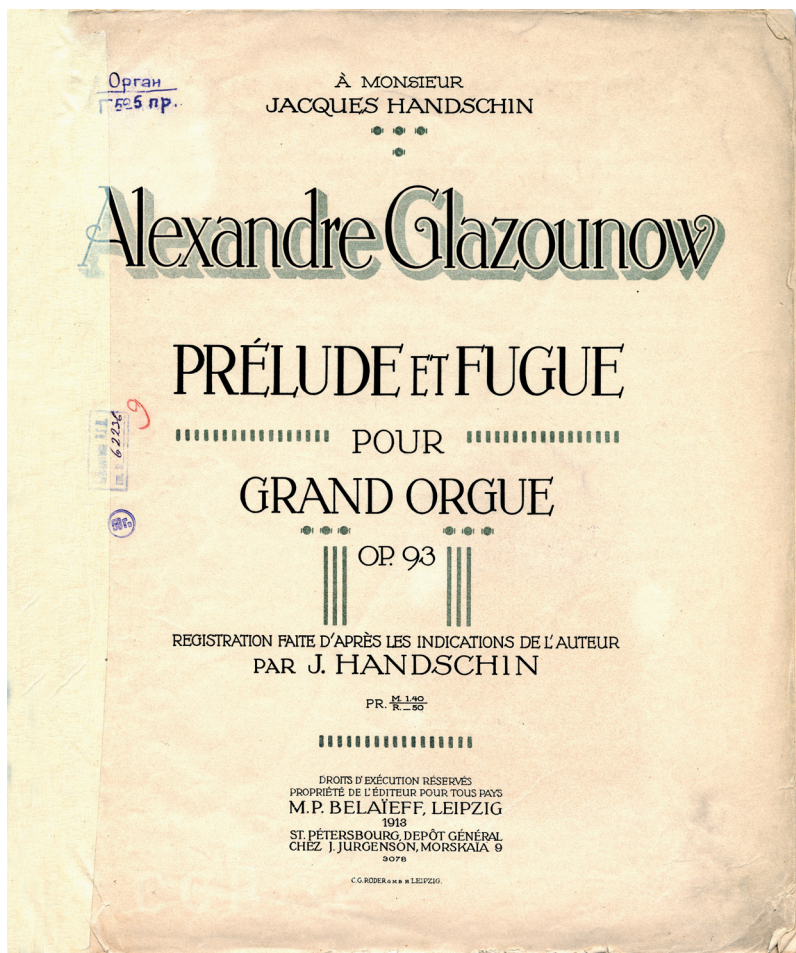
В своей статье «Из истории органа в России» Гандшин описывает при каких обстоятельствах Глазунов написал свои Прелюдии и фуги:

«Еще в 1912 году, я, будучи в Москве в связи с исполнением мессы h-moll Баха, упрасивал С. И. Танеева сочинить что-нибудь для органа, но не получил определенного обещания. В начале следующего года я, узнав что у А. К. Глазунова есть неизданная прелюдия и фуга для органа, просил его передать ее мне для ознакомления. А. К. достал рукопись, находившуюся у одного из бывших учеников Консерватории, и передал ее мне. Ознакомившись с прелюдией и фугой, я стал усиленно просить А. К. Глазунова выпустить ее в свет, на что он и согласился. Произведение это написано еще в 1906 году и не было напеча-

² Из письма А. К. Глазунова Н. А. Римскому-Корсакову от 16 июля 1906 года. См.: Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. В 2 т. Т. 2. Л., 1960. С. 234.

³ Мищенко М. П. Два этюда об opus'e А. К. Глазунова // Приношение А. К. Глазунову: очерки. СПб., 2006. С. 69.

⁴ Асафьев Б. В. Глазунов. Опыт характеристики. Л., 1924. С. 21.



Ил. 8. А. К. Глазунов. Прелюдия и fuga для органа. Op. 93 (1906).
Титульный лист издания.

тано, так как А. К. почему-то сомневался в том, органно ли оно. В то время, как подготавливалось издание прелюдии и fugи, я получил письмо от аббата Жубера (Joubert), издающего во Франции сборник современных органнх произведений (Les maitres contemporains de l'orgue. Paris, Maurice Senart et Cie). Аббат просил меня принять участие в сборнике и предоставить ему какое-либо мое сочинение для органа. Я ответил ему, что этим ему услужить не могу, но постараюсь доставить ему сочинения русских композиторов; меня увлекла мысль, что впервые в международном органном сборнике выступит группа русских авторов, и мне хотелось, чтобы это выступление было, по возможно-

ВОСПИТАННИКИ Л. ГОМИЛИУСА — ВЕДУЩИЕ ОРГАНИСТЫ ЛАТВИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

И. К. РОЗЕНБАХА

В середине XIX века в Латвии, как и во многих других странах, началось пробуждение национального самосознания, результатом которого стало зарождение хорового движения и праздников песен. Сложившаяся ситуация стимулировала стремление латышской молодежи к серьезному музыкальному образованию. Многие занимались музыкой частным путем у репетиторов или в учительских семинариях, в Риге действовало несколько музыкальных школ, студий, институтов, но возможности получить высшее музыкальное образование в Латвии не было. Поэтому латышской молодежи пришлось искать эту возможность в других странах. Ближайшие высшие школы музыки — консерватории — находились в Дрездене в Германии и в Петербурге в России. Именно туда и вели дороги латышских студентов.

Особо привлекательным для латышских студентов являлось обучение искусству органной игры. Тому было несколько причин.

Прежде всего, многим из потенциальных студентов орган был уже довольно хорошо знаком: кто-то занимался игрой на инструменте частным образом, кто-то упражнялся в семинарии.

Другая причина связана с практическими соображениями — требования вступительных экзаменов в органный класс были в общем проще и скромнее, чем на другие специальности. Этот факт был довольно значим, поскольку не у всех кандидатов была возможность тщательно подготовиться к учебе в консерватории. Соперничество при поступлении на другие специальности было намного острее.

Не менее важный довод — возможность наряду с занятиями по органу посещать серьезные теоретические курсы, такие как гармония, контрапункт, инструментоведение и даже композиция, и таким образом получить основательное, разностороннее образование.

Но была еще одна причина, по которой органный класс был так популярен среди латышских студентов. Это конфессиональный момент. Большинство латышей — лютеране, и традиции лютеранской церкви неразрывно связаны с органным искусством. Когда один из

самых знаменитых латышей в Петербургской консерватории Андрей Юрьянс поступал в консерваторию, на вступительных экзаменах Михаил Павлович Азанчевский ему посоветовал: «Вы же лютеранин, поступайте в органный класс!» («*Sie sind doch Lutheraner, treten Sie in die Orgelklasse ein!*»)¹. По этим причинам органный класс Петербургской консерватории пользовался такой популярностью среди латышей.

В период с 1879 до 1908 года в органном классе проф. Луи Гомилиуса (*Homilius*, 1845–1908) учились почти два десятка латышских студентов. Не все из них завершили свое обучение, но главными воспитанниками класса Гомилиуса являются следующие:

- 1879 – Людвиг Бетинь (*Ludvigs Bētiņš*)
- 1880 – Андрей Юрьянс (*Andrejs Jurjāns*)
- 1882 – София Жилинска (*Sofija Žilinska*)
- 1883 – Янис Сермукслис (*Jānis Sērmūklis*)
- 1893 – Аtis Каулинь (*Atis Kauliņš*)
- 1893 – Давис Милитис (*Dāvis Mīlītis*)
- 1895 – Паулс Иозуус (*Pauls Jozuus*)
- 1901 – Алфред Калнинь (*Alfrēds Kalniņš*)
- 1901 – Эмил Дарзинь (*Emīls Dārziņš*)

Учеников Гомилиуса отличали широта кругозора, крепкие теоретические знания и практические навыки. Многие из них стали видными деятелями музыки и культуры Латвии, и не только Латвии. Например, Л. Бетинь (Бетинг) стал профессором органного класса Московской консерватории (1890–1900 и 1908–1913), А. Юрьянс более 30 лет работал в Харьковской музыкальной школе (1882–1916).

Цель данной статьи — познакомить читателя с тремя выдающимися воспитанниками Гомилиуса, с тремя яркими личностями Латвийской музыкальной культуры, деятельность которых развивалась в разных направлениях.

Янис Сермукслис (1855–1913) — очень трудолюбивый, тихий, серьезный, он более напоминал священника, чем музыканта — таким его вспоминает Я. Витол. «По сравнению с Сермукслисом я поначалу себя чувствовал ничтожеством», — пишет Витол². Поразительно тонким был слух Сермукслиса — его любимым «видом спорта» было определять высоту звучания бесчисленных колоколов церковью Петербурга. За три года обучения в Петербурге Сермукслис достиг столь

¹ *Залитис А.* Андрей Юрьянс. Рига: Комитет фонда Андрея Юрьянса, 1928. С. 10.

² *Витол Я.* Воспоминания моей жизни. Рига, 1988. С. 60.



Ил. 11. П. Иозуус и Хор Латвийской оперы. 1918 год.



Ил. 12. П. Иозуус и Я. Витол с учениками. 1934 год.

А. Г. ГЕФЕЛЬФИНГЕР (1886–1941):

БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

К. А. Филимонов

Имя Александра Генриховича Гефельфингера (Haefelfinger) практически забыто в наши дни. Между тем, оно встречается в справочниках, увековечено на мемориальных досках в Петербургском Доме композиторов и Музыкальном колледже имени Н. А. Римского-Корсакова, которому он отдал без малого 20 лет.

В свое время Александр Генрихович был известной личностью и пользовался большим авторитетом в музыкальных кругах. Однако сегодня о его жизни и деятельности известно очень мало. Имеющиеся сведения отрывочны, разрозненны, и о многих подробностях его биографии можно строить только предположения. Представленные в настоящем очерке данные также далеки ещё от полноты, однако проведенное исследование позволяет выстроить связное жизнеописание, оценить личность А. Г. Гефельфингера и его разносторонний вклад в российскую музыкальную культуру.

Примечательно, что музыканты различных профессий считали его своим полноправным собратом по цеху. В известной книге Леонида Ройзмана «Орган в истории русской музыкальной культуры» Гефельфингер назван органистом. В книге Альфреда Мирека «Гармоника. Прошлое и настоящее» — баянистом. В сборнике статей «Памяти погибших композиторов и музыковедов, 1941–1945» — музыковедом. В некоторых источниках, о которых речь пойдет ниже, почитается композитором. А ведь была еще педагогическая деятельность (и весьма успешная!) длительностью более чем в 30 лет, причем по всем названным специальностям.

Человеком он был очень скромным, с неброской внешностью, тихим голосом, беззвучным смехом и, в то же время, разносторонне одаренным, с обширными знаниями, могучим творческим темпераментом, собственным независимым взглядом, — как на музыкальное творчество, так и на жизнь в целом, — и с весьма любопытной биографией.

Но сначала несколько слов о генеалогии. Род Гефельфингер известен со времен Средневековья и имеет швейцарское происхождение.

ние. Первые Гефельфингеры работали гончарами, которые близ Базеля основали деревеньку под названием Hafelfingen, существующую и поныне. Первые записи этой фамилии зафиксированы в местечке Dietgen, также находящемся в кантоне Базель. Со временем семья стала играть большую роль в истории кантона, а впоследствии немало содействовала развитию швейцарского общества в целом. В настоящее время многочисленная диаспора Гефельфингеров живет в США.

Александр Генрихович родился 12 апреля (31 марта по ст. стилю) 1886 года в селе Богоявленское при медеплавильном заводе Стерлитамакского уезда Уфимской губернии¹. Его отец Генрих Николаевич Гефельфингер — швейцарский подданный евангелическо-лютеранского вероисповедания — был бухгалтером завода. В первой половине XIX века завод был очень крупным предприятием. Его головная контора находилась в Петербурге, склады — в Стерлитамаке, Уфе, Самаре, Казани, Оренбурге, Томске, Нижнем Новгороде, что говорит о широких масштабах производства. Однако к 1870–1880 годам запасы меди истощились, и завод пришлось постепенно перепрофилировать в стекольный².

Между тем, пребывание швейцарских подданных в Башкирии может вызвать удивление. Удалось найти объяснение этому необычному обстоятельству. И, как оказалось, эта подробность имеет существенное значение для описания личности Александра Генриховича.

Дело в том, что владельцем завода был известный в свое время основатель российского движения евангельских христиан, крупный промышленник, полковник в отставке Василий Александрович Пашков. За свою религиозную деятельность он был выслан из России императором Александром III. В секретном циркулярном письме о закрытии Общества евангельских христиан, разосланном Департаментом полиции МВД 7 июня 1884 года, содержится полный список этого общества. Открывают его имена В. А. Пашкова и его жены, а завершается список именем Генриха Николаевича Гефельфингера³.

Жена В. А. Пашкова, Александра Ивановна, была родной сестрой Елизаветы Ивановны Чертковой, которая также стояла у истоков евангельской проповеди в России и, кроме того, была матерью Владимира Григорьевича Черткова — известного лидера «толстовства», близкого друга и издателя Льва Николаевича Толстого. В. Г. Чертков

¹ Ныне поселок Красноусольск.

² См.: «Уфаген» [электрон. ресурс]: уфимский генеалогический портал. URL: <http://ufagen.ru/places/gafuriyskiy/krasnousolsk.html> (29.02.2012).

³ Рябчиков С. В. Заметки по истории Кубани: Материалы для хрестоматии // Вісник Міжнародного дослідного центру «Людина: мова, культура, пізнання». Київ, 2011. № 30. С. 28–29.



Ил. 16. Преподаватели и учащиеся Музыкального техникума.
Нач. 1930-х годов. Средний ряд (слева направо): А. Г. Гефельфингер,
[?], Е. Ю. Гейман, М. Н. Баринова, Н. В. Шпигель.



Ил. 17. Класс баяна А. Г. Гефельфингера. 1938 год.
А. Г. Гефельфингер — в центре.

ФРАНЦУЗСКАЯ ОРГАННАЯ КУЛЬТУРА В ДОКУМЕНТАХ ОТДЕЛА РУКОПИСЕЙ СПбГК

В. А. Сомов, Ю. Н. Семёнов

В октябре 2010 года на выставке, посвященной связям Петербургской консерватории с Францией¹, были представлены среди прочих и документы знаменитой органной фирмы «Кавайе-Коль» («Cavaillé-Coll»), которая произвела несколько сотен музыкальных инструментов, установила органы не только во Франции, но и в других странах². Эти документы, хранящиеся в научно-исследовательском отделе рукописей СПб. консерватории, входят в собрание, которое носит условное название «Бумаги Андерса—Азанчевского».

Известно, что в основу библиотеки консерватории легло собрание книг одного из первых ее директоров, композитора и библиофила Михаила Павловича Азанчевского (1839–1881), сложившееся во время его пребывания в Западной Европе³. Наверное, самым значительным приобретением Азанчевского была купленная им в 1868 году в Париже библиотека Готфрида Энгельберта Андерса (1795–1866)⁴.

¹ Выставка была подготовлена по материалам Научной музыкальной библиотеки СПбГК. См. об этом: *Сомов В. А.* Из истории французских связей Петербургской консерватории: два письма Полины Виардо к Карлу Юлиевичу Давыдову // *Orga musicologica*: научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2010. № 4 (6). С. 127–128.

² В начале XX века существовал план приобретения органа этой фирмы для Петербургской консерватории. См.: *Зарецкий Д. Ф., Кравчун П. Н., Панов А. А.* Органы Санкт-Петербургской консерватории // *Органное искусство*: Вестник. Вып. 4. М.; СПб., 1997. С. 38–39.

³ *Климовицкий А. И.* Из истории коллекционирования бетховенских рукописей в России (М. П. Азанчевский) // *Памятники культуры. Новые открытия*: 1979. Л., 1980. С. 188 – 193; *Западноевропейские издания XV–XVII веков в собрании научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории / Сост. О. Н. Блёскина.* СПб., 2004. С. 3–25.

⁴ Андерс был немцем по происхождению (настоящая фамилия — Беттендорф), учился в Геттингене, сам считал себя учеником знаменитого И. Н. Форкеля (1749–1818), органиста и ученого, занимавшего должность музыкального директора Геттингенского университета. С конца 1820-х годов Беттендорф, взявший столь откровенный псевдоним «Андерс» (то есть «иначе»), пересе-

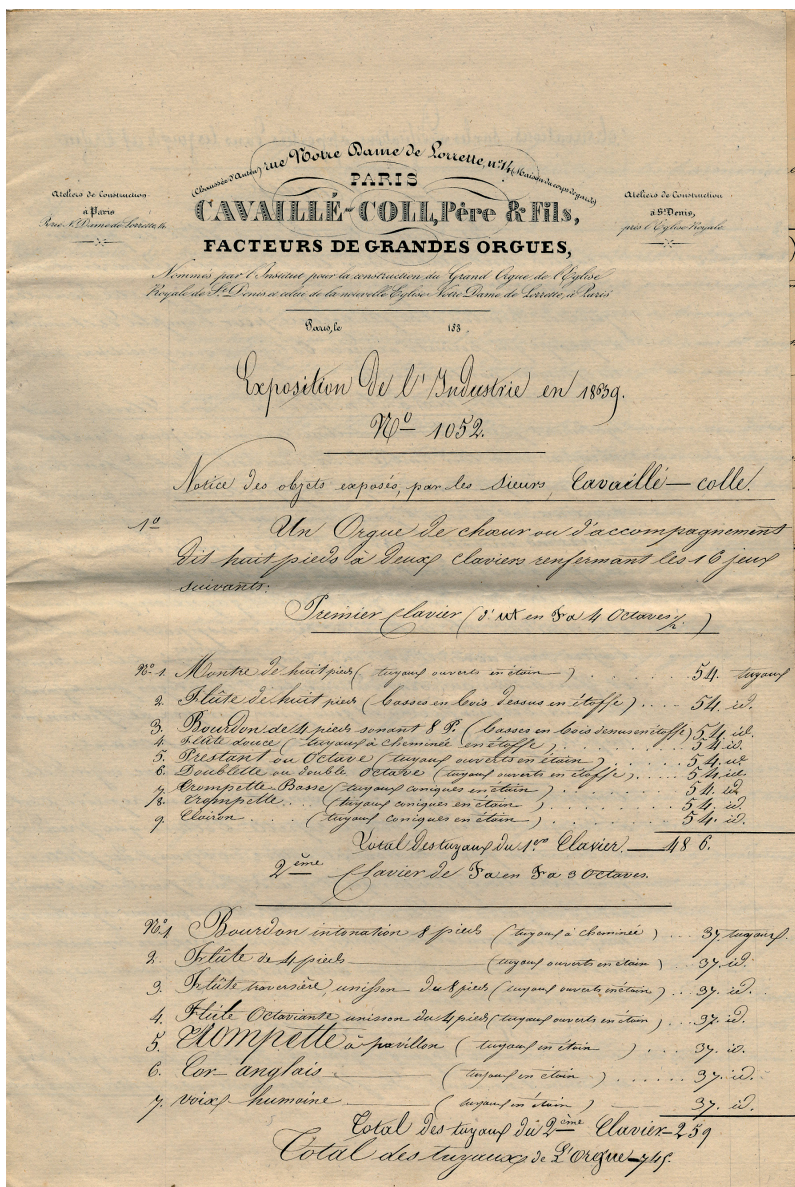
Одновременно с книгами Азанчевский приобрел и бумаги Андерса. Комплекс материалов, хранящийся в Петербургской консерватории, насчитывает около 150 единиц хранения: наброски различных статей и материалы к ним, переписку. Они являются, несомненно, лишь малой частью личного архива Андерса. Где находятся другие материалы, и был ли весь архив куплен Азанчевским, неизвестно. Отметим, что отдельные документы можно обнаружить в других хранилищах. Так, например, в Отделе музыки Национальной библиотеки Франции хранится ряд писем к Андерсу от французских и немецких музыкантов и книготорговцев (они происходят из старых фондов Парижской консерватории). Исследователям доступны также несколько писем Вагнера, адресованных Андерсу, которые находятся в вагнеровском фонде в Байройте.

Книги, принадлежавшие Андерсу, содержат пометы владельца на полях и на вложенных листах. Множество подобных заметок хранится отдельно среди рукописей. Они говорят об осведомленности Андерса в истории музыки, а также о широте его интересов. Заметим, что его современник Франсуа Жозеф Фетис (1784–1871) был несправедлив, когда писал, что Андерс «имел странную привычку делать свои выписки в виде иероглифов, которые только он мог прочитать, вследствие чего после его смерти этот уникальный плод разысканий остался бесполезным»⁵. На самом деле заметки Андерса читаются достаточно легко — у него был очень мелкий, но четкий почерк.

лился во Францию. Здесь он пользовался известностью как музыкальный писатель, регулярно публиковал статьи в «Revue et gazette musicale», составил несколько сочинений по истории музыки, в том числе маленькие книжки о Паганини и о Бетховене. С начала 1830-х годов он служил в Королевской библиотеке в Отделении печатных изданий, был хранителем музыкальных фондов и занимался составлением их каталога. Его работа вызывала постоянные нарекания администрации. Андерс часто отсутствовал из-за слабого здоровья, поэтому музыкальный фонд, по мнению начальства, находился в беспорядке. Однако современники ценили Андерса как знатока музыкальной литературы. Рихард Вагнер, который неоднократно встречался с ним в Париже, считал его одним из самых сведущих библиографов и собирался вместе с ним писать книгу о Бетховене. Делом своей жизни Андерс считал создание фундаментального труда под заглавием «Музыкальная библиография». По свидетельству Вагнера и других современников, он сам собрал прекрасную библиотеку.

Более подробно см.: *Сомов В. А. Парижский библиотекарь и музыковед Г. Э. Андерс (1795–1866) и его бумаги в Петербургской консерватории // Петербургский музыкальный архив. Сб. ст. и материалов. СПб., 1999. Вып. 3. С. 66–82.*

⁵ *Fétis Fr. J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Paris, 1860. T. I. P. 96–97; То же Supplement. P. 15.*



Ил. 19. Проспект органов фирмы «Кавайе-Коль» на Промышленной выставке 1889 года. Рукопись.

ОРГАН БОЛЬШОГО ТЕАТРА В ПЕТЕРБУРГЕ

Ю. Н. СЕМЁНОВ

Ко второй половине XIX века орган настолько укоренился в русском музыкальном театре, что трудно было найти такой жанр, будь то опера, балет или оперетта, где орган не был бы использован для музыкального сопровождения спектакля. В этой связи оправдан тот интерес, который Дирекция Императорских театров проявляла к этому музыкальному инструменту, его «работоспособности», техническому состоянию, наконец, расположению органа в театральном зале.

Орган Вильгельма Зауэра

30 сентября 1878 года исполняющий должность Инспектора музыки Евгений Альбрехт направляет в Кантору Императорских Санкт-Петербургских театров рапорт, в котором сообщает, что

«орган Большого Театра чрезвычайно плох и на нем очень скоро совсем нельзя будет играть, ибо уже некоторые звуки при надувании мехов свистят. Органный мастер г. Рабш, на обязанности которого лежит наблюдение за органом театра, вообще не ручается более за верный строй его, и предупредил меня неоднократно, что орган Большого Театра на ветхости конструкции своей, очень легко может совсем перестать играть, а потому г. Рабш находит всякую починку этого органа бесполезною, с тем согласны и капельмейстеры гг. Направник и Гоула, которые неоднократно уже указывали на это обстоятельство и просили меня доложить об этом Начальству <...> И так как мнения всех сходятся, что починка этого инструмента была бы бесполезна, я обратился к одному из известнейших в Германии органных мастеров, а именно к г. Зауэр в городе Франкфурт на Одере, к тому самому, который поставил орган во Дворце Его Императорского Высочества Великого Князя Константина Николаевича, а также в здешней Шведской церкви. На запрос, сделанный этому мастеру, я получил <...> ответ, что новый орган для Большого Театра, в 10 голосов с пересылкою и постановкою на место, будет стоить 8.000 Германских Марок»¹.

¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 2484. Л. 1–2.

Далее Альбрехт сообщает о том, что

«старый инструмент помещается теперь за второй боковой ложью на сцене, где так тесно, что к нему можно подходить только с одной стороны, а именно с лицевой. Настройка и починка такого инструмента, находящегося почти совсем в стене весьма затруднительна, а потому новому инструменту необходимо назначить другое место в театре <...> По мнению декоратора Вагнера, это новое место для органа с увеличением пространства для него можно получить в случае уничтожения верхней ложи на сцене и поднятия органа гораздо выше»².

12 марта 1879 года исполняющему должность Инспектора музыки Альбрехту было сообщено о том, что

«Господин Министр Императорского Двора, по докладу Его Сиятельству рапорта Конторы Санкт-Петербургских Театров, от 21 минувшего февраля № 535, изволил разрешить: заказать органному мастеру в Германии Зауэру сделать новый орган для здешнего Большого Театра в десять голосов, за объявленную им цену, с пересылкою и поставкою на месте, восемь тысяч германских марок»³.

Получивший заказ на изготовление нового органа для Большого театра Вильгельм Зауэр (1831–1916), основал свою фирму в 1856 году. Он хорошо знал современное европейское органостроение, для знакомства с которым предпринял специальные поездки по Германии, Англии, Швейцарии и Франции. Он работал у Е. Ф. Валькера в Людвигсбурге и у А. Кавайе-Колля в Париже, заимствовав у последнего органные регистры *Flûte harmonique* и *Voix céleste*. Впервые талант Зауэра проявился при создании нового 22-регистрового органа для евангелической церкви в Тильзите. Его дебют в России состоялся в 1865 году, когда Зауэр изготовил за 1.300 рейнских таллеров новый одномануальный 10-регистровый орган для немецко-лютеранской церкви св. Елены в Ораниенбауме. Для Петербурга немецкий мастер в последующие годы изготовит и установит в Мраморном дворце орган для Великого князя Константина (1869), органы для Большого Театра (1879) и Консерватории (1884). Самыми значительными работами Зауэра в Петербурге стали 36-регистровый орган для финской церкви св. Марии и 35-регистровый для шведской церкви св. Екатерины (последний орган, согласно отзывам современников, обладал тоном изумительной красоты)⁴.

² РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 2484. Л. 1–2.

³ Там же. Л. 6.

⁴ В общей сложности между 1865 и 1891 годами Зауэр изготовил для Петербурга 7 органов; еще 7 инструментов он построил для лютеранских церквей немецких колоний в его пригородах.



Ил. 22. Н. Н. Бакеева за органом Кировского театра.

швеллера; d) нарощена железная труба, подающая воздух от вентилятора к меху. При перестановке органа Куяту было предложено выполнить работу по интонированию инструмента. Затратив более двух недель, мастер заново переинтонировал орган²³. И вот, наконец, орган Зауэра-Валькера-Теркмана-Куята обрел свое место, на котором прослужил Мариинскому театру последующие 40 лет²⁴.

²³ РГИА. Ф. 497. Оп. 9. Д. 1442. Л. 11, 14, 14 об. Однако еще в декабре 1917 года органный мастер при Государственных театрах Г. Б. Куяту обращается к Главуполномоченному по Государственным театрам с просьбой помочь ему получить 325 рублей (175 руб. 60 коп. — издержки на покупку материалов и оплату дополнительных работ, 150 руб. — за интонировку органа), недополученные им за работы, исполненные в октябре 1915 года, то есть свыше двух лет тому назад. Опыт переноски органа Мариинского театра чрезвычайно пригодился Куяту, когда в 1920-е – 1930-е годы он будет, спасая от разрушения, перемещать органы из Голландской церкви в Академическую капеллу, из Клиники Отта в Большой зал филармонии, из Мраморного дворца в Эрмитажный театр и пр.

²⁴ Надежда Николаевна Бакеева, органистка Кировского (Мариинского) театра в 1934–1968-м годах, так описывала театральный орган: «Пульт органа тогда размещался в маленькой кабине, “скворечнике”, прилепившемся высоко за кулисами, над сценой. Там, почти не слыша певцов и оркестра, не

ИЗ ИСТОРИИ ОРГАНОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

А. А. АЛЕКСЕЕВ-БОРЕЦКИЙ

Ко второй половине XIX столетия в умах просвещенных российских любителей музыки все более зримые формы стало обретать убеждение в необходимости организации в России учреждения, в котором музыкальные дисциплины можно было бы изучать профессионально. В разное время воплощением таких размышлений были музыкальные курсы при театральном училище или инструментальные классы при певческой капелле, но общество ждало чего-то другого — обособленного, самостоятельного. С появлением в русской музыкальной жизни «Великого Антона» зародилась надежда, что на смену «гениальному дилетантизму»¹ и в Россию, наконец, придет музыкальный профессионализм.

Так, с 1858 года на квартире Якова Рубинштейна (старшего брата А. Г. Рубинштейна) стал собираться кружок приезжих иностранных профессионалов, работавших по контракту в театральные оркестры, и заезжих гастролеров, а также русских любителей музыки — для совместного музицирования. Среди частых гостей были не только валторнист Фридрих Гомилиус и виолончелист Карл Шуберт, не только скрипач Роберт Альбрехт и пианист Антон Герке, но и недавно победивший в конкурсе на место органиста Петрикирхе Генрих Штиль, а также его соперник Иоганн Фогт². Нужно заметить, что, скорее всего, с этого времени началась дружба Генриха Штиля с Антоном Рубинштейном.

Последствия рубинштейновских вечеров известны — сначала открытие в ноябре 1859 года Русского Музыкального Общества, затем появление с января 1860-го музыкальных классов Михайловского дворца, и как итог — основание в сентябре 1862-го первой в России музыкальной консерватории.

Консерваторские дисциплины делились на «главные» и «обязательные» предметы. К «главным» предметам относились все специ-

¹ *Сабанев Л. Л.* Воспоминания о России. М., 2005.

² См.: *Алексеев-Борецкий А. А.* Вечер у Рубинштейна // *Musicus*. 2009. № 5 (18). С. 8–10.

альные инструменты — струнные, щипковые, ударные, духовые, вокал — всего 15 позиций (орган занимал 12-ю³, тогда как специальная теория или, проще говоря, композиция — 14-ю); к «обязательным» — общие курсы фортепиано и элементарной теории⁴.

Как известно, Петербургская консерватория не имела собственного здания до 1896 года. В связи с увеличением количества студентов, консерватория постоянно переезжала из одного здания в другое. Ее первые адреса — Михайловский дворец⁵, флигель Демидовского особняка на углу наб. Мойки и пер. Гривцова⁶, Дом департамента сбора податей на Загородном проспекте у Пяти углов⁷ — и все это за семь лет существования!

В штате профессоров на то время было тридцать человек⁸, один из которых — выпускник Лейпцигской высшей школы, основатель органной школы Петербургской консерватории — Генрих Штиль. За неимением собственного инструмента (что, возможно, было связано с частотой постоянных переездов), консерваторские студенты занимались за органом лютеранской Петрикирхе, находившейся на Невском проспекте.

Курс органной игры был двухгодичным. Первым учеником Штиля был Газенбергер⁹; во второй год существования консерватории класс органа стал посещать Герман Ларош¹⁰. Далее, в первом полугодии 1865-го на место Газенбергера, который в то время окончил органный курс, поступил Петр Чайковский, а на место Лароша — Карл Зике¹¹; в 1867 году, в качестве частного ученика был принят Луи Гомилиус¹².

³ В 1864/1865 учебный год органный класс перешел на 7-ю позицию, оставив позади духовые инструменты, пение и теорию музыки.

⁴ См.: Отчеты РМО за 1862–1865 годы.

⁵ В левом каре Михайловского дворца А. Г. Рубинштейн с разрешения Великой Княгини Елены Павловны разместил в 1860–1862 годы Музыкальные классы РМО.

⁶ Левый флигель Демидовского особняка был предоставлен для помещения консерватории (1862–1865) фрейлиной Великой Княгини Елены Павловны — Ольгой Александровной Алединской-Демидовой.

⁷ Благодаря протекции Великой Княгини Елены Павловны под нужды консерватории (1865–1869) был отдан дом Департамента податей.

⁸ Очерк пятидесятилетия деятельности С.-Петербургской консерватории / сост. А. И. Пузыревский, Л. А. Саккетти. Пг., 1914. С. 165.

⁹ См.: Отчет РМО за 1862/1863 гг. СПб., 1864. С. 37.

¹⁰ См.: Отчет РМО за 1863/1864 гг. СПб., 1865. С. 40.

¹¹ См.: Отчет РМО за 1864/1865 гг. СПб., 1867. С. 81.

¹² См.: *Ройзман Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979. С. 218.



Ил. 25. Учебный орган фирмы «В. Зауэр»
в Царскосельской гимназии искусств им. А. А. Ахматовой (г. Пушкин).

ное сжигание. Чтобы избежать уничтожения инструмента, проректор консерватории (Юдин) связался с городским Управлением культуры для решения вопроса о возможной передаче органа на баланс какой-либо из музыкальных школ Ленинграда. И такая школа нашлась. В 1974 году орган согласилась забрать ДМШ № 1 имени В. И. Ленина (директор В. Е. Утёмов), располагавшаяся на проспекте Огородникова (ныне — Рижский проспект)³⁰. Однако работы там практически не велись. Следующим пристанищем органа стала ДМШ № 4 Московского района (директор А. М. Сердюк, выступавший с концертами как

³⁰ Орган был передан школе за символическую сумму. — *Коммент. ред.*

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

На лицевой стороне обложки: пульт органа фирмы «Ойле» Малого зала им. А. К. Глазунова СПбГК

- Ил. 1.** И. А. Браудо. Фото. Из собрания Т. М. Чаусовой. 9
- Ил. 2.** А. И. Порет. Фрагмент группового портрета ленинградской интеллигенции. Худ. Т. Н. Глебова. 1930-е годы. Воспроизв. по: Я буду расписывать райские чертоги. Татьяна Николаевна Глебова, 1900–1995: Выставка произведений. Каталог. Статьи. Воспоминания / Гос. русский музей. СПб., 1995. С. 54. 19
- Ил. 3.** И. А. Браудо и Т. Н. Глебова. Фрагмент группового портрета ленинградской интеллигенции. Худ. Т. Н. Глебова. 1930-е годы. Воспроизв. по: Я буду расписывать райские чертоги. Татьяна Николаевна Глебова, 1900–1995: Выставка произведений. Каталог. Статьи. Воспоминания / Гос. русский музей. СПб., 1995. С. 54. 20
- Ил. 4.** Н. К. Ванадзинь. 1913 год. Воспроизв. по: *Briede-Bulāvinova V. Mūža skanīgie reģistri. Monogrāfisks apraksts par profesoru Nikolaju Vanadziņu.* Rīga: Liesma, 1977. [Вкл. 4]. 25
- Ил. 5.** Программа концерта Н. К. Ванадзиня. 1923 год. Из собрания Ю. Н. Семёнова. 32
- Ил. 6.** Н. К. Ванадзинь. 1930-е годы. Воспроизв. по: *Briede-Bulāvinova V. Mūža skanīgie reģistri. Monogrāfisks apraksts par profesoru Nikolaju Vanadziņu.* Rīga: Liesma, 1977. [Вкл. 15]. 41
- Ил. 7.** Ж. Гандшин. Фото. 1940-е годы. Воспроизв. по: *Кравчун П. Н., Шляпников В. А.* Органы Санкт-Петербурга и Ленинградской области. М.: ОАО Изд. группа «Прогресс», 1998. С. 13. 47
- Ил. 8.** А. К. Глазунов. Прелюдия и fuga для органа. Op. 93 (1906). Титульный лист издания. Нотный отдел НМБ СПбГК. 51
- Ил. 9.** А. К. Глазунов. Прелюдия и fuga для органа. Op. 98 (1914). Титульный лист. Автограф. НИОР СПбГК. 55
- Ил. 11.** П. Иозуус и Хор Латвийской оперы. Фото. 1918 год. Латвийская академия музыки им. Я. Витола. 61
- Ил. 12.** П. Иозуус и Я. Витол с учениками. Фото. 1934 год. Латвийская академия музыки им. Я. Витола. 61

- Ил. 13.** П. Иозуус. 1930-е годы. Фото. Латвийская академия музыки им. Я. Витола. 63
- Ил. 14.** А. Калнинь. 1920-е годы. Фото. Латвийская академия музыки им. Я. Витола. 65
- Ил. 15.** Одесса. Реформатская церковь. Открытка. 1900-е годы. 71
- Ил. 16.** Преподаватели и учащиеся Музыкального техникума. Фото. Нач. 1930-х годов. Средний ряд (слева направо): А. Г. Гефельфингер, [?], Е. Ю. Гейман, М. Н. Баринова, Н. В. Шпигель. Из личного архива О. В. Дервиза (сына Н. В. Шпигель). 79
- Ил. 17.** Класс баяна А. Г. Гефельфингера. 1938 год. Фото. В центре — А. Г. Гефельфингер. Из собрания К. А. Филимонова. 79
- Ил. 18.** Проспект Пойкиль-органа фирмы «Кавайе-Коль». НИОР СПбГК. № 8042. 87
- Ил. 19.** Проспект органов фирмы «Кавайе-Коль» на Промышленной выставке 1839 года. Рукопись. НИОР СПбГК. № 8217. 88
- Ил. 20.** Салонный орган для аккомпанеента фирмы «Драш и Гранжон». Литография. НИОР СПбГК. № 8027. 90
- Ил. 21.** Церковный орган фирмы «Драш и Гранжон». Литография. НИОР СПбГК. № 8027. 91
- Ил. 22.** Н. Н. Бакеева за органом Кировского театра. Фото. Информационно-библиографический отдел НМБ СПбГК. 106
- Ил. 23.** Орган фирмы «В. Зауэр» (ор. 432, 1884) в здании консерватории на Театральной улице. Фото. Нач. 1890-х годов. 114
- Ил. 24.** Учебный орган фирмы «В. Зауэр» в классе № 37 в здании консерватории на Театральной площади. Фото. Информационно-библиографический отдел НМБ СПбГК. 114
- Ил. 25.** Учебный орган фирмы «В. Зауэр» в Царскосельской гимназии искусств им. А. А. Ахматовой (г. Пушкин). 116
- Ил. 26.** Учебный орган фирмы «В. Зауэр» в Царскосельской гимназии искусств им. А. А. Ахматовой (г. Пушкин). Фото. 2008 год. За органом — Н. Бильченко (преп. О. И. Безгубов). 117

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алексеев-Борецкий Андрей Александрович — хранитель фондов музея Санкт-Петербургской консерватории, сотрудник отдела рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории.

Зибер Марк — доктор исторических наук, профессор Базельского университета, изучал всеобщую историю в университетах Базеля, Женевы и Лондона, в 1988–1996 годах был членом экспертного совета «Швейцарского исторического лексикона», а в 1991–2008 годах — президентом фонда Якоба Буркхардта.

Каменщикова Регина Михайловна — органистка, преподаватель кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской консерватории и Специальной музыкальной школы (лица) при Санкт-Петербургской консерватории.

Князева Жанна Викторовна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств (СПб.), автор статей, переводов и монографии «Jacques Handschin in Russland» (Basel, 2011).

Мищенко Михаил Петрович — музыковед, органист, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной критики Санкт-Петербургской консерватории. Куратор концертных программ в Мальтийской капелле. Автор книг, статей, переводов.

Розанова Ирина Владимировна — выпускница Санкт-Петербургской консерватории (класс профессора Н. И. Оксентян), аспирантка Московской консерватории (класс профессора А. А. Паршина и Е. Д. Кривицкой).

Розенбаха Иева Карловна — докторант Латвийской академии музыки имени Я. Витола.

Сажин Валерий Николаевич — член Союза писателей Санкт-Петербурга, автор книг, статей и публикаций по истории русской литературы.

Семёнов Юрий Николаевич — органист, педагог, преподаватель кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской консерватории и Музыкального колледжа имени Н. А. Римского-Корсакова. Автор научных статей и публикаций по истории органного искусства.

Сомов Владимир Александрович — научный сотрудник отдела рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории.

Филимонов Константин Анатольевич — преподаватель класса фгота Санкт-Петербургского Музыкального колледжа имени Н. А. Римского-Корсакова; соискатель ученой степени кандидата искусствоведения на кафедре теории музыки Санкт-Петербургской консерватории (тема исследования: «История СПб. музыкального колледжа имени Н. А. Римского-Корсакова»).

ПРИЛОЖЕНИЕ

I конференция «Традиции органной школы Санкт-Петербургской–Ленинградской консерватории» 29 октября 2009 года

Список участников и докладов:

- А. Н. Ахонен** (Санкт-Петербургская консерватория)
С. С. Прокофьев и орган
- Д. Ф. Зарецкий**
Орган фирмы «Ойле» в Санкт-Петербургской консерватории
- Р. М. Каменщикова** (Санкт-Петербургская консерватория, Специальная музыкальная школа при Санкт-Петербургской консерватории)
Н. К. Ванадзинь в Риге
- Ж. В. Князева** (Российский институт истории искусств)
Новое о деятельности Ж. Гандшина в Петрограде
- М. П. Мищенко** (Санкт-Петербургская консерватория)
Мотив В-А-С-Н
- И. В. Розанов** (Санкт-Петербургская консерватория)
Ж. Гандшин и его исследование о педальном клавире
- И. В. Розанов** (Санкт-Петербургская консерватория)
О понятии «Das wohltemperirte Clavier» во времена И. С. Баха
- Ю. Н. Семёнов** (Санкт-Петербургская консерватория)
Санкт-Петербургские органы XVIII века
и История органов в Петрикирхе
- Ю. Н. Семёнов** (Санкт-Петербургская консерватория)
И. С. Бах Луи Вьерна и Исайи Браудо

- М. А. Серебrenников** (Санкт-Петербургская консерватория)
Новые факты о происхождении «L’A.V.C. Musical» Г. Кирхгофа
- Е. А. Серединская** (Санкт-Петербургская консерватория)
В. В. Нильсен играет И. С. Баха
- Ю. М. Федоренко** (Пушкин, Музыкальный лицей им. А. А. Ахматовой)
Орган фирмы «Зауэр» в музыкальном лицее г. Пушкин
- Т. М. Чаусова** (Санкт-Петербургская консерватория)
И. А. Браудо-учитель

**II Международная научная конференция «Органые традиции
Санкт-Петербургской–Ленинградской консерватории»
17–19 апреля 2011 года**

Список участников и докладов:

- М. П. Мищенко** (Санкт-Петербургская консерватория)
«Икт. “ – ”». Неопубликованная статья И. А. Браудо
- В. Н. Сажин** (Пушкинский дом, ИРЛИ РАН)
Даниил Хармс. Музыка. Исая Браудо
- Н. В. Насонова** (Государственный музей истории Санкт-Петербурга)
И. А. Браудо в живописных работах Т. Н. Глебовой
- Ю. Н. Семёнов** (Санкт-Петербургская консерватория)
Пьесы для *Orgue melodium* и фортепиано
в библиотеке В. Ф. Одоевского
- А. А. Алексеев-Борецкий** (Санкт-Петербургская консерватория)
Первый орган Петербургской консерватории
в документах и фотографиях
- Ж. В. Князева** (Российский институт истории искусств)
М. Зибер. Воспоминания о Ж. С. Гандшине
- И. К. Розенбаха** (Латвийская музыкальная академия им. Я. Витола)
Воспитанники Л. Гомилиуса — ведущие органисты
Латвии начала XX века
- В. А. Сомов** (Санкт-Петербургская консерватория)
Рукописные материалы об органе
в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории

- Ж. В. Князева** (Российский институт истории искусств)
Musikdirektor и органист церкви Св. Петра
в Санкт-Петербурге Генрих Белинг
- И. К. Грауэдия** (Латвийская музыкальная академия им. Я. Витола)
Первые годы валькеровского органа в рижском Домском соборе
- Е. А. Серединская** (Санкт-Петербургская консерватория)
Клавесин и клавирная музыка в Санкт-Петербургской
(Ленинградской) консерватории: страницы истории
- Ю. Н. Семёнов** (Санкт-Петербургская консерватория)
Орган фирмы «В. Зауэр» Большого театра в Санкт-Петербурге
- К. А. Филимонов** (Санкт-Петербургский музыкальный колледж
им. Н. А. Римского-Корсакова)
Петербургский органист А. Г. Гефельфингер (1886–1941)
- И. В. Розанова** (Московская консерватория)
Ж. Гандшин об органных сочинениях А. К. Глазунова

*К 150-летию
Санкт-Петербургской консерватории*

**ТРАДИЦИИ ОРГАННОЙ ШКОЛЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
Избранные материалы конференций
(2009, 2011)**

Подписано в печать 03.04.2012. Формат 70×100/16.
Печать цифровая. Бум. офс. Гарнитура Calibri.
Усл. печ. л. 10,23. Тираж 100 экз. Заказ 9023б.

Отпечатано с готового оригинал-макета,
предоставленного редакторами-составителями, в типографии
Издательства Политехнического университета.
195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29.
Тел.: (812) 550-40-14.
Тел./факс: (812) 297-57-76.