

opera musicologica

научный журнал
санкт-петербургской консерватории

№ **3** [37], 2018

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

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

Главный редактор:

О. Б. Манулкина
(канд. иск., доцент СПбГУ и СПбГК)

Редакционная коллегия:

Н. Ю. Афонина (канд. иск., доцент СПбГК)
Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии, доцент
АРБ им. Вагановой)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., профессор СПбГК,
вед. науч. сотр. РИИИ)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Э. В. Махрова (доктор культурологии,
профессор АРБ им. Вагановой)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ им. Вагановой и РГПУ им. Герцена)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук, доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук, доцент
СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
М. Фролова-Уокер (канд. иск., профессор
Кембриджского ун-та)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук, доцент
СПбГУ)

Редакция:

Е. В. Хаздан (ответственный редактор)
А. З. Харьковский (редактор)
С. И. Кошлакова (корректор)
Ю. Л. Ногарева (верстка)
А. А. Долгов (секретарь)

Адрес редакции:

Ул. Глинки, 2, Санкт-Петербург, 190000
Тел: +7 812 312 10 32
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
www.conservatory.ru/opera_musicologica

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (генеральный секретарь IMS)
Л. Ботстайн (президент Бард-колледжа, гл. ред.
журнала *Musical Quarterly*)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зебасс (профессор Инсбрукского ун-та)
Е. С. Зинькевич (доктор иск., профессор
Национальной муз. академии Украины)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. С. Кюрегян (доктор иск., профессор МГК)
М. Мюрата (профессор Калифорнийского
ун-та, Ирвин)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
К. Оджа (профессор Гарвардского ун-та)
Д. Редепеннинг (профессор Гейдельбергского
ун-та)
Э. Розанд (профессор Йельского ун-та)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Р. Тарускин (профессор Калифорнийского
ун-та, Беркли)
Е. М. Царева (доктор иск., профессор МГК)
С. В. Шип (доктор иск., профессор Одесской
гос. муз. академии)
А. Б. Шнитке (канд. иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по
надзору в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал OPERA MUSICOLOGICA входит в Перечень
рекомендованных ВАК российских рецензируемых
научных журналов

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2018

Содержание

Статьи

Анна Пастушкова
Виолетта в сочинениях А. Вивальди:
проблемы идентификации и нотации **6**

Владимир Хавров
К истории создания кларнетных
сочинений Карла Марии фон Вебера
(по материалам дневников
и переписки) **23**

Ольга Скорбященская
Адольф фон Гензельт
и Санкт-Петербургская консерватория **40**

Наталья Огаркова
А. С. Даргомыжский о «славе»,
«искусстве», «вдохновении» в письмах
к Л. И. Кармалиной **72**

Документы

Письма А. С. Даргомыжского
Н. Б. Голицыну. *Перевод с французского,
вступительная статья и примечания*
Татьяны Берфорд **86**

Рецензии

Рыцарева М. Г. Тайна Патетической
Чайковского (О скрытой программе
Шестой симфонии). *Евгения Хаздан* **114**

Сведения об авторах **123**

Информация для авторов **126**

Quarterly

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editor-in-Chief:

Olga Manulkina
(*PhD, Assoc. Prof.,
SPb University & SPb Conservatory*)

Editorial Board:

Nina Afonina (*PhD, Assoc. Prof.,
SPb Conservatory*)
Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof.,
SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies,
Assoc. Prof., Academy of Russian Ballet*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History,
Professor, SPb Conservatory*)
Marina Frolova-Walker (*PhD, Professor,
Cambridge University*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History,
Professor, SPb Conservatory*)
Ludmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History,
Professor, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof.,
SPb Conservatory*)
Ella Makhrova (*Doctor of Cultural Studies,
Professor, Academy of Russian Ballet*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies,
Professor, Academy of Russian Ballet & Herzen
University*)
Danil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof.,
SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Professor, SPb Conservatory*)

Editors:

Evgeniya Khazdan (*Managing Editor*)
Alexander Kharkovsky (*Copy Editor*)
Julia Nogareva (*Layout*)
Svetlana Koshlakova (*Proofreader*)
Andrey Dolgov (*Secretary*)

2 Glinki Street. St Petersburg. 190000, Russia
Tel.: +7 812 312 10 32
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Secretary General, IMS*)
Leon Botstein (*President of Bard College, USA;
Editor-in-chief, The Musical Quarterly*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History,
Professor, State Academy of Music, Minsk*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Professor,
Columbia University*)
Natalia Giljarova (*PhD, Professor, Moscow
Conservatory*)
Levon Hakopian (*Doctor of Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Arts Research,
Moscow*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Professor,
Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History,
Professor, SPb Conservatory; Chief Research Fellow,
Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Kyuregyan (*Doctor of Art History,
Professor, Moscow Conservatory*)
Margaret Murata (*Professor, University
of California, Irvine*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow,
Institute of Russian Literature, Russian Academy
of Sciences*)
Carol J. Oja (*Professor, Harvard University*)
Dorothea Redepenning (*Professor, Heidelberg
University*)
Ellen Rosand (*Professor Emeritus, Yale University*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Professor,
Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Professor,
Moscow Conservatory*)
Ada Schnitke (*PhD, Professor, SPb Conservatory*)
Tilman Seebass (*Professor Emeritus, University
of Innsbruck*)
Sergiy Ship (*Doctor of Art History, Professor, State
Academy of Music, Odessa*)
Richard Taruskin (*Professor Emeritus, University
of California, Berkeley*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Professor,
Moscow Conservatory*)
Elena Zinkevych (*Doctor of Art History, Professor,
Ukrainian National Academy of Music, Kiev*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information
Technologies and Communications Registrar certificate
PI FS77-37816 of 19th October, 2009

*The published materials or any part of it cannot be reproduced
in printed or electronic form without the permission of the publisher.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2018

Contents

Articles

Anna Pastushkova
Violetta in Antonio Vivaldi's Musical Works:
Identification and Notation Problems **6**

Vladimir Khavrov
On the History of Creation of Carl Maria
von Weber's Clarinet Works (Based on His
Diaries and Correspondence) **23**

Olga Skorbyashchenskaya
Adolf von Henselt & St. Petersburg
Conservatory **40**

Natalia Ogarkova
A. S. Dargomyzhsky on "Fame", "Art",
"Inspiration" in His Letters
to L. I. Karmalina **72**

Documents

Dargomyzhsky's Letters to Nikolai Golitsyn.
*Translated from French, with introduction
and commentaries by Tatiana Berford* **86**

Reviews

Rytsareva M. G. Tayna Pateticheskoy
Chaykovskogo (O ckrytoy programme
Shestoy simfonii) [Ritzarev M. The Mystery
of the Tchaikovsky's Pathétique (A Hidden
Program of the Six Symphony)] **114**

Contributors to this issue **123**

Directions to contributors **126**

Пастушкова Анна Сергеевна
SPIN-код: 4138-6279
AuthorID: 992200
e-mail: anna-solf@yandex.ru

Аспирант кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.
125009, Москва, Большая Никитская ул., 13/6

Anna S. Pastushkova
SPIN-code: 4138-6279
AuthorID: 992200
e-mail: anna-solf@yandex.ru

Post-graduate student at the Department of Western European Music History of Moscow State Tchaikovsky Conservatory.
Bol'shaya Nikitskaya St., 13/6, Moscow, 125009, Russia

*Виолетта в сочинениях
А. Вивальди: проблемы
идентификации и нотации*

Виолетта — один из самых загадочных струнных инструментов эпохи ренессанса и барокко. В зависимости от эпохи и традиции, сложившейся в том или ином регионе, это название относилось к инструментам, принадлежащим к различным семействам и играющим в разных регистрах. Особую трудность для определения представляет виолетта в сочинениях Антонио Вивальди. Хотя исследователи венецианской терминологии предполагают, что виолеттой во второй половине XVII — начале XVIII века называли скрипичный альт, в партитурах Вивальди инструмент нотирован двояко — в среднем и басовом регистрах. В статье рассмотрены нотация вивальдиевской виолетты и трудности ее расшифровки, связанные с использованием различных ключей и приема *bassetto*.

Ключевые слова: *Вивальди, барокко, венецианская музыка, музыкальная терминология, нотация, виолетта, виола, английская виола, бассетто.*

Violetta in Antonio Vivaldi's Musical Works: Identification and Notation Problems

One of the most mysterious string instruments in Renaissance and Baroque periods is “violetta”. Depending on the tradition, this term was used to describe different types of instruments belonging to different families and registers. Identifying the violetta in Antonio Vivaldi's works is a very difficult task due to his unique notation. Researchers of Venetian terminology assume that the violetta referred to the treble viola in the second half of XVII — the beginning of XVIII century. However, in Vivaldi's scores the violetta is presented as an instrument of alto and bass registers. In the article we have considered Vivaldi's violetta notation and difficulties with the transcription of it, caused by using various clefs and *bassetto*.

Keywords: *Vivaldi, Baroque, Venetian music, musical terminology, notation, violetta, viola, viola all'inglese, bassetto.*

УДК 781.91
ББК 85.315.3

Анна Пастушкова

Виолетта в сочинениях А. Вивальди: проблемы идентификации и нотации

Виолетта в источниках эпохи барокко

Инструментарий эпохи барокко отличается не только обилием разновидностей музыкальных инструментов, но и пестротой обозначений. Выбор того или иного названия зависел от времени, к которому оно относится, а также географического местоположения. Например, в итальянских источниках эпохи Ренессанса и барокко встречаются по меньшей мере пятнадцать различных слов и словосочетаний для обозначения виолы¹: *Viola da gamba*, *Viola*, *Violetta*, *Violotto*, *Violone*, *Viola d'arco*, *Viola d'arco tastata*, *Violone d'arco*, *Violone da tasto e da arco*, *Basso di viola*, *Basso da gamba*, *Viola (all') inglese*, *Violetta all'inglese*, *Lira*, *Viola bastarda*. Беттина Хоффман отмечает, что лишь одно из названий — *Viola da gamba* — в эпоху барокко относилось исключительно к виоле, в то время как остальные могли использоваться также для обозначения инструментов как скрипичного семейства (*Violone*), так и других разновидностей струнных (*Lira da braccio*)².

Сходные трудности возникают при атрибуции инструмента под названием виолетта (*Violetta*). Начиная с XV века существовало множество его описаний и пояснений, в ка-

¹ Обозначение «виола» здесь и далее следует понимать максимально широко, как относящееся к струнному инструменту, если более конкретное указание отсутствует.

² *Hoffmann B. The Nomenclature of the Viol in Italy // The Viola da Gamba Society Journal. 2008. No. 2. P. 1–2.*

ком регистре он играет и к какому инструментальному семейству принадлежит. Причем обозначение «виолетта» подразумевало отличающиеся друг от друга разновидности струнной группы в зависимости от эпохи и традиции, сложившейся в определенном городе или регионе³. Известно, что в XVI веке под виолеттой подразумевали скрипку; в XVII и XVIII веках помимо скрипки — дискантовую виолу (М. Преториус, И. Г. Вальтер), виолончель (Inni Sacri Себастьяно Керичи, Болонья, 1672) и скрипичный альт (И. Г. Вальтер)⁴.

Именно поэтому для атрибуции виолетты в сочинениях Антонио Вивальди следует обратиться к источникам, ближайшим по географическим координатам, — итальянским и особенно венецианским.

В инвентарных описях (*mobile*) венецианского приюта Conservatorio dei Mendicanti инструмент под названием виолетта упоминается в период с 1661 по 1705 год: в документах за 1661-й, 1664-й, 1682-й и 1705-й. Причем в описях того же источника, но за другие годы инструмент альтового регистра именуется вместо виолетты *Viola piccola* (1668–1673), *Viola piccola cioè di collo* (1673) и *Viola da colo* (1700)⁵. Уточнения *di collo*⁶ и *da colo* (букв. «[для игры] у шеи», то есть с горизонтальным положением корпуса) скорее указывают на инструмент скрипичного семейства — альт.

В списке музыкальных инструментов собора Сан-Марко за 1685 год струнные смычковые сгруппированы по диапазону, и виолетта указана как инструмент среднего регистра между скрипками и *Viola da braccio*

³ *Filmer A. Notes for Critical Edition // Telemann G. F. Concerto for Two Violettas TWV 52: G3. P. 2–5. URL: <http://www.americanviolasociety.org/PDFs/Resources/Multiple-Viola-Ensemble-Music-Concertos/Telemann-Concerto-for-Two-Violettas-A4.pdf> (дата обращения: 30.03.2018)*

⁴ В трактате М. Преториуса в таблице настройки виол самый высокий инструмент семейства назван *Violetta picciola* (S. 25), но далее это же название употребляется как синоним скрипки: *Discantgeig (welche Violino, oder Violetta picciola, S. 48)*, см.: *Praetorius M. Syntagma musicum. II: De Organographia. 1619. Facsimile reprint. Kassel, 1958.*

И. Г. Вальтер указывал, что слово «виолетта» употреблялось для обозначения как инструмента скрипичного семейства (*Braccien*), так и «маленькой виолы да гамба» (*kleinen Violen di Gamben*), см.: *Walther J. G. Musicalisches Lexicon. Leipzig, 1732. P. 636.* В словаре Дж. Грассино «виолетта» — синоним «маленькой виолы» (*Violetta, or Little Viol*). См.: *Grassineau J. A Musical Dictionary; Being a Collection of Terms and Characters, as Well Ancient as Modern; Including the Historical, Theoretical, and Practical Parts of Music. London, 1740. P. 327.*

⁵ *Bonta S. Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy // Journal of the American Musical Instrument Society. 1978. № 4. P. 5–42. URL: <http://earlybass.com/articles-bibliographies/terminology-for-the-bass-violin-in-seventeenth-century-italy/> (дата обращения: 30.03.2018) P. 18.*

⁶ *Collo* — «шея» (*um.*).

(одно из многочисленных названий для виолончелей⁷): Violini no 8; Violette no 11; Viole da braccio no 2; Violoni tre; Tiorbe Quattro⁸.

По всей видимости, название «виолетта» во второй половине XVII — начале XVIII века в Венеции относилось к инструменту альтово-тенорового диапазона. По мнению Стефена Бонты, термин «виолетта» в венецианских источниках начал применяться именно к *скрипичному альту* лишь в это время⁹. Элеонора Селфридж-Филд в комментарии к публикации цикла концертов Вивальди *L'estro armonico* (op. 3, 1711) называет виолетту «старомодным термином для обозначения альтя»¹⁰.

В XVIII веке термины «виолетта» и «виола», которыми обозначали играющий в альтовом ключе инструмент, сосуществовали, причем последний набирал все большую популярность. В каких-то случаях виола и виолетта выступали в качестве взаимозаменяемых понятий. Так, в амстердамском издании концертов op. 9 Джузеппе Валентини¹¹ в партиях фигурирует инструмент Alto Viola, но в заглавии инструмент альтового диапазона назван виолеттой: *Questi Concerti si possono Suonare a tré, cioè col Primo, Secondo Violino e Basso di Concertino la Violetta é a beneplacito*¹². Аналогичным образом у И. Г. Хайнихена, нередко называющего партию среднего голоса виолеттой, на титульном листе одной из сонат значатся две виолетты, а сами партии озаглавлены как Viola Prima и Viola Seconda¹³.

Нотация виолетты в сочинениях Вивальди

Учитывая данные вышеприведенных источников, название «виолетта» в сочинениях Антонио Вивальди следует относить к инструменту аль-

⁷ Например, Viole da braccio означает виолончели в сочинении Дж. Легренци. G. Legrenzi. *Sonate a 2, 3, 5 e 6 istromenti*. Venice, 1663.

⁸ Bonta S. *Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy*. P. 18.

⁹ Bonta S. *Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy*. P. 19.

¹⁰ Selfridge-Field E., Correia E. Jr. *Critical Notes // Antonio Vivaldi. L'estro armonico*. Op. 3, in full score. 12 Concertos for Violins and String Orchestra. Mineola (NY), 1999. P. 252.

¹¹ Джузеппе Валентини (1681–1753), итальянский композитор и скрипач, большую часть жизни (с 1690-х гг.) провел в Риме.

¹² «Эти концерты можно исполнять как трио, то есть используя инструменты концертино: первую, вторую скрипку, а также бас, виолетта участвует по желанию». Заглавие издания приведено в кн.: Maunder R. *The Scoring of Baroque Concertos*. Woodbridge, 2004. P. 84–85.

¹³ Например, в сонате Хайнихена для скрипки и гобоя (SeiH 245) на титульном листе экземпляра партий указаны виолетты (*Sonata da Chiesa. / a / Violino conc. / Hautb. conc.*

тово-тенорового диапазона. Если в автографах Вивальди партия среднего голоса обозначается как *Violetta*, *Violette* и *Alto*¹⁴, то в копиях его сочинений наряду с обозначением *Violetta* фигурируют названия *Alto Viola*¹⁵ и *Viola*¹⁶. Например, в автографе концерта RV 397 для солирующей виолы д'амур (*Viola d'amore*) партия среднего голоса в скрипичном ансамбле названа *Alto*, а в дрезденской копии — *Viola*.

Скорее всего, избегание композитором термина «виола» для обозначения партии среднего голоса в ансамбле *ripieno* связано с тем, что под ним Вивальди подразумевал басовый инструмент. О различиях двух понятий — виола и виолетта — для Вивальди и его окружения может свидетельствовать тот факт, что Лучетта и Джельтруда, участницы концертов Ospedale, играли, по всей видимости, на двух разных инструментах: одна на виоле (*Lucietta dalla Viola*), другая на виолетте (*Geltruda dalla Violetta*)¹⁷. Термин «виолетта», возможно, являлся привычным для композитора обозначением инструмента альтового диапазона. Как известно, понятие «виола» было широким и касалось многих инструментов струнной группы, но с другой стороны, отсутствие уточнения — *Viola Alto*, *Viola Tenore* — могло указывать именно на басовый инструмент¹⁸.

Вивальдиевское обозначение *Alto*, вероятно, является сокращением обозначения *Alto Viola*, но возможно — и *Alto Violetta*. Об этом свидетельствует автограф *Concerto funebre* (RV 579), в нем инструменты *Violette* указаны только в заголовке: *Con^{to} Funebre / Con Hautbois sordini, e Salmoè / e Viole all'Inglese / Tutti li Violini e Violette Sordini / Non però il Viol^o Principale* («Траурный концерт для гобоя с сурдиной и шалюмо¹⁹ и английскими виолами, все скрипки и виолетты [играют] с сурдинами, но не солирующая скрипка»). В самой партитуре слово *Violette* больше не появляется, но единственная среди партий, которая могла подразумевать виолетту, обозначена термином *Alto* (ил. 1).

/ a Violini / a Violette. / e / Bassi. / Del Sig.^{te} / Heinichen), а в нотях каждая из партий именуется виолой: *Viola Prima* и *Viola Seconda*.

¹⁴ См. сочинения: RV 183, RV 286, RV 391, RV 203.

¹⁵ См.: RV 188.

¹⁶ См.: RV 206.

¹⁷ См.: *Kolneder W. Antonio Vivaldi 1678–1741: Leben und Werk*. Wiesbaden, 1965. P. 46.

¹⁸ По мнению Беттины Хоффман, обозначение *Viola* без дальнейшего уточнения в Венеции в 1685 году означало инструмент 8-футового регистра (барочную виолончель). *Hoffmann B. The Nomenclature of the Viol in Italy // The Viola da Gamba Society Journal*. 2008. No 2. P. 4.

¹⁹ Шалюмо — язычковый инструмент с одинарной тростью и цилиндрическим воздушным каналом, органологически близок барочному кларнету. См. подробнее: *Lawson C. The Chalumeau in Eighteenth-century Music*. Ann Arbor, 1981.

The image shows a musical score for the first movement of Vivaldi's Concerto funebre, measures 1-3. The score is for a full orchestra and includes parts for Violini, 2do, 3zo, Alto, Salmoe, Hautbois, Viols all'Inglese, and Basso. The tempo is marked 'Largo' and the key signature has two flats. The 3rd violin part is marked 'Con il Principale'.

Ил. 1. Вивальди. Concerto funebre²⁰. Фрагмент партитуры I части (тт. 1-3)

То, что название «виолетта» относилось к инструменту, играющему партию в альтовом регистре, подтверждают обозначения в знаменитых венецианских копиях «Времен года», найденных в Манчестере²¹: в двух концертах партия среднего голоса в ансамбле ripieno названа Violetta («Весна», «Лето»), а в двух других — Alto Violetta («Осень», «Зима»).

Среди партитур Вивальди, в которых встречается виолетта, примечателен концерт для виолончели, струнной группы и basso continuo (RV 401): это единственный пример, когда виолетты играют одну партию со скрипками и, по всей видимости, в унисон. В этом концерте виолетты могут быть как альтовыми виолами, так и скрипичными альтами (ил. 2, вторая строка сверху: Violini 2 e Violette).

²⁰ Данный фрагмент воспроизведен с автографа Вивальди, хранящегося в фондах Национальной библиотеки в Турине (шифр: I-Tn, Foà 32, 350v).

²¹ Everett P. Vivaldi's Concerto Manuscripts in Manchester: I // Informazioni e studi vivaldiani. 1984. № 5. P. 34–35.

All:° non molto

Violini Pmi

Violini
2 e
Violette

Violoncello

Bas:

Ил. 2. Вивальди. Концерт RV 401. Фрагмент партитуры I части ²²

Подобное смешение тембров (скрипки с альтом или с виолой), возможно, является признаком раннего стиля композитора. Известно, что концерты для виолончели стали первыми сочинениями в этом жанре. Зрелый стиль Вивальди отличается очень внимательным отношением к сочетанию тембров в сходном регистре. Интересно, что в концерте И. Д. Хайнихена D-dur (S. 226) виолетты (*con riombi* ²³) также играют в унисон со скрипками,— они записаны с ними на одной строке в альтовом ключе и заполняют средний регистр с помощью фигураций.

²² Данный фрагмент воспроизведен с автографа Вивальди, хранящегося в фондах Национальной библиотеки в Турине (шифр: I-Tn, Giordano 28, 20).

²³ *Con riombi*—букв. «со свинцом» (*um.*). Здесь подразумеваются сурдины, изготовленные из данного материала и предназначенные для струнных инструментов. «Приспособление из столь тяжелого металла, прикрепляемого к подставке, не позволяло ей колебаться и, по всей видимости, сильно заглушало звучание струн (гораздо ощущаемее, чем аналогичные предметы из более легких материалов)». Пастушкова А. Сурдины в партитурах Антонио Вивальди // Старинная музыка. 2017. № 4. С. 18–25.

«Чуждые» ключи в партиях виолетты у Вивальди

Нотация партии виолетты в сочинениях Вивальди требует отдельного внимания. Композитор использует не только альтовый, но и басовый ключ. Следует рассмотреть примеры необычной записи, для того чтобы определить, указывает ли смена ключа на принадлежность виолетты к инструментам другого регистра (басового?), или такая особенность нотации вызвана иными причинами.

В ряде примеров виолетты обозначены на одной строке с партией баса и играют вместе с представителями группы *basso continuo*. Например, в заключительном хоре из оперы «Гризельда» для партий *Bassi*, e *Violette* выделена одна строка с басовым ключом (ил. 3). Подобные примеры встречаются и в инструментальной музыке. В копии концерта *Tempesta di mare* RV 98 нижняя строка обозначена: *Basso e Violette*, их партия записана в басовом ключе²⁴.

The image shows a musical score fragment for the opera 'Grizelda'. It consists of four staves. The top staff is for Trombe (Trumpets) in G major, 3/8 time, with the instruction 'Ut Supra'. The second staff is for Violini (Violins) in G major, 3/8 time. The third staff is for 'Tutti cantano il Sop:º' (Soprano) with the lyrics 'I - me - ne - o, che se d'a - mo - re'. The bottom staff is for 'Bassi, e Violette' (Bass and Viola) in G major, 3/8 time. The notation for the Bassi and Violette parts is written in a bass clef, indicating a lower register.

Ил. 3. Вивальди. «Гризельда». Хор из III д. Фрагмент партитуры²⁵

В указанных случаях в басовых партиях с участием виолетт встречаются ноты E, D, F большой октавы, поэтому исполнить эти партии можно только на басовых гамбах. Вероятно, подобную нотацию на одной строке следует интерпретировать как сжатую запись. Как отмечает Майкл Тэлбот, Вивальди далеко не всегда заботился о транспозиции и мог поручить

²⁴ Этот концерт существует в виде копии с авторскими пометками. T-no, Giordano 31: 353r–356v.

²⁵ Данный фрагмент воспроизведен с автографа Вивальди, хранящегося в фондах Национальной библиотеки в Турине (шифр: I-Tn, Foà 36, 246).

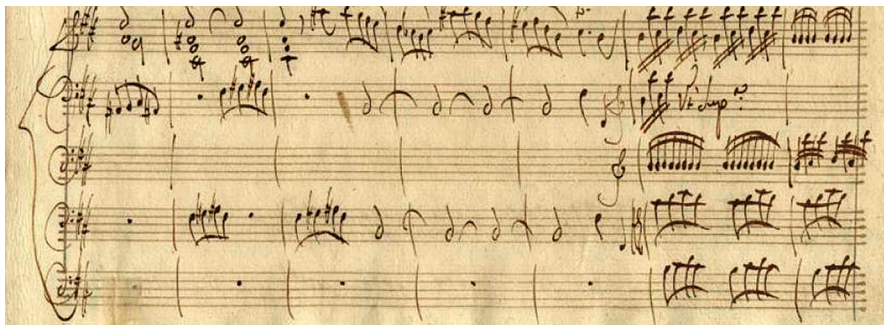
эту необходимость переписчикам партий или же исполнителям²⁶. Тогда виолетты исполняют эту партию в своем регистре с необходимыми переносами, дублируя линию баса.

Особый случай представляет собой партия виолетты в двух скрипичных концертах — RV 205 и RV 189. В автографе концерта RV 205 только в одной из трех частей — средней — указаны инструменты, исполняющие партию среднего голоса (*Violette*). В крайних частях к этой партии предположительно относится вторая строка снизу в альтовом ключе. В средней части нижняя строка записана в басовом ключе, и на ней значится — *Violette Senza Bassi* («виолетты без басов»). Что касается партий (копия), то в их заголовке есть слово *Viola: Concerto / Violino conc. / Violini 2 / Viola / e Basso* (Концерт для скрипки соло, двух скрипок, виолы и баса). В обоих источниках, несмотря на разные обозначения инструментов — *Violette* и *Viola*, музыкальный материал совпадает.

Во всех источниках этого концерта в партии среднего голоса происходит смена ключей. Это касается не только автографа партитуры, которой обычно свойственна некая незавершенность, например сокращенная запись отдельных тактов, указание *col Basso* вместо выписанной партии и т. п., но и партий (копии). В крайних частях концерта в партии среднего голоса меняется ключ с альтового на басовый — заодно меняется и регистр; в медленной части партия *Violette Senza Bassi* также полностью записана в басовом ключе (и в партитуре, и в партиях).

Можно было бы предположить наличие «басовой» виолетты из-за басового ключа в партии виолы, если бы не партии скрипок в этом концерте. Они также записаны в басовом ключе (ил. 4, вторая строка сверху). Видимо, в задачи переписчика при создании именно этого сохранившегося экземпляра партий не входила расшифровка записи композитора и необходимая транспозиция музыкального материала. В данном виде сыграть партию скрипок невозможно. Вероятно, транспозиция виолетт на октаву выше здесь тоже не учтена — это значит, что виолетта может быть инструментом альтового диапазона. Приведенный ниже фрагмент партитуры в точности скопирован в партиях с сохранением басовых ключей у первой и второй скрипки и виолы.

²⁶ Это предположение высказал М. Тэлбот. См *Talbot M. Vivaldi and the English viol.* 2002. P. 386.



Илл. 4. Вивальди. Концерт RV 205. I часть. Автограф²⁷. Партии сверху вниз: скрипка соло, первые скрипки, вторые скрипки, виолетты, basso continuo

Три партии — первые и вторые скрипки в унисон (вторая строка сверху), а также партия виолетт (вторая строка снизу) исполняют *мигрирующее бассетто* — партию баса для инструментов более высокой тесситуры²⁸, переходящую от одних к другим. Николас Скотт Локи подчеркивает в своей диссертации, что Вивальди одним из первых стал использовать такой тип *бассетто*²⁹. В данном примере стоит обратить внимание на партию альтов (виолетты?): разрыв в мелодической линии между пятым и шестым тактами составляет больше двух октав. Эта странность, повторенная также в партиях, подчеркивает черновое происхождение обоих источников и заставляет сомневаться в том, что исполнять этот фрагмент нужно строго по записи.

Скрипичный концерт RV 189 также содержит партию виолетты, вынужденную «скитаться» по разным регистрам и ключам. Это сочинение было весьма популярным при жизни Вивальди, благодаря чему сохранилось в нескольких источниках: в виде автографа (партии хранятся в Венской библиотеке) и многочисленных копий (сейчас в Дрездене, Манчестере и Париже). В качестве материала сравнения обратимся к венскому автографу и дрезденским копиям.

²⁷ Фрагмент взят из автографа, хранящегося в Саксонской государственной и университетской библиотеке в Дрездене (Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek Dresden), шифр: D-DI, Mus. 2389-O-123, 3r.

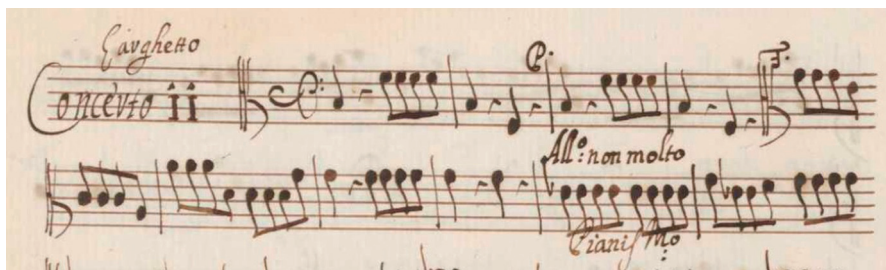
²⁸ Определения терминов bass clef и bassetto см. в кн.: Talbot M. The Vivaldi compendium. 2011. P. 31–32.

²⁹ Локи называет подобный тип *bassetto* — compound bassetto («составной бассетто»). См. подробнее: Lockey N. S. The Viola as a Secret Weapon in Antonio Vivaldi's Orchestral Revolution: Sonority and Texture in Late Barocco Music. Academic dissertations (Ph.D.). Princeton. 2013. P. 131.

Источник	Партии (Вена)	Партитура (Дрезден)	Партии (Дрезден)
Тип рукописи	Автограф	Копия; Иоганн Каспар Зейферт	Копия; Джованни Баттиста Вивальди
Название инструмента	—	Viola	Alto Violetta

Партия среднего голоса в концерте имеет обозначение инструмента только в дрезденских источниках. Несмотря на то что эти копии были изготовлены для одного случая, названия инструмента различаются. Возможно, в этом проявляется традиция «местного» названия, так как копии партий изготовил отец Вивальди, Джованни Баттиста, а копию партитуры — Иоганн Каспар Зейферт³⁰, видимо изменив название инструмента на немецкий лад.

В первой части концерта в партитуре для всей партии среднего голоса (Viola) используется альтовый ключ. В то же время в партиях (дрезденских и венских — музыкальный материал и выбор ключей совпадает) начальные четыре такта записаны в басовом ключе (ил. 5). Возможны две причины подобной записи: либо виолетте требуется сыграть в большой октаве (и значит для партии использовался басовый инструмент), либо таким способом давался сигнал исполнителю о том, что Alto Violetta играет в унисон с партией басов. Более вероятен именно второй вариант, так как это единственный фрагмент, в котором партии среднего и нижнего голосов полностью совпадают.



Ил. 5. Вивальди. Концерт RV 189. I часть. Автограф³¹. Фрагмент партии виолетты

³⁰ И. К. Зейферт (ок. 1697–1767) — немецкий композитор. Учился у И. Г. Пизенделя и С. Л. Вайсса в Дрездене.

³¹ Фрагмент из автографа, хранящегося в Австрийской национальной библиотеке в Вене (Österreichische Nationalbibliothek), шифр: A-Wn Mus.Hs.15996, 6v.

Более запутанный случай смены ключа — в медленной части концерта. Здесь использован сокращенный инструментальный состав, без партии басов (ремарка *Cembalo e Violoncello tacet*). Солирующей скрипке аккомпанируют первые и вторые скрипки, а также партия среднего голоса (Viola). Запись виолы (виолетты) в басовом ключе, с одной стороны, может указывать на роль *бассетто*, как это было в концерте RV 205 (см. *ил. 4*), а значит партию среднего голоса следует играть на октаву выше. Но в результате переноса партии виола (виолетта) звучала бы в некоторых местах выше второй скрипки (*ил. 6*).

Largo. Senza Cembalo e Violoncello

Cembalo e Violoncello tacet.

Viola

Ил. 6. Вивальди. Концерт RV 189³². II часть (тт. 1–8)

Перекрещивания голосов выглядят особенно странно при имитационном вступлении виолы (т. 5), а также в завершении части (тт. 39–43).

Предположим, что перенос на октаву выше предполагался не для всей партии целиком, а только для отдельных звуков. Тогда из партии виолы пришлось бы убрать октавные ходы. Например, если в тактах 40–41 все

³² Фрагмент рукописной копии, хранящейся в Саксонской государственной и университетской библиотеке в Дрездене (Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek Dresden), шифр: D-Dl, Mus. 2389-O-66, 1v.

звучи играть по записи, а последние восьмые в каждой из фигур брать на той же высоте.

Версия избирательного переноса не согласуется с двумя следующими фактами. Во-первых, в дрезденских и венских партиях голос виолы (виолетты) полностью записан в басовом ключе без переносов — то есть мелодическая линия совпадает с версией партитуры. Если стиль записи дрезденских партий можно охарактеризовать как скоропись, то венские партии записаны очень аккуратным почерком. Он аккуратен настолько, что можно усомниться, действительно ли они записаны рукой самого Вивальди³³. Получается, что для музыкальных ансамблей из разных городов требовалось еще раз копировать и переделывать партии. Весьма маловероятна версия, при которой исполнитель был вынужден выбирать, какие звуки играть по записи, а какие переносить.

Во-вторых, тему второй части концерта RV 189 композитор использовал также в концерте для виолончели RV 401 (I часть), где музыкальный материал, порученный здесь виоле (виолетте), — без октавной транспозиции — исполняет солирующая виолончель в унисон с партией *basso continuo* (см. *ил.* 2). Тем не менее указание «*Violoncello tacet*» однозначно указывает на исполнение медленной части без струнных басов. Современные исполнители играют эту партию в концерте RV 189 на скрипичном альте с октавным переносом наверх всей партии виолетты сразу³⁴, несмотря на возникающее переkreщивание голосов.

Стиль вивальдиевской инструментовки в концерте RV 189 демонстрирует пока не совсем выясненную для нас барочную свободу или даже «барочную алеаторику» в фиксации голосоведения. Не исключено, что композитор полагался на руководителя ансамбля и исполнителей. Возможно, им следовало самим решить, как тесситурно расположить голоса в том или ином случае, ориентируясь на возможности ансамбля.

Заключение

По всей видимости, виолеттой Вивальди называл инструмент альтового диапазона, подразумевая под этим названием либо скрипичный альт,

³³ Атрибутирование этого источника как автографа дано в книгах: *Ryom P.* Répertoire des oeuvres d'Antonio Vivaldi: les compositions instrumentales. Copenhagen: Engstrom & Sodring Musikforlag, 1986. P.247; *Heller K.* Antonio Vivaldi: Kalendarium zur Lebens- und Werkgeschichte. Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. 33. Michaelstein/Blankenburg, 1987. S. 32.

³⁴ Например, таким образом записал концерт ансамбль The English Concert под управлением Эндрю Манце (Vivaldi. *Concertos for the Emperor*; Harmonia Mundi. 2012).

либо инструмент виольного семейства того же диапазона (альтовая виола). Более точно его атрибутировать невозможно из-за того, что описания вивальдиевских виолетт не найдены. Вероятно, они не становились объектом специального внимания потому, что их использование было привычным и традиционным.

Впрочем, использование виол Вивальди выделял особым образом. В оратории «Торжествующая Юдифь» звучит консорт английских виол: *Con^o de Viole all'Inglese*, и известно, что подразумевается семейство виол³⁵. В опере «Коронация Дария» Вивальди выводит на сцену певца, играющего на виоле, и вновь подчеркивает это в партитуре: *Qui Segue Cantata in Scena con Viola all'Inglese*. Наконец, в упомянутом *Concerto funebre* виолы вновь образуют консорт (см. *ил. 1*). В этом сочинении с разнообразными солистами *Viole all'Inglese* применяются в качестве независимой солирующей группы. Возможно, и выбор виол здесь не случаен — остальные инструменты играют с сурдинами и Вивальди внимательно выстраивает динамический баланс.

В любом случае составу струнного ансамбля в первой половине XVIII века было далеко до сегодняшней общепринятой стандартизации. Активное использование басового ключа в партии виолетты в сочинениях Вивальди объясняется стилем его инструментовки — интересом композитора к практике *бассетто*. С другой стороны, «небрежность» при записи *Basso e Violette* (в том случае, если виолетты играют в октавный унисон с басами), возможно, связана с пока еще недостаточной развитостью среднего голоса в партитурах Вивальди и его современников: для его записи не всегда предоставлялась отдельная строка партитуры.

«Недоговоренность» рукописей Вивальди, возможно, следует отнести к особенности итальянского стиля — большой свободе как в выборе орнаментики, так и, вероятно, инструментовки (регистра и т.п.). Эту тенденцию красноречиво описал современник композитора Иоганн Кванц:

Говоря коротко, итальянская музыка — произвольная, французская же — строгая. При этом если у французов вся ответственность лежит на композиторе, у итальянцев от исполнителя зависит столько же, если не больше, сколько и от автора³⁶.

³⁵ Когда в партитурах Вивальди используется «английский» инструмент (*Viola all'Inglese*), речь идет именно о виоле, и уточнение — лишь закрепившаяся у итальянцев ассоциация с привезенными из Англии инструментами, см.: *Talbot M. Vivaldi and the English Viol // Early Music*. 2002. № 30. P. 381–394.

³⁶ *Кванц И. И.* Опыт наставлений в игре на флейте траверсо, сопровождаемый некоторыми комментариями и иллюстрированными примерами для совершенствования

Пожалуй, современным исполнителям сочинений Вивальди стоит помнить об этом и в случае «путаницы» в нотах полагаться на собственный музыкальный вкус.

Литература

1. *Кванц И. И.* Опыт наставлений в игре на флейте траверсо, сопровождаемый некоторыми комментариями и иллюстрированными примерами для совершенствования вкуса в исполнительской практике / пер. с нем. Е. Петелиной и М. Куперман. СПб.: Фонд возрождения старинной музыки, 2013. 392 с.
2. *Пастушкова А.* Сурдины в партитурах Антонио Вивальди // *Старинная музыка.* 2017. № 4. С. 18–25.
3. *Bonta S.* Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy // *Journal of the American Musical Instrument Society.* 1978. № 4. P.5–42. URL: <http://earlybass.com/articles-bibliographies/terminology-for-the-bass-violin-in-seventeenth-century-italy/> (дата обращения: 30.03.2018)
4. *Everett P.* Vivaldi's Concerto Manuscripts in Manchester: I // *Informazioni e studi vivaldiani.* 1984. № 5. P.23–52.
5. *Filmer A.* Notes for Critical Edition // *Telemann G. F. Concerto for Two Violettas TWV 52:G3.* P.1–21. URL: <http://www.americanviolasociety.org/PDFs/Resources/Multiple-Viola-Ensemble-Music-Concertos/Telemann-Concerto-for-Two-Violettas-A4.pdf> (дата обращения: 30.03.2018)
6. *Grassineau J.* A Musical Dictionary; Being a Collection of Terms and Characters, as Well Ancient as Modern; Including the Historical, Theoretical, and Practical Parts of Music... London: J. Wilcox, 1740. 384 p.
7. *Heller K.* Antonio Vivaldi: Kalendarium zur Lebens- und Werkgeschichte. Michaelstein /Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, 1987. 68 s. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. 33.).
8. *Hoffmann B.* The Nomenclature of the Viol in Italy // *The Viola da Gamba Society Journal.* 2008. 2. P.1–16.
9. *Kolneder W.* Antonio Vivaldi 1678–1741: Leben und Werk. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1965. 296 s.
10. *Lawson C.* The Chalumeau in Eighteenth-century Music. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. 204 p.
11. *Lockey N. S.* The Viola as a Secret Weapon in Antonio Vivaldi's Orchestral Revolution: Sonority and Texture in Late Barocco Music. Academic dissertations (Ph.D.). Princeton (NJ): Princeton University, 2013. 325 p.
12. *Maunder R.* The Scoring of Baroque Concertos. Woodbridge: Boydell Press. 2004. 295 p.
13. *Praetorius M.* Syntagma musicum. II: De Organographia. 1619. Facsimile reprint / Ed. by Wilibald Gurlitt. Kassel: Bärenreiter, 1958. 235 s.
14. *Ryom P.* Répertoire des oeuvres d'Antonio Vivaldi: les compositions instrumentales. Copenhagen: Engstrom & Sodring Musikforlag, 1986. XXIII, 726 p.

15. *Selfridge-Field E., Correia E. Jr. Critical Notes // Antonio Vivaldi. L'estro armonico. Op. 3, in full score. 12 Concertos for Violins and String Orchestra / Ed. by E. Selfridge-Field with E. Jr. Correia. Mineola (NY): Dover Publications, 1999. P.251–257.*
16. *Talbot M. The Vivaldi Compendium. Woodbridge, UK: Boydell Press, 2011. 258 p.*
17. *Talbot M. Vivaldi and the English Viol // Early Music. [Vol.] 30. 2002. P.381–394.*
18. *Walther J. G. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec (...). Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 659 s.*

References

1. *Bonta S. Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy // Journal of the American Musical Instrument Society. 1978. № 4. P.5–42. URL: <http://earlybass.com/articles-bibliographies/terminology-for-the-bass-violin-in-seventeenth-century-italy/> (last accessed: 30.03.2018)*
2. *Everett P. Vivaldi's Concerto Manuscripts in Manchester: I // Informazioni e studi vivaldiani. 1984. № 5. P.23–52.*
3. *Filmer A. Notes for Critical Edition // Telemann G. F. Concerto for Two Violettas TWV 52:G3. P.1–21. URL: <http://www.americanviolasociety.org/PDFs/Resources/Multiple-Viola-Ensemble-Music-Concertos/Telemann-Concerto-for-Two-Violettas-A4.pdf> (last accessed: 30.03.2018)*
4. *Grassineau J. A Musical Dictionary; Being a Collection of Terms and Characters, as Well Ancient as Modern; Including the Historical, Theoretical, and Practical Parts of Music... London: J. Wilcox, 1740. 384 p.*
5. *Heller K. Antonio Vivaldi: Kalendarium zur Lebens- und Werkgeschichte. Michaelstein /Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, 1987. 68 s. (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts. 33.).*
6. *Hoffmann B. The Nomenclature of the Viol in Italy // The Viola da Gamba Society Journal. 2008. 2. P.1–16.*
7. *Kolneder W. Antonio Vivaldi 1678–1741: Leben und Werk. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1965. 296 s.*
8. *Lawson C. The Chalumeau in Eighteenth-century Music. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. 204 p.*
9. *Lockey N. S. The Viola as a Secret Weapon in Antonio Vivaldi's Orchestral Revolution: Sonority and Texture in Late Barocco Music. Academic dissertations (Ph.D.). Princeton (NJ): Princeton University, 2013. 325 p.*
10. *Maunder R. The Scoring of Baroque Concertos. Woodbridge: Boydell Press. 2004. 295 p.*
11. *Pastushkova A. Surdiny v partiturakh Antonio Vivaldi [Mutes in Antonio Vivaldi's Scores] // Starinnaya muzyka [Early Music Quarterly]. 2017. No 4. P.18–25.*
12. *Praetorius M. Syntagma musicum. II: De Organographia. 1619. Facsimile reprint / Ed. by Wilibald Gurlitt. Kassel: Bärenreiter, 1958. 235 s.*
13. *Quantz J. J. Opit nastaveniy v igre na fleite traverso, soprovozhdeny nekotorymi komentarijami i illustrirovannymi primerami dlya sovershenstvovaniya vkusa v ispolnitel'skoy praktike [Essay of a Method for Playing the Transverse Flute, Accompanied by Several Remarks of Service for the Improvement of Good Taste in Practical Music, and Illustrated with Examples] / Per. s nem. E. Petelinoy i M. Kuperman [Translated from*

- German by E. Petelina and M. Kuperman]. Saint Petersburg: Fond vozrozhdenija starinnoi muzyki [Fund of Early Music's Revival], 2013. 392 p.
14. *Ryom P.* Répertoire des oeuvres d'Antonio Vivaldi: les compositions instrumentales. Copenhagen: Engstrom & Sodring Musikforlag, 1986. XXIII, 726 p.
 15. *Selfridge-Field E., Correia E. Jr.* Critical Notes // Antonio Vivaldi. L'estro armonico. Op. 3, in full score. 12 Concertos for Violins and String Orchestra / Ed. by E. Selfridge-Field with E. Jr. Correia. Mineola (NY): Dover Publications, 1999. P.251–257.
 16. *Talbot M.* The Vivaldi Compendium. Woodbridge, UK: Boydell Press, 2011. 258 p.
 17. *Talbot M.* Vivaldi and the English Viol // Early Music. [Vol.] 30. 2002. P.381–394.
 18. *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec (...). Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 659 s.

Хавров Владимир Владимирович

SPIN-код: 4923-3254

e-mail: vladimir.khavroff@yandex.ru

Аспирант Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190000, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2

Ведущий редактор издательского отдела Государственного академического Мариинского театра.

190000, Санкт-Петербург, Театральная площадь, 1

Vladimir V. Khavrov

SPIN-code: 4923-3254

e-mail: vladimir.khavroff@yandex.ru

Postgraduate student, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Glinki, 2, St. Petersburg, 190000, Russia

Lead editor, Publishing Department, Mariinsky Theatre.

Teatral'naya sq., 1, St. Petersburg, 190000, Russia

К истории создания кларнетных сочинений Карла Марии фон Вебера (по материалам дневников и переписки)

Статья посвящена истории создания шести сочинений Карла Марии фон Вебера для кларнета — Концертино, двух концертов, Вариаций соч. 33, Квинтета соч. 34 и Большого концертного дуэта соч. 48, — вдохновленных исполнением Генриха Йозефа Бермана. Переписка и дневниковые записи, относящиеся ко времени работы над ними, открывают любопытные подробности первых исполнений и подготовки к ним, а также некоторые особенности творческого процесса композитора, нередко писавшего «на лету», но иногда откладывавшего сочинение на многие месяцы.

Ключевые слова: *Карл Мария фон Вебер, Генрих Йозеф Берман, кларнет, дневники, переписка.*

On the History of Creation of Carl Maria von Weber's Clarinet Works (Based on His Diaries and Correspondence)

The article is devoted to the history of the creation of Carl Maria von Weber's six clarinet works: Concertino, two concertos, Variations Op. 33, Quintet Op. 34 and Grand duo concertant Op. 48, all inspired by the performance of Heinrich Joseph Baermann. The letters and the diary entries relating to the time of composition reveal the curious details of Weber's work, first performances and preparation for them as well as some features of the composer's creative process: Weber frequently composed on the fly, but sometimes put the work off for several months.

Keywords: *Carl Maria von Weber, Heinrich Joseph Baermann, clarinet, diaries, correspondence.*

УДК 85.313(0)

ББК 78.021.2

Владимир Хавров

К истории создания кларнетных сочинений Карла Марии фон Вебера (по материалам дневников и переписки)

Кларнетные сочинения Карла Марии фон Вебера — классика репертуара для этого инструмента. По словам Эрика Саймона, они представляют «„хлеб насущный“ для любого кларнетиста <...> и будут исполняться, пока существует кларнет»¹. Они неизменно входят в программы международных конкурсов, вступительных и выпускных испытаний в высших учебных заведениях по всему миру, звучат в концертах.

Несмотря на популярность этих сочинений, их место в истории кларнетной музыки и музыкальной культуре своего времени в целом еще ждет осмысления — особенно в русскоязычной литературе. В немногочисленных работах на русском языке, посвященных истории кларнета², сочинения Вебера детально не рассматриваются. Например, лишь несколько страниц посвящено ему в докторской диссертации Размика Маслова, повествующей об истории

¹ *Simon E. Weber's Clarinet Compositions // Clarinet. Fall 1950. P. 7–10.* (Здесь и далее переводы на русский язык выполнены мной. — В. Х.)

² Единственное русскоязычное издание, целиком посвященное инструменту, — брошюра Г. И. Благодатова «Кларнет» (Москва, 1965), носящая популярный характер. Главы о кларнете в пособиях по инструментоведению и оркестровке (М. Чулаки, Л. Мальтер, Н. Агафонников) чаще всего являются обзорными и касаются лишь отдельных аспектов исполнительства на нем.

кларнета от восемнадцатого века до начала двадцатого³. Во второй части двухтомной монографии Семена Левина «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры» музыка Вебера для духовых (в основном — для кларнета) рассматривается в отдельной главе⁴, но автор анализирует ее прежде всего с позиций исполнительства и в контексте обновления музыкального языка в романтическую эпоху. Работы, написанные кларнетистами, в значительной степени ориентированы на проблемы исполнения веберовских сочинений (штрихи, темпы, артикуляция и др.), их авторы лишь изредка затрагивают вопросы формы или текстологический аспект, почти полностью оставляя в стороне исторический⁵.

«Русская вебериана» небогата в сравнении с литературой о Вебере на английском, немецком, французском языках. Исследователей XIX века (среди них — Цезарь Кюи, Владимир Одоевский, Ливерий Саккетти) привлекало оперное и — реже — фортепианное наследие композитора, а в более поздние годы о нем почти совсем перестали писать. В 1927 году, к столетию смерти Вебера, в издательстве «Тритон» вышла брошюра В. П. Коломийцова⁶. Она содержит ряд остроумных и ярких мыслей, но невелика по объему, а круг рассмотренных сочинений сводится преимущественно к трем последним операм. Подробной научной монографии о композиторе на русском языке не существует, а тексты, где Веберу все же уделяется внимание, обычно обходят стороной его сочинения для духовых, ограничиваясь лишь упоминанием об их существовании. В единственной работе о Вебере на русском языке, написанной А. К. Кенигсберг, его кларнетной музыке отведено несколько строчек, при этом упомянуты только сочинения с оркестром: «Здесь [в Мюнхене] при королевском дворе большой успех имело его концертно для кларнета, и баварский король заказал композитору два концерта для этого инструмента»⁷.

Такое положение дел объяснимо: документы, связанные с жизнью и творчеством Вебера, на русском языке не публиковались, за исключением отдельных статей и фрагментов романа «Жизнь музыканта»⁸, что

³ Маслов Р. А. Исполнительство на кларнете (XVIII — начало XX вв.). Источниковедение. Историография. Дисс. ... доктора искусствоведения. М., 1997. С. 159–161, 194–195.

⁴ Левин С. Я. Вебер // Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Часть вторая. Л., 1982. С. 45–64.

⁵ Например: Аванесян М. Г. Кларнет в камерной музыке XIX века (Л. ван Бетховен, К. М. Вебер, Й. Брамс). Выпускной реферат ассистента-стажера. М., 2017. URL: <http://lib.mosconsrv.ru/conslib/media/book/00008679.pdf> (последнее обращение 10.08.2018).

⁶ Коломийцов В. П. Карл Мария Фон-Вебер: К столетию со дня его смерти (1826–1926). Критико-биографический очерк. Л., 1927.

⁷ Кенигсберг А. К. Карл Мария Вебер: Популярная монография. Л., 1981. С. 28.

⁸ Вебер К. М. Жизнь музыканта (главы из неоконченного романа) // Советская музыка. 1935. № 7–8. С. 3–16; № 10. С. 64–88.

составляет очень небольшую часть его литературного наследия. Вне поля зрения ученых обычно остаются письма и дневники композитора, предоставляющие обширный материал для исследований. Вебер на протяжении шестнадцати лет (1810–1826) ежедневно фиксировал события своей жизни — в том числе работу над произведениями. Такое тщательное запечатление подробностей — сравнительно редкий случай среди композиторов. Эти документы помогают уточнить хронологию творческого процесса Вебера, а также могут служить ценным свидетельством исполнительской практики своего времени, восприятия того или иного сочинения музыкантами, публикой, критикой, самим композитором. Трудоемкую работу по расшифровке и переводу в цифровой вид дневников и писем Вебера провело Веберовское общество, занимающееся подготовкой первого в истории полного собрания сочинений композитора. Сегодня большая часть корпуса дневников, писем и других документов из веберовского архива доступна онлайн ⁹.

Зарубежная литература о кларнете более обширна. Сборник Cambridge Companion to the Clarinet (1995) ¹⁰ и монография Эрика Хоуприха The Clarinet (2008) ¹¹ служат надежным источником информации в области органологии кларнета, истории его репертуара, отдельных аспектов исполнительства. Однако в этих изданиях, охватывающих всю историю музыки для кларнета, объем текста, уделяемого отдельным композиторам, вынужденно невелик и контекст появления веберовских сочинений обрисован лишь в общих чертах. Неизменным в этих и других работах остается упоминание Генриха Йозефа Бермана (1784–1849), блестящего кларнетиста, друга Вебера, вдохновителя и первого исполнителя почти всех его сочинений для кларнета ¹².

Какое место эти произведения занимают в творчестве композитора? Что стало импульсом к их написанию и на что в свою очередь повлияли они? Для ответа на эти вопросы нужно обратиться к интересной и важной задаче — выяснить обстоятельства и по возможности точную хронологию создания этих сочинений.

Веберу принадлежат шесть произведений для кларнета, которые составляют две триады: «концертную» (Концертино ми-бемоль мажор ор.26 и два концерта — фа минор ор.73 и ми-бемоль мажор ор.74) и «ка-

⁹ Carl Maria von Weber. Biographische Informationen aus der WeGA [Электронный ресурс] // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. 2014. URL: <http://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068.html> (дата обращения: 04.06.2018)

¹⁰ Cambridge Companion to the Clarinet. Cambridge, 1995.

¹¹ Hoepfich E. The Clarinet. New Haven, London, 2008.

¹² См., например: Cambridge Companion to the Clarinet. P.80.

мерную» (Вариации с фортепиано ор. 33, Квintет со струнным квартетом ор. 34 и Большой концертный дуэт с фортепиано ор. 48). Именно в такой последовательности сочинения появлялись из-под пера Вебера¹³.

Для полноты картины следует также упомянуть еще два произведения, которые в разное время приписывались Веберу и до сих пор во многих изданиях и аудиозаписях фигурируют под его именем: Интродукция и тема с вариациями си-бемоль мажор в сопровождении струнного квартета и Дивертисмент ми-бемоль мажор с оркестром. В 1976 году Ульрих Рау установил настоящего автора Интродукции и вариаций — это вюрцбургский композитор Йозеф Кюфнер¹⁴. Дивертисмент впервые был опубликован в издательстве Lienau в 1985 году в переложении для кларнета и фортепиано, а также несколько раз на диски записывалась его оркестровая версия¹⁵, но обычно в аннотациях его сопровождала ремарка *suspicious* — «сомнительный». Ноты Дивертисмента хранились в берлинском архиве кларнетиста Альберта Гарайса¹⁶; нельзя исключать, что это его собственное сочинение. Так или иначе, ни Интродукция и вариации, ни Дивертисмент не упомянуты в авторитетном каталоге сочинений Вебера, составленном Фридрихом Вильгельмом Йенсом и, по-видимому, в собрание сочинений также не войдут.

Четыре из шести произведений созданы в один год (1811), Квintет был начат в том же году, но завершён намного позже; создание Большого концертного дуэта относится к 1815–1816 годам. 1811 год, таким образом, можно считать веберовским «годом кларнета». Что же подвигло композитора на создание целого ряда сочинений с участием этого инструмента?

Обратимся к биографии Вебера. Майкл Тьюса называет период 1810–1812 годов «годами путешествий»¹⁷. Действительно, в эти годы композитору приходилось ездить по разным городам Германии, хотя география

¹³ Последовательность номеров опусов не совпадает с хронологией появления сочинений из-за того, что оба концерта были опубликованы лишь в 1820-е годы.

¹⁴ *Rau U. Von Wagner, von Weber? Zwei Kammermusikwerke für Klarinette und Streichinstrumente unter falscher Autorschaft // Die Musikforschung. 1976. XXIX. Jahrg., Heft 2 (April/Juni). S. 170–175.* В этой же статье раскрывается подлинное авторство еще одного сочинения — ре-бемоль-мажорного Адажио для кларнета и струнного квартета. Эта музыка долгое время приписывалась Рихарду Вагнеру, однако ее настоящий автор — Генрих Йозеф Берман.

¹⁵ Например, Вальдемаром Ванделем в 1991 году и Карлом Лайстером в 1996-м.

¹⁶ Альберт Гарайс (1811–1860), сын скрипача и альтиста Готлиба Гарайса; сведения о его выступлениях изредка попадали на страницы *Allgemeine Musikalische Zeitung*; высокого мнения о его игре была Фанни Мендельсон. Подробнее см.: Albert Gareis: *Biographische Informationen aus der WeGA* [Электронный ресурс] Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. 2014. URL: <http://weber-gesamtausgabe.de/de/A001A22.html>.

¹⁷ *Tusa M. C. Weber: (9) Carl Maria (Friedrich Ernst) von // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. 27. Wagon to Żywny. New York, 2001. P. 137.*

перемещений Вебера была намного скромнее, чем у Листа в «годы странствий». Вынужденный в 1810 году покинуть с отцом Штутгарт как персона нон грата (Вебер оказался вовлечен в финансовые махинации вюртембергского двора и даже несколько дней провел за решеткой), он за год посетил Мангейм, Дармштадт, Гиссен, Ашаффенбург, Вюрцбург, Бамберг, Нюрнберг, Аугсбург. Утром 14 марта 1811 года Вебер, снабженный рекомендательными письмами, прибыл в Мюнхен, о чем сделал запись в дневнике¹⁸.

Мюнхен начала XIX века был одним из центров европейской музыкальной культуры, несравнимым по статусу с провинциальными тихими княжествами. Главной целью Вебера было предложить здесь к постановке свой зингшпиль «Абу Гасан» (этот план осуществился: 4 июня 1811 года зингшпиль был исполнен).

Не меньшей славой, чем оперная труппа, пользовался оркестр баварской придворной капеллы. Этот коллектив мог не без основания считать себя наследником традиций легендарного Мангеймского оркестра. Известно, что, когда в 1778 году Карл Теодор, наследовав курфюрсту Баварскому, перевел свой двор из Мангейма в Мюнхен, с ним уехали многие придворные музыканты, которые затем влились в состав местной капеллы¹⁹. К началу века поколение исполнителей сменилось, но, подобно тому, как мангеймцы явились предвестниками венского классицизма, мюнхенские музыканты подготовили почву для романтических исканий Вебера, Шпора и других композиторов нового стиля. С 1798 года капеллой бесменно руководил Петер фон Винтер, в юности бывший скрипачом в Мангеймском оркестре²⁰.

Среди многих талантливых музыкантов капеллы был кларнетист Генрих Йозеф Берман, игравший партию первого кларнета с 1806 года и уже снискавший себе репутацию не только оркестрового музыканта, но и солиста (после гастролей в Швейцарии и Франции в 1808 году). Берману

¹⁸ Weber, Carl Maria von. Tagebucheintrag vom Donnerstag, 14. März 1811 (Augsburg, ..., München) [Электронный ресурс] Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. 2014. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Tagebücher/A065238.html> (дата обращения 04.06.2018). Каждая дневниковая запись размещена на отдельной странице сайта. В дальнейшем, обращаясь к этому ресурсу, мы будем ограничиваться указанием даты, введя которую читатель может получить доступ к нужной информации.

¹⁹ Wolf E. K. The Mannheim Court // The Classical Era: From the 1740s to the end of the 18th Century. London, 1989. P.234. Исследователь полагает, что «несмотря на наличие почтенных музыкантов старшего поколения, таких как Каннабих, и отличных молодых, таких как Франц Данци и Петер Винтер, музыка в Мюнхене после объединения [оркестров] в 1778 году никогда не достигла того великолепия, которое было в Мангейме».

²⁰ Markx F. E. T. A. Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera. Leiden, 2015. P.25, footnote.

выпала удача учиться у двух лучших кларнетистов предыдущего поколения — Йозефа Беера (1744–1811) в Потсдаме и Франца Тауша (1762–1817) в Берлине. Встреча Вебера с Берманом положила начало многолетней дружбе и одному из самых плодотворных союзов композитора и исполнителя в истории музыки. Все сочинения Вебера для кларнета создавались с расчетом на исполнение Бермана.

Первые имя кларнетиста появляется в дневниковой записи Вебера от 20 марта: «В полдень [встречался] с Берманом и Леграном»²¹. 29 марта Вебер пишет: «Начал для Бермана сочинять»²² — так обозначено начало работы над Концертино. Можно представить себе, с какой скоростью шла работа: 3 апреля в дневнике Вебера появляется запись: «Поутру окончил Концертино для Бермана»²³, а уже 5 апреля состоялась премьера — Берман и оркестр играли Концертино фактически с листа, при том что нужно было еще успеть расписать оркестровые партии. Успех исполнения (вместе с Концертино исполнялась также Первая симфония Вебера) был столь велик, что музыканты капеллы наперебой стали просить Вебера написать концерты и для них. В письме своему другу и однофамильцу Готфриду Веберу 30 апреля композитор шуточно жалуется:

С тех пор, как я сочинил для Бермана Концертино, оркестр словно взбесился — все хотят от меня концертов. Они усердно обивали пороги короля и интенданта, и теперь мне за порядочную цену заказаны два кларнетных концерта (из которых фа-минорный сейчас уже почти готов), две большие арии, виолончельный концерт для Леграна, концерт для фагота²⁴.

Из упомянутых произведений не был реализован только замысел виолончельного концерта, а фа-минорный концерт для кларнета к концу апреля уже был почти готов. В своих дневниках Вебер подробно фиксирует рабочий процесс и, несмотря на изобилие сокращений и пропусков слов, записи дают возможность детально проследить хронологию работы. Сочинение фа-минорного концерта заняло у Вебера чуть более месяца (*табл. 1*).

²¹ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Mittwoch, 20. März 1811 (München). Пьер (Петер) Легран (1773–1834) — виолончелист баварской придворной капеллы.

²² Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Freitag, 29. März 1811 (München).

²³ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Mittwoch, 3. April 1811 (München).

²⁴ Carl Maria von Weber an Gottfried Weber in Mannheim. München, 30. April 1811 [Электронный ресурс] // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. 2014. URL: <http://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040393.html> (дата обращения 02.06.2018).

Дата	Запись в дневнике
18 апреля	Начал концерт для кларнета фа минор ²⁵ .
24 апреля	Первое All[egr]о конц[ерта] для клар[нета] в фа миноре готово ²⁶ .
29 апреля	Работал над рондо в Фа [мажоре] для клар[нета] ²⁷ .
30 апреля	Рондо закончил ²⁸ .
8 мая	Первое All[egr]о в фа миноре инструм[ентовал] ²⁹ .
9 мая	Adagio в фа-минорном конц[ерте] записал ³⁰ .
17 мая	Концерт для кл[арнета] в фа миноре полностью закончен и готов ³¹ .
31 мая	Концерт в фа миноре полностью готов и переписан для Бермана ³² .

Табл. 1. Упоминания о работе над фа-минорным концертом для кларнета в дневниках Вебера

Мы видим, что Вебер начал сочинять с первой части — в противоположность порядку, по которому первое Allegro он обычно оставлял на конец работы, если вообще его писал (ряд циклов композитора долго существовал и даже исполнялся в двухчастном формате, а некоторые так и остались Adagio и рондо или Andante и рондо). Софья Питина в этой связи отмечает, говоря о фортепианных сонатах Вебера:

Известно, что в процессе работы над сонатой Вебер прежде всего писал последние части — рондо, затем работал над средними частями и лишь после их завершения приступал к сочинению первых частей <...>. Несомненно, что главный интерес для Вебера в сонатном жанре был сосредоточен не в первых частях, не в сонатном allegro, которое в классической сонате являлось основой инструментальной драмы³³.

Точка зрения Джона Уоррека на эту проблему иная: по его мнению, для Вебера «сонатная форма была несочетаема с его способом мышления»³⁴.

²⁵ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Donnerstag, 18. April 1811 (München).

²⁶ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Mittwoch, 24. April 1811 (München).

²⁷ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Montag, 29. April 1811 (München).

²⁸ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Dienstag, 30. April 1811 (München).

²⁹ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Mittwoch, 8. Mai 1811 (München).

³⁰ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Donnerstag, 9. Mai 1811 (München, Starnberg).

³¹ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Freitag, 17. Mai 1811 (München).

³² Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Freitag, 31. Mai 1811 (München).

³³ [Питина С. Н.] К. М. Вебер и его творчество // Музыка Австрии и Германии. Т. 1. М., 1975. С. 493.

³⁴ Warrack J. Carl Maria von Weber. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1978. P. 125.

Так или иначе, первая часть концерта, сохраняя черты сонатной формы, трактована в духе фантазии, где Вебер, по-видимому, чувствовал себя намного свободнее, чем при выстраивании четкой сонатной структуры.

В дневнике Вебера сохранился отзыв о премьере концерта 13 июня: «Берман великолепно сыграл мой фа-минорный концерт, его исполнение не оставляет мне желать ничего лучшего»³⁵. В дальнейшем именно Первому концерту Берман будет отдавать явное предпочтение перед прочими сочинениями Вебера³⁶. Музыканта, по-видимому, привлекал необычный, новый по тем временам для концертного жанра неистовый романтический дух первой части, предвосхищающий мистические страницы «Вольного стрелка».

Создание Второго концерта документировано менее подробно. Судя по всему, оно заняло у Вебера около двух недель в июле: в конце месяца, подводя итог работе за это время, он упоминает концерт среди законченных произведений³⁷. Медленную часть Вебер написал всего за один день: на автографе *Adagio* есть надпись «сочинено 17 июля в Штаренберге»³⁸. В отличие от Концертино и Первого концерта, Второй был исполнен не сразу, премьеры прошла только 25 ноября: играл ее, конечно же, Берман — по свидетельству Вебера, «божественно и с бешеными аплодисментами»³⁹. Летом же продолжились странствия композитора: 9 августа он отправился с гастрольями в Цюрих, где впервые познакомился с новинкой того времени — роялем Эрара⁴⁰, а на обратном пути остановился в поместье баварского министра графа Антона фон Ольри. Там 24 сентября он начал работу над новым произведением — Квинтетом для кларнета и струнных, вновь сделав в дневнике помету «для Бермана»⁴¹. Уже утром следующего дня был готов менуэт⁴², через несколько дней — первое *Allegro* «в эскизах»⁴³. Однако работа прерывалась, и следующее упоминание о Квинтете в дневниках встречается только в марте 1812 года, затем на протяжении марта и апреля 1813-го и — после длительного перерыва — в августе 1815-го. 25 августа 1815 года Вебер завершил Рондо

³⁵ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Donnerstag, 13. Juni 1811 (München).

³⁶ См.: Rice A. Clarinet in Classical Period. Oxford, New York, 2003. P. 172.

³⁷ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Mittwoch, 31. Juli 1811 (München).

³⁸ Jähns F. W. Carl Maria von Weber in seinen Werken. Berlin, 1871. S. 142.

³⁹ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Montag, 25. November 1811 (München).

⁴⁰ См.: Warrack, J. Carl Maria von Weber. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1978. P. 131.

⁴¹ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Dienstag, 24. September 1811 (Jegenstorf).

⁴² Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Mittwoch, 25. September 1811 (Jegenstorf).

⁴³ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Montag, 30. September 1811 (Jegenstorf, Hofwyl, Jegenstorf).

и с этим весь Квинтет⁴⁴. Берман знал, что Вебер пишет новое произведение, и в апреле 1813 года уже исполнял его — без последней части⁴⁵.

24 октября 1811 года Вебер возвращается в Мюнхен. Здесь он работает над неоконченными сочинениями (Второй фортепианный концерт, Концерт для фагота, арии и дуэты, увертюра «Повелитель духов»), часто встречается с Берманом, а 13 ноября в дневнике записывает: «купил с Берманом за 160 флоринов экипаж»⁴⁶, — очевидно, имея в виду постоянные поездки, Вебер счел уместным обзавестись собственным средством передвижения.

В скором времени экипаж оказался востребован: 1 декабря Вебер и Берман отправились в длинный концертный тур: Прага — Лейпциг — Гота — Веймар — Дрезден — Берлин. В Праге Вебер написал новое произведение для кларнета — Вариации на тему из оперы «Сильвана» (сочинение датировано 14-м декабря: «утром сочинил вариации in B на тему из „Сильваны“ для клар[нета] и фортеп[иано]»⁴⁷). По мнению Джона Уоррека, Вариации не только были средством показать виртуозность и самого кларнетиста, и его аккомпаниатора, но и могли служить рекламой для всей оперы⁴⁸ — Вебер по-прежнему не оставлял надежды заявить о себе как о театральном композиторе. Стоит заметить, что арию, послужившую темой вариаций, композитор впоследствии исключил из оперы.

Очевидно, Вариации были сочинены очень быстро: Вебер в дневниках даже не обозначил начало работы над ними, только окончание. Нельзя исключать, что они были написаны за один-два дня.

Тема из оперы «Сильвана» ранее уже послужила материалом для первой части Сонаты № 5 для скрипки и фортепиано (1810). Вариации же представляют собой переработку этой части, хотя речь отнюдь не идет о механической передаче партии скрипки кларнету. Опус 33 намного богаче по драматургии, чем его скрипичная версия: Вебер исключил одну

⁴⁴ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Freitag, 25. August 1815 (München).

⁴⁵ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Dienstag, 13. April 1813.

⁴⁶ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Mittwoch, 13. November 1811 (München).

⁴⁷ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Samstag, 14. Dezember 1811 (Prag).

⁴⁸ Warrack, J. Carl Maria von Weber. P. 136. Первое исполнение «Сильваны» в Штутгарте в 1810 году ненискало большого успеха — возможно, из-за той же истории с денежными махинациями, которая привела Вебера за решетку, а затем к изгнанию из Вюртемберга. «Предварительные» показы оперного материала в концерте с целью заинтересовать публику были, по-видимому, не редкостью как во времена Вебера, так и позднее — вплоть до XX века: еще до постановок в концертах исполнялись вагнеровские увертюры; сюита из оперы «Нос» Дмитрия Шостаковича прозвучала до того, как была поставлена вся опера; Альбан Берг до окончания работы над обеими операми подготовил фрагменты для исполнения в концерте; тот же путь был у симфоний Хиндемита «Художник Матис» и «Гармония мира», основанных на материале одноименных опер.

вариацию, но дописал четыре новые, в том числе две медленные (из которых одна минорная) и одну сольную фортепианную с эффектными пассажами в левой руке, а также небольшие связки между вариациями. Часть работы, однако, действительно заключалась в том, чтобы адаптировать уже написанную музыку для нового состава — например, в экспозиции темы кларнету отдана мелодия, изначально звучащая у фортепиано, а одна из двух сольных фортепианных вариаций почти в неизменном виде перенесена в опус 33 из скрипичной сонаты. Изменились роли исполнителей: если в первой части сонаты главенствует фортепиано, то в новой версии обе партии соперничают в блестящей виртуозности.

Впервые сыгранные в Праге 18 декабря «с большими аплодисментами»⁴⁹, Вариации и дальше пользовались огромным успехом, иногда по требованию публики их приходилось бисировать.

Во время гастролей Вебер выступал не только как пианист, но и как дирижер, аккомпанируя Берману в Первом концерте и Концертино. Концерты пользовались успехом у публики, музыкантов благосклонно принимали высокопоставленные особы: Вебер особо отмечает, что герцоги Август и Фридрих Саксен-Гота-Альтенбургские подарили им с Берманом перстни и множество старинных вещей⁵⁰.

Осенью 1812 года композитор несколько раз вновь упоминает о работе над Вариациями, а 30 сентября пишет: «Заново нужно переписать Вариации для кларнета и фортепиано»⁵¹. Возвращение к этому сочинению, очевидно, было связано с желанием Вебера подарить рукопись жившей в Веймаре великой княгине Марии Павловне, о чем Вебер 1 ноября 1812 года упоминает в письме к Генриху Лихтенштейну: «Переписал старые Вариации для великой княгини»⁵². 27 октября, согласно дневниковой записи композитора, она сама исполняла в Вариациях фортепианную партию⁵³. Йенс, однако, сообщает, что местонахождение этого — второго — автографа неизвестно, а в архиве великой княгини Марии Павловны сохранилась лишь копия, выполненная другим переписчиком, полностью идентичная первому автографу, за исключением одного обозначения размера (♯ вместо ♮)⁵⁴.

⁴⁹ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Mittwoch, 18. Dezember 1811 (Prag).

⁵⁰ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Samstag, 25. Januar 1812 (Gotha).

⁵¹ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Mittwoch, 30. September 1812 (Gotha).

⁵² Carl Maria von Weber an Hinrich Lichtenstein in Berlin. Weimar, Sonntag, 1. November 1812 [Электронный ресурс] Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. 2014. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A040543.html> (дата обращения: 08.06.2018)

⁵³ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Dienstag, 27. Oktober 1812 (Weimar).

⁵⁴ Jähns F. W. Carl Maria von Weber in seinen Werken. S. 152.

Летом 1812 года географические (но не творческие) пути Вебера и Бермана разошлись: кларнетист, к разочарованию Вебера, вернулся в Мюнхен, а композитор отправился искать музыкантское счастье дальше. В Берлине ему удалось привлечь к себе внимание, и перед ним открылись перспективы успешной карьеры. В прусской столице, несмотря на холодное отношение со стороны театрального руководства, под управлением автора с успехом прошло исполнение «Сильваны». Здесь же Вебер завязал знакомство с издателем Адольфом Мартином Шлезингером, с которым в дальнейшем многие годы сотрудничал, и с руководителем певческого общества Карлом Фридрихом Цельтером, который ввел Вебера в музыкальные круги Берлина.

Осенью того же года в городе Готе, куда Вебер прибыл по приглашению герцога Августа Саксен-Готского, он познакомился с другим знаменитым немецким кларнетистом — Иоганном Симоном Хермштедтом. Композитор показал ему свои кларнетные концерты, а вечером услышал его игру на музыкальном вечере у Людвига Шпора. Вебер оставил в дневнике довольно подробную (что вообще встречается у него редко) характеристику исполнения Хермштедта:

Вечером у Шпора играли много музыки. Хермштедт играл два раза, очень красиво, густой, почти тяжелый тон. Преодолевал чудовищные трудности, но не всегда красиво, многое совсем против природы инструмента. Хорошее исполнение, освоил многие скрипичные штрихи, что иногда работает хорошо. Но полная одинаковость тонов от верхних до нижних, и божественного чувства вкуса, как у Бермана, ему все же не хватает⁵⁵.

На следующий день Хермштедт попросил Вебера сочинить для него концерт и предложил 10 луидоров за двухлетнее право его исполнять; Вебер пообещал написать такой концерт⁵⁶. Услышав в исполнении кларнетиста до-минорный концерт Шпора, Вебер записал: «Здорово сыграл, и красиво сочинено, прошло очень хорошо»⁵⁷.

Творческий союз Шпора и Хермштедта во многом напоминает отношения между Вебером и Берманом: для Хермштедта Шпор создал четыре концерта, два цикла вариаций и попури. Однако Вебера, по-видимому, исполнение Хермштедта все же не вдохновляло, и работа над концертом тогда так и не была начата.

⁵⁵ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Sonntag, 27. September 1812 (Gotha).

⁵⁶ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Montag, 28. September 1812 (Gotha).

⁵⁷ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Mittwoch, 30. September 1812 (Gotha).

В 1813 году Вебер занял должность театрального капельмейстера в Праге. Служба оставляла мало времени на сочинение, хотя он и не полностью оставил композиторскую работу — к этому периоду относятся ряд новых песен и несколько переработок произведений, написанных ранее. История взаимоотношений Вебера с кларнетом прервалась на несколько лет.

В начале 1815 года — Вебер все еще работал в Праге — возобновляется его контакт с Хермштедтом. Композитор упоминает о частых встречах и совместном музицировании (в том числе звучали Вариации). Запись в дневнике от 4 февраля: «...сочинял „Савойскую песню“ и концерт для клар[нета] для Хермштедта»⁵⁸ — единственное упоминание об этих гипотетических сочинениях. Дневник не содержит никаких намеков на продолжение работы. Имея в виду обычное для Вебера сокращение слов, можно предположить, что эта запись указывает на начало создания Большого концертного дуэта — последнего сочинения Вебера для кларнета.

Более вероятно, однако, что вдохновителем нового сочинения вновь был Берман. После 1812 года пути музыкантов пересекались еще несколько раз. Так было и в июле 1815 года, когда Веберу удалось погостить в Мюнхене. К июлю же относятся первые прямые дневниковые указания на начало работы над дуэтом. Предварительно это сочинение должно было называться Сонатой — так, например, Вебер называет его в записи от 11 июля 1815 года, сообщающей об окончании *Adagio*⁵⁹. Однако быстрые части требовали от обоих участников ансамбля высокого исполнительского мастерства, что побудило Вебера изменить жанровое обозначение: действительно, обе партии равноправны, соревнуются друг с другом и трактованы в блестящей, концертной манере. Вероятно также, что на переименование Сонаты в Дуэт повлияло сравнение с собственными скрипичными сонатами Вебера, не требующими особой виртуозности и небольшими по масштабу.

В отличие от предыдущих кларнетных сочинений, Вебер не отметил в дневнике, что сочиняет дуэт «для Бермана». Некоторые исследователи⁶⁰ на этом основании предполагают, что адресатом посвящения Дуэта был Хермштедт, однако подтверждения этому нет. Работа Вебера шла по привычной схеме: за неделю в июле 1815 года были написаны рондо и *Adagio* (Вебер с Берманом несколько раз исполняли их и как двухчастный цикл,

⁵⁸ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Samstag, 4. Februar 1815 (Prag).

⁵⁹ Carl Maria von Weber. Tagebucheintrag vom Dienstag, 11. Juli 1815 (München).

⁶⁰ Список таких источников приведен в кн.: Rice A. Notes for Clarinetists: A Guide to the Repertoire. Oxford University Press, 2017. P. 251 (footnote). Этой версии придерживался, например, авторитетный немецкий исследователь истории кларнета Оскар Кроль.

и как отдельные пьесы), и лишь в ноябре 1816-го было завершено первое Allegro. Целиком весь цикл, по-видимому, был сыгран лишь в 1824 году кларнетистом Дрезденской капеллы Иоганном Готлибом Котте и пианистом Юлиусом Бенедиктом, учеником Вебера. Вебер и Берман никогда не исполняли Дуэт полностью⁶¹. Обращает на себя внимание еще одна деталь: в отличие от предыдущих кларнетных сочинений Вебера, Дуэт был опубликован всего через полгода после окончания, тогда как оба концерта были фактически собственностью Бермана и вышли из печати лишь в 1820-е годы.

После Большого концертного дуэта Вебер больше не писал для кларнета. В том же 1811 году, когда появились его первые кларнетные сочинения, состоялась и последняя перед долгим перерывом его оперная премьера — «Абу Гасан». Возможно, «инструментальное пение» Бермана — «Рубини кларнета» — побудило композитора пересмотреть свое отношение к оперному письму и взять в этом жанре паузу почти на десять лет. Лишь к 1820-м годам Вебер вновь обратился к опере и создал прославившие его произведения. В «Вольном стрелке», «Эврианте», «Обероне» Вебер нередко поручает кларнету развернутые соло, порой явно перекликающиеся с концертными сочинениями 1810-х.

Эти и другие «следы» духовых сочинений Вебера в его операх могут стать темой дальнейшего исследования. Однако и вне контекста поисков пути к будущим операм кларнетная музыка Вебера сыграла значимую роль в его творчестве. Именно в ней — через блестящие исполнения Бермана — Вебер впервые заявил о себе как о композиторе, заслуживающем внимания.

Приложение

Хронология первых исполнений кларнетных сочинений Вебера

Произведение	Дата окончания (по дневникам)	Дата и место первого исполнения	Исполнители
Концертино	3 апреля 1811 года	5 апреля 1811 года, Мюнхен	Солист — Генрих Йозеф Берман
Концерт № 1	24 апреля 1811 года (I часть); 30 апреля 1811 года (III часть); 9 мая 1811 года (II часть) 17 мая 1811 года («Концерт окончательно готов»)	13 июня 1811 года, Мюнхен	Солист — Генрих Йозеф Берман

⁶¹ Ibid.

Произведение	Дата окончания (по дневникам)	Дата и место первого исполнения	Исполнители
Концерт № 2	29 июня 1811 года (III часть); 17 июля 1811 года (II); I часть не датирована	25 ноября 1811 года, Мюнхен, концерт-академия Йозефины Вайксельбаум	Солист — Генрих Йозеф Берман
Вариации	14 декабря 1811 года	14 декабря 1811 года, Прага, в доме графа Фирмиана	Генрих Йозеф Берман (кларнет), Карл Мария фон Вебер (фортепиано)
Квintет	22 марта 1812 года (II часть); 13 апреля 1813 года (первые три части); 25 августа 1815 года (IV часть)	Полностью — 26 августа 1815 года, Мюнхен	Солист — Генрих Йозеф Берман
Большой концертный дуэт	5 июля 1815 года (III часть); 19 июля 1815 года (II часть); 8 ноября 1816 года (I часть)	Полностью — апрель 1824 года, Дрезден	Иоганн Готтлиб Котте (кларнет), Юлиус Бенедикт (фортепиано)

Литература

1. *Аванесян М. Г.* Кларнет в камерной музыке XIX века (Л. ван Бетховен, К. М. Вебер, Й. Брамс). Выпускной реферат ассистента-стажера / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского; Кафедра камерного ансамбля и квартета; Кафедра истории и теории исполнительского искусства. М., 2017. 78 с. URL: <http://lib.mosconsv.ru/conslib/media/book/00008679.pdf> (последнее обращение 10.08.2018).
2. *Благодатов Г. И.* Кларнет. М.: Музыка, 1965. 59 с.
3. *Вебер К. М.* Жизнь музыканта (главы из неоконченного романа) // Советская музыка. 1935. № 7–8. С. 3–16; № 10. С. 64–88.
4. *Кенигсберг А. К.* Карл Мария Вебер: популярная монография. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, 1981. 112 с.
5. *Коломийцов В. П.* Карл Мария Фон-Вебер: К столетию со дня его смерти (1826–1926). Критико-биографический очерк. Л.: Тритон. 1927. 24 с.
6. *Левин С. Я.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры: В 2 ч. Ч. II. Л.: Музыка, 1983. 192 с.
7. *Маслов Р. А.* Исполнительство на кларнете (XVIII — начало XX вв.). Источниковедение. Историография. Дисс. ... доктора искусствоведения. / Маслов Размик Авраамович. М., 1997. 302 с.
8. [Питина С. Н.] *К. М. Вебер и его творчество* // Музыка Австрии и Германии / Под общ. ред. Т. Э. Цытович: В 3 кн. Кн. I. М.: Музыка, 1975. С. 408–497. (Серия «История зарубежной музыки»).

9. Cambridge Companion to the Clarinet / Ed. by Colin J. Lawson. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 240 p. (Cambridge Companions to Music).
10. *Hoepflich E.* The Clarinet. New Haven: Yale University Press, 2008. 416 p.
11. *Jähns F. W.* Carl Maria von Weber in seinen Werken. Berlin: Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), 1871. 480 s.
12. *Markx F. E. T. A. Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera.* Leiden: Brill, 2015. 496 p.
13. *Rau U.* Von Wagner, von Weber? Zwei Kammermusikwerke für Klarinette und Streichinstrumente unter falscher Autorschaft // Die Musikforschung. 1976. XXIX. Jahrg., Heft 2 (April/Juni). S. 170–175.
14. *Rice A.* Clarinet in Classical Period. Oxford, New York: Oxford University Press, 2003. 316 p.
15. *Rice A.* Notes for Clarinetists: A Guide to the Repertoire. Oxford, New York: Oxford University Press, 2017. 281 p. (Notes for Performers)
16. *Simon E.* Weber's Clarinet Compositions // The Clarinet. Fall 1950. P. 7–10.
17. *Tusa M. C.* Weber: (9) Carl Maria (Friedrich Ernst) von // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. S. Sadie. 2th ed. Vol. 27: Wagon to Żywny. New York: Oxford University Press, 2001. P. 135–172
18. *Warrack J.* Carl Maria von Weber. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1978. 411 p.
19. *Weber, Carl Maria von.* Tagebücher // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. 2014. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/Register/Tagebücher> (last accessed: 04.06.2018).
20. *Zaslaw N.,* ed. The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century. London: Macmillan, 1989. 416 p.
21. *Wolf E. K.* The Mannheim Court // The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century / Ed. by Neal Zaslaw. London: Prentice Hall, 1989. P. 234.

References

1. *Avanesyan M. G.* Klarnet v kamernoj muzyke XIX veka (L. van Beethoven, K. M. Veber, J. Brahms). Vypusknj referat assistenta-stazhera [The Clarinet in the Chamber Music of the 19th Century (L. van Beethoven, C. M. von Weber, J. Brahms. Postgraduate Essay) / Moskovskaja gos. konservatorija im P. I. Chajkovskogo [Moscow State Tchaikovsky Conservatory]. Moscow, 2017. 78 s. URL: <http://lib.mosconsv.ru/conslib/media/book/00008679.pdf> (last accessed 10.08.2018).
2. *Blagodatov G. I.* Klarnet [The Clarinet]. Moscow: Muzyka, 1965. 59 s.
3. Cambridge Companion to the Clarinet / Ed. by Colin J. Lawson. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 240 p. (Cambridge Companions to Music).
4. *Hoepflich E.* The Clarinet. New Haven: Yale University Press, 2008. 416 p.
5. *Jähns F. W.* Carl Maria von Weber in seinen Werken. Berlin: Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), 1871. 480 s.
6. *Kenigsberg A. K.* Karl Marija Veber: populjarnaja monografija [Carl Maria Weber: A Popular Monography]. 2nd ed. Leningrad: Muzyka, 1981. 112 s.

7. *Kolomijtsov V. P.* Karl Marija Fon-Weber: K stoletiju so dnja ego smerti (1826–1926). Kritiko-biograficheski ocherk [Carl Maria Weber: Marking the Centenary of his Death (1826–1926). Critical-biographical Sketch]. Leningrad: Triton, 1927. 24 s.
8. *Levin S. Ya.* Dukhovye instrumenty v istorii muzykalnoj kul'tury: v 2 ch. [Wind Instruments in the History of Musical Culture: In two volumes] / S. Levin. Ch. II. Leningrad: Myzuka, 1983. 192 s.
9. *Markx F. E. T. A.* Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera. Leiden: Brill, 2015. 496 p.
10. *Maslov R. A.* Ispolnitel'stvo na klarnete (XVIII — nachalo XX vv.). Istochnikovedenie. Istoriografija. [Clarinet Performance (18th — beginning of the 20th century). Sources. Historiography.] Diss. ... doktora iskusstvovedenija. / Maslov Razmik Avraamovich. Moscow, 1997. 302 s.
11. *Pitina S. N. K. M.* Veber i ego tvorchestvo [C. M. von Weber and His Work] // Muzyka Avstrii i Germanii. Kniga pervaja. [Music of Austria and Germany. Volume 1] / pod obshchej redaktsiej T. E. Tsytovich. Moscow: Myzuka, 1975. S. 408–497.
12. *Rau U.* Von Wagner, von Weber? Zwei Kammermusikwerke für Klarinette und Streichinstrumente unter falscher Autorschaft // Die Musikforschung. 1976. XXIX. Jahrg., Heft 2 (April/Juni). S. 170–175.
13. *Rice A.* Clarinet in Classical Period. Oxford, New York: Oxford University Press, 2003. 316 p.
14. *Rice A.* Notes for Clarinetists: A Guide to the Repertoire. Oxford, New York: Oxford University Press, 2017. 281 P. (Notes for Performers)
15. *Simon E.* Weber's Clarinet Compositions // The Clarinet. Fall 1950. P. 7–10.
16. *Tusa M. C.* Weber: (9) Carl Maria (Friedrich Ernst) von // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. S. Sadie. 2th ed. Vol. 27: Wagon to Żywny. New York: Oxford University Press, 2001. P. 135–172
17. *Veber K. M.* Zhizn' muzykanta (glavy iz neokonchennogo romana) [Musician's Life (Chapters from the Unfinished Novel)] // Sovetskaja muzyka [Soviet Music]. 1935. No. 7–8. S. 3–16; No. 10. S. 64–88.
18. *Warrack J.* Carl Maria von Weber. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 1978. 411 p.
19. *Weber, Carl Maria von.* Tagebücher // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. 2014. URL: <https://weber-gesamtausgabe.de/de/Register/Tagebücher> (last accessed 04.06.2018).
20. *Wolf E. K.* The Mannheim Court // The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century / Ed. by Neal Zaslaw. London: Prentice Hall, 1989. P. 234.
21. *Zaslaw N., ed.* The Classical Era: From the 1740s to the End of the 18th Century. London: Macmillan, 1989. 416 p.

Скорбященская Ольга Адольфовна

SPIN-код: 9313-8576

e-mail: olgaskorby@mail.ru

Доцент, кандидат искусствоведения Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. 190000, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2

Olga A. Skorbyashchenskaya

SPIN-code: 9313-8576

e-mail: olgaskorby@mail.ru

PhD, Assistant professor of N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory. Glinki, 2, St. Petersburg, 190000, Russia

Адольф фон Гензельт и Санкт-Петербургская консерватория

Статья посвящена деятельности немецкого пианиста и педагога Адольфа Львовича Гензельта (1814–1889), который жил и работал в Санкт-Петербурге на протяжении 50 лет (1838–1888), а в последние полгода своего пребывания в России был профессором Петербургской консерватории. На основании архивных документов по-новому освещены причины, по которым Гензельт не был ангажирован в качестве педагога консерватории в 1862 году, но был приглашен в 1887 году; уделено внимание деталям празднования его юбилея в марте 1888 года, а также названы обстоятельства, наложившие драматичный отенок на факт его ухода из Консерватории весной 1888 года. Сделан вывод о фундаментальной роли Гензельта в формировании отечественной фортепианной школы.

Ключевые слова: *Адольф фон Гензельт, Санкт-Петербургская консерватория, русская фортепианная школа.*

УДК 786.2

ББК 86.315

Adolf von Henselt & St. Petersburg Conservatory

The article is devoted to the activities of the German pianist and teacher Adolf Lvovich Henselt (1814–1889), who lived and worked in St. Petersburg for 50 years (1838–1888), and in the last six months of his stay in the Russian capital was a professor at St. Petersburg Conservatory. The article explains how Henselt was not invited to the Conservatory in 1862, the history of his invitation in 1887, the circumstances of the celebration of his jubilee in March 1888 and the reasons for his dramatic departure from the Conservatory in the spring of 1888. These landmarks are highlighted in a new way on the basis of archival materials. A conclusion is made about the fundamental role of Henselt in the formation of the national piano school.

Keywords: *Adolf von Henselt, St. Petersburg Conservatory, Russian piano school.*

Ольга Скорбященская

Адольф фон Гензельт и Санкт-Петербургская консерватория

В плеяде блестящих имен, составивших славу и гордость истории Санкт-Петербургской консерватории, незамеченным может оказаться имя одного пианиста, профессора Консерватории Адольфа Львовича Гензельта (1814–1889). Между тем в свое время оно гремело в Петербурге и во всей Европе, и авторитет Гензельта-пианиста и педагога не уступал авторитету Шопена или Листа. В 1838 году российская столица пережила явление *Адольфа Гензельта* — именно так были восприняты его триумфальные концерты в Петербурге в марте того года. Музыкант приехал сюда, как он полагал, ненадолго, но задержался на пятьдесят лет, и 1840–1860-е годы в истории русского пианизма можно назвать *эпохой Гензельта*. Он стал полноправным участником русской исполнительской, композиторской, педагогической и музыкально-общественной жизни и внес свой вклад в решение новых задач, актуальных в тот период для молодой русской фортепианной школы: освоение большого романтического стиля, создание крупных форм, обучение профессиональных пианистов в самой России, формирование русской композиторской и педагогической школы, воспитание поколения музыкальных критиков.

Гензельту посвящена литература на немецком, английском, чешском языках¹. Ее авторы использовали в основ-

¹ См.: *Adaiewsky (Schultz) E.* Adolf von Henselt. Ein Gedenkblatt // *Montagsblatt der St. Peterburger Zeitung*. 1914. № 544. 21.04–04.05. S. 61–62; *Davis R. B.* Henselt (Georg Martin) Adolf (von) // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. The 2nd ed.: In 29 vol. Vol. 11. London,

ном историко-биографический и архивно-текстологический методы работы. Исключения представляют диссертации Ханы Дединовой и Даниэля Грэхема, где применен аналитический подход к исследованию произведений Гензельта. До 1914 года статьи и воспоминания о музыканте выходили также и на русском языке², однако в XX веке исследований его творчества было не много и они имели методический либо биографический характер³.

Особого внимания заслуживают статьи и книга Н. Н. Глянцевой (Н. Кайль-Зензеровой), которая посвятила исследованиям деятельности Гензельта-педагога в Петербурге около десяти лет (с 1996 по 2006 год). Она проделала значительную работу, изучив многие рукописные архивы Петербурга, и ввела в научный обиход большое количество нового материала⁴. Работа Глянцевой готовилась как диссертация на соискание канди-

New York, 2001. P.383–386; *Davis R. B.* Adolph Henselt (1814–1889). Ein provisorisches Verzeichnis seiner Werke: Ausstellungskatalog // *Adolf von Henselt: 1814–1889: Ausstellung ders Schwabacher Stadt Archives*. Heft 3. Selbstverlag der Stadt. Schwabach, 1989. S.7–36; *Dědinová H.* Smetanův cyklus Bagately a Impromptus v konfrontaci s klavírními skladbami A. Henselta. Magisterská diplomová práce. Univerzita Karlova. Praha, 1972; *Graham D.* An Analytical Study of Twenty-Four Etudes by Adolph von Henselt. DMA Dissertation. University Microfilms International. Ann Arbor, Mich., 1980; *Kindl G.* Adolph von Henselt (1814–1889): Chronologie eines faszinierenden Lebens: ein ehrendes Gedenken zum 200. Geburtstag und 125. Todestag des virtuosen Pianisten, poesievollen Komponisten und richtungsweisenden Klavierpädagogen. Schwabach, 2014; *Kapp J.* Erinnerungen an Adolph Henselt: nach Angaben von Laura Rappoldi-Kahrer und 18. unveröffentlichten Briefen Henselts // *Die Musik*. 1909–1910. IX. Heft 20. S. 67–75; *Stollberg O.* Adolph Henselt heute // Schwabach. Beiträge zur Stadtgeschichte und Heimatpflege. Festbuch zum 75jährigem Jubiläum des Geschichts- und Heimatvereins Schwabach. Schwabach, 1977. S. 139–147; *Stollberg O.* Henselt (auch Hänselft), Adolph (von) // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bd. 6. Kassel; Basel; London, 1957. S. 168–172; *Stollberg O.* Schwabacher Charakterköpfe in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Schwabach, 1951. S. 57–66.

² *Одоевский В. Ф.* Гензельт // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 171–172; *Стасов. В. В.* Воспоминания о Гензельте // Стасов В. В. Статьи о музыке: В 5 вып. Вып. 4. М., 1978. С. 55–65; *Ф. [Финдейзен Н. Ф.]* Адольф Гензельт: К десятилетию со дня его смерти // *Русская музыкальная газета*. 1899. № 37. Стб. 866–872; *О. В-ва [Оссовский А. В.]* Забытый музыкант-педагог (Памяти А. Л. Гензельта) // *Русская музыкальная газета*. 1914. № 18. Стб. 462–468; *Горшков В. [Балакирев М. А.]* Юбилей Гензельта // *Новое время*. 1888. № 4323 (12/24 марта). С. 2–3; *Бессель В.* Три великих пианиста: Франц Лист, Адольф Гензельт, Антон Рубинштейн (из моих воспоминаний) // *Русская музыкальная газета*. 1902. № 45. С. 1096–1097; *Александрова-Левенсон А. Я.* Воспоминания о Гензельте // *Русская музыкальная газета*. 1914. № 30–31 (27 июля — 3 августа). С. 642–643; *Фитингоф-Шель Б. А.* Мировые знаменитости. Из воспоминаний барона Фитингофа-Шеля. СПб., 1899.

³ См. *Алексеев А.* Русские пианисты. М., 1948; *Шонберг Г.* Застенчивые. Шарль Алькан и Адольф фон Гензельт // Шонберг Г. Великие пианисты. М., 2001 (первое издание книги вышло в США в 1963 году. — *Прим. ред.*).

⁴ См.: *Keil-Zenzerova N.* [Глянцева Н. Н.] *Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland*. Frankfurt am Main, 2007; *Глянцева Н. Н.* [Keil-Zenzerova N.] Шу-

датской степени в России, но не была защищена на русском языке, а стала основой ее докторской работы, защищенной в Германии. Таким образом, многие данные, содержащиеся в ней, труднодоступны для русскоязычного читателя. В настоящей статье мы, уточняя сведения из газетных, журнальных и архивных материалов, впервые в музыковедческой науке об исполнителстве создаем собирательный образ Гензельта — педагога, исполнителя и композитора, ставшего, по выражению А. В. Оссовского, «предтечей нашей консерватории»⁵.

I

Глядя на изображения Гензельта, поражаешься тому, насколько различен его облик: французский художник середины XIX века Николя-Ёсташ Морен (Nicolas-Eustache Maurin) представляет его молодым человеком с задорным хохолком и бородой-эспаньолкой, слегка напоминающим Дон Кихота. Немецкий скульптор конца XX — начала XXI века Клеменс Хайнль (Clemens Heintl), работавший по портретам 1840-х годов, — чудаковатым бюргером, который весь составлен из острых углов, этаким кузнечиком, чудом примостившимся на городской скамейке родного Швабаха, увлеченно играющим на немой переносной клавиатуре. На портретах, изображающих пожилого Гензельта, он — типичный российский чиновник середины XIX века с бульдожьей челюстью, бакенбардами, лысиной и хмуρο насупленными бровями. Что могло произойти с юношей-кузнечиком, превратившимся в такого тяжеловесно-неприветливого старика? Да, как прав был Гоголь, сказавший: «Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости»⁶.

ман Р. и А. Гензельт: История творческого содружества // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 2. М., 2002. С. 184–199; Глянцева Н. Н. [Keil-Zenzerova N.] Адольф Гензельт и принц Петр Ольденбургский в Петербурге. Дружеские и творческие связи // Немцы в Санкт-Петербурге (XVIII–XX века): биографический аспект. СПб., 2003. С. 207–212; Глянцева Н. Н. [Keil-Zenzerova N.] Гензельт и его ученики на Украине // Германия, Россия, Украина — музыкальные связи: история и современность. Материалы международного симпозиума. СПб., 1996. С. 83–88; Глянцева Н. Н. [Keil-Zenzerova N.] Гензельт Адольф Львович // Немцы России: Энциклопедия: В 3 т. Т. 1 (А — И). М., 1999. С. 513–514; Глянцева Н. Н. [Keil-Zenzerova N.] Жизнь и деятельность Адольфа Гензельта (по неисследованным архивным материалам) // Немцы в России: Российско-немецкий диалог. СПб., 2001. С. 292–300; Глянцева Н. Н. [Keil-Zenzerova N.] Гензельт в России: Из истории русско-немецких музыкальных контактов // Немцы в России: Проблемы культурного взаимодействия. СПб., 1998. С. 136–140.
⁵ О. В-ва [Оссовский А. В.] Забытый музыкант-педагог (Памяти А. Л. Гензельта). С. 462.
⁶ Гоголь Н. В. Мертвые души // Н. В. Гоголь. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 5. М., 1967. С. 168.

Столь же различны и литературные портреты Гензельта. Роберт Шуман пишет о нем в 1838 году Кларе Вик:

В нем... часто бывает что-то демоническое, что-то от Паганини, Наполеона, от Шредер; часто он представляется мне в виде трубадура, знаешь, в таком красивом большом берете с перьями!⁷

Алексеев в 1948 году приводит свидетельства современников:

Многие старожилы Петербурга помнят еще пожилого человека с суковатой палкой, одиноко пробирающегося поздней ночью по улицам северной столицы⁸.

Кажется, это написано о разных людях.

Да Гензельт и был разным! В нем сочетались романтическая вдохновенная поэтичность — и педагогическая проза, почти шумановская задушевность — и сухая педантичная замкнутость. Он был горячим поклонником музыки Вебера и Вагнера, другом Балакирева и Чайковского, Шумана и Листа, но в своей преподавательской практике придерживался классических норм гуммелевской «бриллиантной школы». Гензельт был гениальным виртуозом, но предпочел карьеру педагога. Он происходил из многодетной бюргерской семьи, но сам женился по страстной романтической любви, он пережил своего единственного сына на двадцать лет, все тепло своей упрямой и требовательной природы отдав многочисленным ученикам и ученицам, которые его боялись — и любили.

В Гензельте, как истинно немецком романтике, соединились порыв и трезвый расчет, идеализм души и гротеск земного воплощения. Ведь не зря именно ему Роберт Шуман посвятил «Новеллетты» и свою «Юмореску» оп. 20 — наиболее сокровенный и вдохновенный из портретов Гензельта. Чтобы понять Гензельта, нужно увидеть за гротескной оболочкой нежную романтическую душу — и полюбить его так, как его полюбил Роберт Шуман.

⁷ Шуман. Р. Письма: В 2-х т. Т. 1. М., 1970. С. 319.

⁸ Алексеев А. Русские пианисты. С. 121.

II

Гензельт родился в маленьком баварском городке Швабахе в мае 1814 года, учился в Мюнхене у ученицы аббата Фоглера (и соученицы Карла Марии фон Вебера) Йозефы Фладт, которую называли «верховой дамой мюнхенского музыкального мира»⁹. По стипендии баварского короля он учился полгода у Иоганна Непомука Гуммеля в Веймаре, после чего начал самостоятельную концертную жизнь. Уже первые выступления Гензельта поставили его в ряд самых блестящих пианистов-виртуозов Европы. Его сравнивали с Листом, Шопеном, Тальбергом. Шуман представлял его «трубадуром, умиротворяющим души в дикие, смутные времена, воскрешающим в них память о простом укладе минувших столетий и привлекающим их к новым подвигам»¹⁰ и восторженно отзывался о первых сочинениях Гензельта, его Этюдах ор. 2, говоря: «не будь изобретено нотное письмо, они, подобно гомеровским поэмам, продолжали бы передаваться из уст в уста, из рук в руки»¹¹. Клара Вик играла этюд Гензельта ор. 2 № 6 («Если б я был птичкой, то полетел бы к тебе»), когда ей надо было без слов объяснить с Робертом Шуманом.

В 1836 году в Веймаре Гензельт познакомился с великой княгиней Марией Павловной, сестрой императора Александра I, которая и пригласила его на гастроли в Петербург. В 1838 году Гензельт приехал в Россию, преодолев долгий путь через Варшаву, Ригу, Дерпт. Он думал, что приезжает на один сезон, но оказалось, что его пребывание в Петербурге продлится гораздо дольше.

Когда 7 марта (23 февраля по европейскому стилю) после двухнедельного путешествия от Варшавы до Петербурга Гензельт прибыл в российскую столицу, он поселился в доме Поликарпова по адресу: Кирочная, 8/10, позднее — доме лютеранской церкви Святой Анны. К его приезду известный петербургский нотоиздатель Карл Паэц¹² приготовил инструмент фортепианного мастера Карла Вирта¹³, поиграв на котором Гензельт воскликнул:

⁹ Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 25.

¹⁰ Шуман Р. Адольф Гензельт. Двенадцать характерных концертных этюдов. Соч. 2 // Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. 2а. М., 1978. С. 95.

¹¹ Там же. С. 94.

¹² Карл Паэц (Paetz) — племянник известного дрезденского нотоиздателя Иоганна Корнелиуса Паэца, переехавшего в 1810 году в Санкт-Петербург.

¹³ Карл Вирт (1800–1882) — известный органний и фортепианный мастер, родом из Аугсбурга, переехавший вместе со своим братом Фридрихом и шурином Адамом

Вот это то, что я называю фортепиано! Оно в точности такое, какое бы я желал иметь, у него мощь английских инструментов и ясный и прекрасный звук венских! Если все фортепиано в Петербурге таковы, я никогда отсюда не уеду!¹⁴

Эти слова оказались пророческими — в течение пятидесяти лет Гензельт никуда не уезжал из Петербурга, проживая по одному и тому же адресу.

Пианист был приглашен в Петербург, когда он находился на пике своей европейской концертной карьеры. Его слава в Германии поддерживалась мнениями Шумана и Мендельсона, Гуммеля и Мошелеса, и первые концерты в Петербурге прошли с триумфальным успехом.

16 марта 1838 года Гензельт выступал у Матвея и Михаила Виельгорских, и, пораженная его игрой, императрица Александра Федоровна подарила ему кольцо с бриллиантом.

21 марта 1838 года Гензельт дал сольный концерт в Большом театре Петербурга, играя сочинения Гуммеля, Вебера, Шопена (Этюд *cis-moll* op. 10) и собственные пьесы (Вариации на тему Мейербера op. 11, Этюд op. 2 № 6, «Поэму любви» op. 3, «Песнь любви» op. 5 № 11). По просьбе императрицы Александры Федоровны он повторил Этюд op. 2 № 6 и «Поэму любви». В восторженной рецензии на этот концерт В. Ф. Одоевский писал:

Блистательный фортепьянист и первоклассный сочинитель, полный страсти, огня, оживления, полный новых мелодических идей с глубоким знанием гармонии, с образованным изящным вкусом. Не ищите в его игре насмешек над природою инструмента, трудностей, выдуманных холодно, без вдохновения, изувеченных мотивов и незаконных намерений истребить фортепиано под своими пальцами; достоинство Гензельта состоит в том, что он умеет быть увлекательным, не выходя за пределы своего инструмента; его фортепиано не барабан, не пушка, не гитара, но фортепиано во всей своей полноте, сохраняет, бесспорно, свой блестящий характер; его музыка трудна в высшей степени, но трудна — потому что нова, потому что сложные идеи художника требовали необычные способы выражения; его блистательные пассажи не пустой грохот, но новые <...> звуки, возможные исключительно лишь на этом инструменте. Мы уже не говорим о механизме его пальцев, это было бы все равно, что хвалить пре-

Эшенбахом в Петербург и ставший главой фортепианной фабрики. Вирт работал в Петербурге до 1850 года, после чего переехал в Штутгарт.

¹⁴ *Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens.* S. 174. (Здесь и далее перевод с немецкого наш. — О. С.)

красную раму картины Рафаэля!.. Для помнящих незабвенного Фильда мы скажем лишь одно слово, которое даст им полное представление о Гензельте: в нем возродился дух Фильда, но обогащенный всеми тайнами новейшего искусства!¹⁵

После первых концертов Гензельта пригласили стать придворным пианистом и учителем императорских детей, а после этого предложения выступать в лучших залах Петербурга и давать частные уроки в самых высокопоставленных семьях России посыпались как из рога изобилия.

Получив эти необычайно выгодные условия работы, Гензельт решил остаться в Петербурге, еще плохо себе представляя, что это означает. Поначалу он видел только финансовые и прочие материальные выгоды — конечно, для него, только что обзаведшегося семьей (в 1836 году Гензельт женился на Розали Фогль, даме на десять лет его старше, бывшей до того женой личного врача И. В. Гёте), было важно упрочить свое социальное положение.

Решение Гензельта, вероятно, вызвало бурные пересуды среди его друзей. Шуман, Мендельсон, Клара Вик, Фанни Гензель — все обсуждали причины этого «бегства» из Европы. В кругу Шумана все были уверены, что причина отъезда Гензельта — боязнь скандала, связанного с его женьтибой¹⁶. Однако карьера Гензельта в России, против всех ожиданий его недругов и опасений его друзей, сложилась блестяще.

Оставшись в России, Гензельт почти полностью отказался от концертного поприща, очень мало сочинял и почти полностью сосредоточился на педагогике. При этом, будучи придворным пианистом и педагогом при Русском императорском дворе, инспектором всех музыкальных учебных заведений, Гензельт, как пишет Гарольд Шонберг, «воспитал на удивление мало пианистов первого ранга»¹⁷.

Шонберг считает, что причина крылась в трудном характере музыканта, — педантичный, сухой, придирчивый, он вгонял учеников в панику:

¹⁵ *Одоевский В. Ф.* Гензельт. С. 171–172.

¹⁶ Ради брака с Гензельтом Розали Фогль развелась, оставив мужу четырех детей. Об этом спустя годы вспоминает ученица Листа Марфа Сабинина: «Гензельт был ученик И. Н. Гуммеля, долгое время жил в Веймаре и, уезжая оттуда, увез с собою жену одного доктора Фогеля (Fögel) и женился на ней. От Фогеля у нее было два сына и две дочери, которых она бросила на произвол судьбы. Фогель женился во второй раз, и несчастные дети много страдали от бесчеловечной мачехи. Мои сестры и я были дружны с этими молодыми девушками и знали, как тяжела была их жизнь, пока, наконец, они не вышли счастливо замуж» ([Сабинина М.] Записки Марфы Степановны Сабининой. 1850–1852 годы // Русский архив. 1900. Кн. 2. Вып. 6. С. 128–129).

¹⁷ *Шонберг Г.* Застенчивые. Шарль Алькан и Адольф фон Гензельт. С. 240.

«Гензельт убивает!» — говорили они¹⁸. Сохранилось множество курьезных анекдотов о методе преподавания Гензельта, о его раздражительности и гневливости. Шонберг описывает Гензельта-педагога в карикатурных тонах: в турецкой феске, с мухобойкой, он с такой яростью бил мух в те моменты, когда ученик брал фальшивые ноты, как будто хотел истребить всю популяцию этих насекомых в России¹⁹. Однако гнев Гензельта обращался и на него самого. Характерный эпизод вспоминает барон Фитингоф-Шель:

Однажды, когда он играл мне свой этюд *Si oiseau j'étais a toi je volerais*²⁰, который я тогда разучивал, он так разозлился из-за того, что одна фраза у него не вышла чисто, что он швырнул ноты на пол и закричал: «Я свинская собака!» и начал эту фразу повторять добрых полчаса, пока игра не удовлетворила его²¹.

Еще об одном случае рассказывает Юлиус Капп:

Гензельт учил дочь Александра II. Как-то в огромном раздражении от ее игры он бросил на пол ноты. После двух минут молчания принцесса произнесла: «Ну, и кто же их поднимет?» Гензельт тоже помолчал, медленно поднял ноты с пола и положил на рояль²².

Несмотря на такой несдержанный нрав, венценосные ученики и простые ученицы очень любили Гензельта и с благодарностью отзывались о нем на протяжении всей своей жизни.

Стасову (учившемуся у Гензельта в 1840-е годы) тоже запомнился резкий, вспыльчивый характер своего педагога — карандаши и ноты часто летели на пол, когда Гензельт был недоволен учениками. По словам Стасова, ученики научились хитростью удерживать своего педагога от приступов ярости, прося что-нибудь им поиграть, и тогда Гензельт успокаивался, а игра его была «полна мечты и поэзии»²³.

¹⁸ Там же. С. 241.

¹⁹ Там же. С. 242.

²⁰ «Если б я был птичкой, то полетел бы к тебе» (*фр.*). Op. 2 № 5.

²¹ Фитингоф-Шель Б. А. Мировые знаменитости. Из воспоминаний барона Фитингофа-Шеля. СПб., 1899. С. 6.

²² Капп J. Erinnerungen an Adolph Henselt. S. 68. Цит. по: Кейл-Зензерова Н. [Глянцева Н. Н.] Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland. S. 112.

²³ Стасов В. В. Училище правоведения сорок лет тому назад. 1836–1843 // Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. Живопись. Скульптура. Музыка. Т. 2. М., 1952. С. 375.

Приехавшие Петербург в 1844 году Роберт и Клара Шуман стремились встретиться с Гензельтом и были разочарованы: он не оправдал их ожиданий. В сухом и педантичном, рано постаревшем человеке мало что напоминало кумира их юности — романтического восторженного музыканта. Северный ли болотный город был тому причиной, или депрессия, к которой он оказался склонен? Трудно сказать определенно, но все же, вероятно, слухи о педантизме Гензельта были сильно преувеличены и основываются на мнении одного или двух человек, — я имею в виду Шумана и Клару. Во всяком случае, судя по воспоминаниям, Гензельт в молодости был живым и увлеченным педагогом, обращавшим внимание на воспитание музыкальности, много и вдохновенно игравшим своим ученикам. О том же свидетельствуют воспоминания и его последних учениц Э. Шульц-Адаевски, А. Я. Александровой-Левенсон²⁴.

Несомненно, в 1840-е годы Гензельт работал вдохновенно, позднее же, когда он стал инспектором Музыкальных заведений Петербурга и редактором журнала «Нувеллист», а также в недолгий период его профессорской деятельности (1888) в его педагогическом методе стала присутствовать объективность, дисциплина и рациональная основательность. В этом была сильная сторона педагогики Гензельта, возможно, некоторым в этом виделась его ограниченность. Он не был тем, кто вдохновляет и восхищает учеников без разбора, его педагогика не была артистичной. На первый взгляд, он был сухим педантом. Систематичность и требовательность Гензельта в глазах одних была достоинством, других же отталкивала. Как писала, сравнивая его стиль преподавания с листовским, русская ученица Листа, Марфа Степановна Сабинаина:

Давать уроки с утра до вечера притупляет, наконец, ум и чувство, и этим отнимается у учителя возможность вдунуть музыкальное чувство высшего полета в души своих учеников, которые все однородно играют, — чисто, с правильной аппликатурой и в такт, но без малейшего вдохновения и без души, точно они родились без нее²⁵.

²⁴ Александрова-Левенсон А. Я. Воспоминания о Гензельте // Русская музыкальная газета. 1914. № 30–31. Стб. 642–643, *Adaiewsky (Schultz) E.* Adolph von Henselt. Ein Gedenkblatt // *Montagsblatt der St. Peterburger Zeitung*. 1914. № 544. 21.04–04.05. S. 61–62. Переписка этих воспоминаний см.: О. В-ва [Оссовский А. В.] Забытый музыкант-педагог (Памяти А. Л. Гензельта). Стб. 467.

²⁵ [Сабинаина М.]. Из записок Марфы Степановны Сабинаиной (1856–1857) // Русский архив. 1901. Кн. 2. Вып. 6. С. 268.

Так ли это было в действительности, мы никогда не узнаем, однако одно перечисление имен его учеников и учениц создает совершенно иную картину: В. В. Стасов и А. Н. Серов, Н. С. Зверев и Ф. А. Канилле, Ю. Л. Грюнберг и Л. Раппольди-Карер (см. список лучших учеников Гензельта в Приложении).

Около двадцати имен выдающихся учеников Гензельта убеждают, что ошибались те современники (Марфа Сабинина) и потомки (Гарольд Шонберг), кто отказывался признать его выдающимся педагогом.

Можно согласиться с мнением А. В. Оссовского:

...подлинная *школа Гензельта* была создана им задолго до учреждения Санкт-Петербургской консерватории. И в этом его историческая заслуга. Любопытно, что при основании консерватории Гензельт не вошел в состав ее профессорского персонала — вероятно, он не хотел нарушать налаженной им инспекторской и профессорской деятельности в любимых им женских институтах. И все-таки, уже в конце жизни, добровольно, хоть и ненадолго сделался профессором консерватории²⁶.

В 1869 году корреспондент английского авторитетного музыкального журнала *The Musical World* изумленно-восторженно писал:

Не без основания кто-то назвал Санкт-Петербург Санкт-Пианополисом. Рояли есть в каждой резиденции, их арендуют простые горожане. <...> В Петербурге 800 — восемьсот! — учителей и 3 000 учительниц фортепиано. Адольф Гензельт стоит на вершине этой пирамиды, поскольку он преподает фортепиано императорской семье и в императорских институтах. <...> Везде в России фортепианная игра рассматривается как важное умение, и консерватория поставляет таких учителей в «массы». У иностранных музыкантов теперь худшее положение. Такие, как фрау Шуман, или господин Литольф, или Ганс фон Бюлов, побывали в России только один раз. И только Гензельт и Лист смогли наэлектризовать массы²⁷.

²⁶ О. В-ва [Оссовский А. В.] Забытый музыкант-педагог (Памяти А. Л. Гензельта). Стб. 465.

²⁷ *The Pianoforte Play in Russia // Musical World*. London. 1869, 20.02. Vol. 47. № 8. P. 123. Цит. по: *Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens*. S. 486.

III

22 сентября 1862 г. состоялось открытие Санкт-Петербургской консерватории. «Не все общественные группы восприняли появление консерватории благосклонно. Так, Принц фон Ольденбургский, Алексей Львов (директор Капеллы) и Гензельт отнеслись к открытию этого заведения неприязненно», — пишет Н. Кайль-Зензерова²⁸. В. В. Стасов считал:

Нынче укоренилось в большей части Европы мнение, что академии и консерватории служат только рассадником бездарностей и способствуют утверждению вредных понятий и вкусов в искусстве. Поэтому лучшие умы ищут средств в деле художественного воспитания обходиться без «высших» учебных заведений. «Высшие» заведения для дела искусства совсем другое дело, чем высшие заведения в деле науки: между теми и другими лежит огромная пропасть. Университет сообщает только знания; консерватория этим не хочет довольствоваться и вмешивается самым вредным образом в творчество воспитывающегося художника, простирает деспотическую власть на склад и форму его произведений, старается вогнать их в известную академическую мерку, передавать им свои привычки и, что всего хуже, запускает когти в самое понятие художника, навязывает ему мнения о художественных произведениях и их авторах, от которых впоследствии невозможно или бесконечно трудно отделаться человеку, посвятившему себя искусству... Консерватории в Италии и Франции не подняли музыкального уровня страны, не развили музыкального образования и даже не народили той полезной школы учителей, которой от них всего более ожидали. В Германии великая музыкальная эпоха *предшествует* заведению консерваторий, и все лучшие ее таланты воспитывались *вне* консерваторий... Музыкальные учителя у нас все иностранцы, воспитывались в консерваториях и школах, отчего же все-таки приходится жаловаться на плохое музыкальное образование у нас? Неужели учителя, происшедшие из будущей нашей консерватории, будут лучше тех, которых нам высылают чужие края?.. Пора остановиться с пересаживаниями к нам иностранных учреждений и подумать о том, что действительно полезно и выгодно для нашей именно почвы и для нашей именно национальности. Опыт Европы говорит, что сколько для искусства полезны небольшие

²⁸ Keil-Zenzerova N. [Глянцева Н. Н.] Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland. S. 97.

школы, ограничивающиеся одною музыкальною грамотностью, столько вредны высшие школы, академии и консерватории. Уже ли этот опыт будет для нас потерян? Уже ли мы упорно должны копировать то, что существует в других местах, для того только, чтобы иметь потом удовольствие хвастаться огромным комплектом учителей и классов, бесплодную раздачу наград и премий, томами распложенных бездарных сочинений и толпами никуда не годных музыкантов?²⁹

Гензельта, несмотря на ходатайства Стасова и Львова в консерваторию первоначально не пригласили, в отличие от Теодора Лешетицкого, Антона Герке и Александра Дрейшока. Вероятно, Гензельт не был расстроен этим обстоятельством. Его внимание было поглощено преподаванием в различных учебных заведениях, таких, как Смольный институт благородных девиц (с 1838 года), женские институты Ведомства учреждений императрицы Марии, в которых воспитывались дочери из благородных семей.

Думается, за неприглашением Гензельта в консерваторию стоят более сложные причины. Разумеется, он находился в оппозиции по отношению к Рубинштейну и Лешетицкому, считая (возможно, вынужденно), что задача консерватории — не воспитывать виртуозов, а поднимать средний уровень музыкального образования в России. Подобно другим великим педагогам своего времени, Гензельт оставил нам свои «Методические записки». Читая их, мы, пробираясь через сухие фразы, соприкасаемся с трепетной материей рождения пианистического профессионализма. Так, он подчеркивает, что задача фортепианного педагога обращать внимание «не столько на щеголеватость и блеск игры, сколько на основательное ее изучение, потому что только основательным изучением достигается блеск ее...»³⁰.

Главным принципом педагогики Гензельта, очень актуальным сегодня, был отказ от внешних виртуозных эффектов в пользу внутренней музыкальности и осмысленности, отказ от механической зубрежки ограниченного репертуара:

²⁹ Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша музыка // Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. Живопись. Скульптура. Музыка. Т. 2. М., 1952. С. 537.

³⁰ Гензельт А. На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольфом Гензельтом, руководство для преподавателей и учениц во вверенных его надзору казенных заведениях. СПб., 1869. Цит. по: Алексеев А. Д. Русские пианисты. С. 123–124.

Непоправимые последствия этого состоят в том, что ученицы проводят по несколько месяцев за одной и той же пьесой, нередко совсем останавливаются на одной и той же странице, занятие перестает быть музыкальным и переходит в механическое, убивающее дух...³¹

И еще одно требование Гензельта представляется современным:

Юных музыкантов, указывал он, нужно направлять по такому пути, на котором они «не нуждались бы в посторонней помощи при дальнейшем изучении игры на фортепиано». Иными словами, учить учиться — такова была установка Гензельта-педагога и методиста; такова была его позиция, сохранившая свою актуальность вплоть до нашего времени³².

Гензельт был не просто придворным пианистом и педагогом, а инспектором, следящим за преподаванием фортепиано в столичных учебных заведениях, и выведенные им из своего личного опыта принципы обучения, вероятно, задумывались им как своего рода закон, обязательный к исполнению повсюду — от столичных консерваторий до глухих провинциальных училищ. Читая сегодня эти требования, поражаешься их актуальности, здравомыслию и точности. На первый взгляд, все до предела просто, но эффективными эти правила делало их неукоснительное многолетнее соблюдение. Их можно суммировать так:

1. Фортепиано — полифонический инструмент, потому основа репертуара — пьесы Баха и других авторов, сочинявших полифонию.
2. Основа игры на фортепиано — певучая манера, потому обучение пению и сольфеджио — обязательно.
3. Основное требование к педагогу — развивать вкус, самостоятельность и понимание смысла произведения.
4. Первое, что должен сделать педагог, — проставить аппликатуру, но не против каждой ноты.

³¹ Там же. С. 127. См. также: *Сухова Л. Г.* Деятельность А. Гензельта в России // Шестой международный фестиваль «Дни Германии в Тамбове» 19 октября — 2 ноября 2012 [Электронный ресурс] URL: http://www.new.rachmaninov.ru/deut_2012/page/suhova.html (дата обращения 07.07.2018)

³² *Сухова Л.* Отечественная музыкальная культура и педагогика первой половины XIX века // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10) С. 173.

5. Знание гармонии — обязательно, исполнение гармонических кадансов и цифровок — основа умения импровизировать и играть на фортепиано.
6. Лучше выучить несколько нетрудных пьес, чем посвятить полгода изучению одной, сверхсложной.

Оссовский, ссылаясь на свидетельство Э. Адаевски, приводит слова Гензельта: «„Я вижу перед собою восставшего Моисея со скрижалями“, — говорил он по поводу Этюдов Крамера»³³. Собственно, такими «скрижалями Моисея» кажутся сегодня и правила гензельтовской педагогики. Но богоборцу Рубинштейну, должно быть, на первых порах эти правила, как и вся гензельтовская манера преподавания, казались чрезмерно педантичными...

Спустя годы позиции Гензельта и Рубинштейна сблизились. В архиве РНБ содержится рукописная копия Н. Ф. Финдейзена с письма А. Г. Рубинштейна от 25 декабря 1884 года:

Lieber Herr Henselt!
 Meine Frau und Ich wurden uns sehr freuen wenn Sie Donnerstag den 27, nichts Besseres vorhabend, bei uns hier in Peterhof mit Bülov und einigen Collegen die Suppe essen wollten. Die Fahrgelegenheiten sind ziemlich bequem eingerichtet so dass es Sie nicht gar zu sehr ermüden kann. Also hoffentlich sehen wir Sie und bis dahin herzlich grüssend.
 Ihr Ant. Rubinstein.
 Peterhof den 25. ten December 1884³⁴.

Дорогой господин Гензельт!
 Моя жена и я будем очень рады, если Вы двадцать седьмого, в четверг, не откажетесь, не имея ничего лучшего, вместе с Бюловым и остальными коллегами приехать к нам поесть супа. Дорожное сообщение довольно удобное, так что Вы не сможете очень устать. Итак, надеемся увидеть Вас, и остаюсь сердечно приветствующий
 Ваш Ант. Рубинштейн.
 Петергоф, 25 Декабря 1884 г.

О чем говорили в этот предновогодний и послерождественский праздничный вечер «за чашкой супа» у Рубинштейна коллеги Ганс фон Бюлов, Рубинштейн и Гензельт, неизвестно, но соблазнительно предположить, что именно тогда и возникла идея реорганизации консерватории.

В 1887 году, в связи с двадцатипятилетием консерватории, Русское РМО решило обновить профессорский состав, пригласив видных евро-

³³ О. В-ва [Оссовский А. С.] Забытый музыкант-педагог (Памяти А. Л. Гензельта). Стб. 468.

³⁴ Рубинштейн А. Г. Письмо А. Л. Гензельту от 25.12.1884 г. Отдел рукописей РНБ. Архив Н. Ф. Финдейзена. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 672.

пейских музыкантов. Почетными профессорами стали Иоганнес Брамс, Камиль Сен-Санс, Йозеф (Иосиф) Иоахим, Ганс фон Бюлов и Адольф Гензельт³⁵. Вновь назначенный директором А. Г. Рубинштейн передал приглашение Гензельту стать действующим профессором, и тот согласился. Гензельт писал, что для него большая честь и почет приступить к исполнению обязанностей с 29 января 1888 года³⁶. Вообще, профессиональные и теплые человеческие контакты с Антоном Рубинштейном пришлись на 1883–1889 годы, обозначившие последнюю главу жизни Гензельта. Именно в этот период Рубинштейн после своего пребывания «в опале» вырвался опять на авансцену петербургской музыкально-общественной жизни, вновь став директором консерватории. Гензельт был уже стар и болен. Но, узнав о трудностях в консерватории, связанных с отставкой десяти преподавателей, не согласных с требованиями Рубинштейна, он предложил тому свою помощь. Это вызвало благодарный отклик Рубинштейна. Он писал Гензельту 4/16 ноября 1887 года, называя его «братом по искусству»:

Вся моя деятельность покоилась на прославлении артиста. В последнее время я был в замешательстве: готов был прийти к мысли, что артисты несколько не благороднее публики. И тут я получил Ваше письмо — итак, je vois, je sens, je crois!!³⁷

В начале февраля 1888 года Гензельт стал профессором фортепианного отделения. Судя по ежегодному Отчету консерватории, представленному в еженедельнике «Музыкальное обозрение» в октябре 1888 года:

Художественным советом СПб Консерватории избраны почетными членами СПб Консерватории гг. Адольф Гензельт, Иоганн Брамс, Иосиф Иоахим, Камилл Сен-Санс и Ганс фон Бюлов (согласно § 79 Уст.[ава] Конс.[ерватории]).

В личном составе Консерватории произошли следующие изменения: выбыли до начала учебного года из числа преподавателей игры на фортепиано профессор г-жа Менгер, старшие пре-

³⁵ Празднование 25-летия со дня учреждения С.-Петербургской консерватории Императорского русского музыкального общества // Музыкальное обозрение. 1887. № 16 (24 сентября). С. 2; Keil-Zenzerova N. [Глянцева Н. Н.] Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Russland. S. 91.

³⁶ См.: Kindl G. Adolph von Henselt. (1814–1889): Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 512.

³⁷ «Я вижу, я чувствую, я верю!» (фр.) Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: В 3 т. Т. 3: Письма, 1872–1894. Лекции по истории фортепианной музыки. М., 1986. С. 326.

подаватели гг. Бетц и Дубасов и преподаватели гг. Вурм и Свенчковский.

Приглашены: профессором игры на фортепиано г. Чези и преподавателем по тому же предмету г-жа Малоземова и свободный художник Шишкин; в первом полугодии отчетного года отказались от своих классов игры на фортепиано профессора гг. Вельфель, Климов и Лютш, и ст. преп. гг. Боровка и Виссендорф. Занятия с учениками высших курсов упраздненных классов приняли на себя директор консерватории А. Г. Рубинштейн и почетный член СПб Консерватории А. Л. Гензельт...³⁸

В его классе занимались одиннадцать учениц, оставшихся без учителей после того, как уволились их педагоги: Вера Петровна Карпова и Мария Ипполитовна Шлезингер (из класса проф. Г. Вельфля); Евгения Андриановна Месняева и Ольга Яковлевна Дейстер (из класса старшего преподавателя В. В. Виссендорфа); Клара Эрнестовна Куропаткина, Рахиль-Гита Фридланд и Анна Эдуардовна Вольтерс (из класса профессора К. Я. Лютша); Александра Петровна Попова (из класса С. И. Ментер); Софья Филипповна Сапожникова (из класса профессора Кишнова); Антонина-Ольга Кремер (класс преподавателя неизвестен); Елена Хаимовна Ритт (из класса старшего преподавателя И. А. Боровки)³⁹.

Спустя один семестр, 13 мая 1888 года, ученицы Гензельта участвовали в экзамене по фортепиано. Их программы приведены в экзаменационной ведомости:

- | | | |
|----------------------------------|----------------------|-----------------|
| 1. Wolters | | |
| | Episodischer Gedanke | Weber — Henselt |
| | Etüde A-dur | Henselt |
| | Scherzo | Mendelssohn |
| 2. Cremer (не играла по болезни) | | |
| | Etüde Es-dur | Moscheles |
| | La fileuse | Raff |
| 3. Kouropatkina | | |
| | Sonata As-dur | Beethoven |
| | Romance de Noroff | Henselt |

³⁸ Публичный акт С.П.Б. Консерватории // Музыкальное обозрение. 1888. № 19 (6 октября). С. 146.

³⁹ Книга инспектора консерватории за 1887–1888 гг. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 19. Л. 30–31, 32–33, 69–70, 74–75, 75–76, 94–95, 98–99, 103–104, 104–105, 105–106, 123–124. См. также: Keil-Zenzerova N. [Глянцева Н. Н.] Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Russland. S. 253.

4. Popoff	Sonate d-moll	Beethoven
	Notturmo f-moll	Chopin
5. Friedland	Perpetuum mobile	Weber
	Si oiseau j'étais	Henselt
6. Ritt	Sonate Es-dur	Beethoven
	Etüde E-dur	Chopin
7. Deister	Les Adieus	Hummel
	Etüde Ges-dur	Chopin
8. Mesniaeff	Etüde «C'est la jeunesse qui a des ailes dorées»	Henselt
	Sonate	Beethoven ⁴⁰ .

В репертуаре обращают на себя внимание несколько групп сочинений, до того не входивших в экзаменационные программы: сонаты Бетховена (к сожалению, опусы не указаны и можно только гадать, какие из них играли Куропаткина и Ритт; Попова же, вероятно, исполняла Семнадцатую сонату op. 31 № 2); пьесы Вебера (*Perpetuum mobile* — финал из Сонаты № 1 C-dur op. 24 и *Episodischer Gedanke* — переложение второй части Квартета для фортепиано, скрипки, альты и виолончели, сделанное Гензельтом в 1879 году); сочинения Гуммеля, Мендельсона, Мошелеса и Раффа ⁴¹, Ноктюрн и этюды Шопена (без обозначения опусов нельзя понять, какие именно) и этюды самого Гензельта. В целом этот репертуар образует продуманную систему воспитания пианиста — от классических образцов крупной формы и образцов кантилены до этюдов и виртуозных пьес. Отсутствуют только полифонические сочинения Баха, но, как мы знаем из воспоминаний учеников, Гензельт обязательно включал их в свои ежедневные занятия и требовал того же от воспитанниц.

Оценки ставили члены экзаменационной комиссии профессор Беньямино Чези и профессор Федор Федорович Штейн. Полученные баллы колеблются от трех до трех с половиной по пятибалльной системе: «достаточно» и «весьма достаточно». Оценки не слишком впечатляют! Однако

⁴⁰ ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 8. Д. 66. Л. 65–68. В ведомости дано разное написание: *Sonata* (в программе Куропаткиной) и *Sonate* (в программах Поповой и Ритт).

⁴¹ Йозеф Иоахим Рафф (1822–1882) — композитор и преподаватель фортепиано, уроженец Швейцарии, друг Листа и Ганса фон Бюлова, жил и работал в Кельне, Веймаре, Штутгарте, Висбадене и Франкфурте-на-Майне.

роль Гензельта не заключалась в воспитании первоклассных музыкантов-виртуозов. Главным для него было поднять средний уровень преподавания музыки, что закладывало основу для будущего расцвета фортепианной педагогики в России. В этом он и преуспел.

О судьбах консерваторских учениц пока ничего не известно.

12 марта 1888 года в Санкт-Петербургской консерватории чествовали престарелого Гензельта. В адресе, зачитанном А. Г. Рубинштейном, были найдены точные слова:

Сегодня исполнилось пятьдесят лет с тех пор, как Вы — в то время уже видный и почтенный деятель музыкального мира — посвятили свои силы и способности нашему отечеству. Эти годы проведены Вами в непрерывном, честном и высоко даровитом служении дорогому для нас искусству. Как блестящий виртуоз, как автор множества таких сочинений для фортепиано, которые не перестали и не перестанут считаться превосходными образцами в этой области музыкальной литературы, наконец, как деятель музыкальной педагогики, принявшей в Ваших руках серьезный, истинно образовательный и плодотворный характер, — на всех этих поприщах неутомимо шли Вы в продолжении полустолетия, всюду встречая глубокое уважение, искреннее сочувствие, сердечную любовь. С такими же чувствами приветствует Вас в нынешний день и Санкт-Петербургская консерватория, имеющая удовольствие считать Вас в числе своих почетных членов⁴².

Далее говорится о «глубокой, непритворной благодарности» за то, что

...в затруднительные минуты, переживаемые нашей консерваторией, Вы по собственному артистическому побуждению, руководимые исключительно интересами искусства, великодушно предложили нам помощь свою, пришли к нам на помощь со своей педагогической опытностью и, не отступая перед тяжким трудом, с редким самоотвержением, продолжаете работать в наших рядах на пользу молодого поколения⁴³.

⁴² В. Б. [Василий Бессель]. Юбилей Адольфа Львовича Гензельта // Музыкальное обозрение. 1888. № 12 (24 марта). С. 89.

⁴³ В. Б. [Василий Бессель]. Юбилей Адольфа Львовича Гензельта. С. 89.

К юбилею написал статью и младший друг Гензельта, сделавший редакцию его Фортепианного концерта, М. А. Балакирев (под псевдонимом Валерьян Горшков). В ней он передал впечатления от игры шестидесяти-пятилетнего артиста и подвел итог его композиторской и педагогической деятельности:

Громкая слава его, как виртуоза, сохранилась за ним даже до сих пор, и те, которым случалось слышать его игру даже в недавнее время, каких-нибудь три, четыре года тому назад, не могли не изумляться замечательной художественности, самобытности, законченности его исполнения, полного вкуса и изящества, и сохранившейся у него огромной технике, несмотря на его преклонные лета. Свои знания, свою талантливость и свои силы Гензельт посвятил исключительно преподаванию и наблюдению за преподаванием музыки. В этой деятельности он провел полвека и принес громадную пользу, образовав несколько поколений учеников и преимущественно учениц.

Всякий, живший в провинции, особенно лет 30 тому назад, когда еще и в помине не было консерваторий и музыкальных школ, хорошо знает, какой интерес возбуждался приездом из Петербурга какой-нибудь окончившей курс институтки, получившей образование если не от Гензельта, то под его инспекцией. Весь город интересовался ее послушать, и в результате всегда оказывалось, что молодая музыкантша, даже и тогда, когда не обладала большим механизмом, играет непременно осмысленно, со вкусом, и сразу становилась героиней всех концертов и музыкальных вечеров, даваемых в городе⁴⁴.

Балакирев вообще высоко ценил Гензельта, в письме Стасову от 1 июня 1887 года он ставил музыканта в один ряд с великими современниками — Шопеном, Листом, Шуманом,— составляющими честь и славу своего времени⁴⁵.

Март 1888 года был пиком карьеры Гензельта-педагога в России. Работа Гензельта ограничилась одним семестром. Через месяц он добровольно ушел в отставку (история эта достаточно запутанна: то ли Гензельт не устроил Рубинштейна, то ли руководство консерватории создало для него невозможные условия работы; скорее всего, недовольство было обоюдным).

⁴⁴ Горшков Валерьян [Балакирев М. А.]. Юбилей Гензельта // Новое время. 1888. № 4323 (12/24 марта). С. 2–3.

⁴⁵ Балакирев М. А. Стасов В. В. Переписка. Т. 2: Письма 1881–1906. М., 1971. С. 103.

А. Рубинштейн писал Гензельту 11/23 мая 1888 года, что, как ни лестно для него самого и почетно для консерватории намерение музыканта участвовать в преподавании, существуют два условия, которые могут стать препятствием для продолжения сотрудничества:

1. Бюджет консерватории так дефицитен, что ограничения представляются необходимыми во всех отношениях, поэтому я могу предложить Вам с будущего учебного семестра не более 100 рублей за годовой час;
2. Личное участие профессоров в заседаниях, музыкальных учебных вечерах и экзаменах неизбежно, что, как Вы мне указали, Вас совершенно не устраивает.

Если же эти два пункта Вас не отпугнули и Вы не откажетесь их принять, я выражаю Вам свою сердечную благодарность и с открытыми объятиями жду Вас 15 сентября, то есть к Вам самим указанному сроку.

Само собой разумеется, что Вы тогда определите себе помощника (мужчину или даму), который будет принят без нарушения установленного гонорара и сможет приступить к обязанностям одновременно с Вами ⁴⁶.

Гензельт ответил, что первое считает возможным, но второе «неприемлемым» ⁴⁷, и отказался.

Назначение Гензельта профессором Петербургской консерватории, хотя и выглядит как кульминация его карьеры, на самом деле произошло слишком поздно, в самом конце его творческой жизни. Скорее всего, это было номинальное почетное назначение — Гензельт уже не мог не только вести 8–10 часов в неделю, но и вообще преподавать.

Через полтора года пианист умер в Вармбрунне, в Силезии, на своей даче.

IV

А. Алексеев считает, что Гензельт как личность и музыкант-профессионал воплощал лучшие качества немецкой школы:

⁴⁶ Там же. С. 102.

⁴⁷ *Kindl* G. Adolph von Henselt. (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 199.

Его знали как человека по-немецки пунктуального, рационального и точного в своих действиях. Как поборнику аккуратности, порядка и организации музыкального дела ему не было равных. Скорее всего, именно эти характерологические черты и особенности Гензельта и оказывали позитивное воздействие на российскую музыкальную среду, где в описываемую пору процветал дилетантизм, который, несомненно, мешал дальнейшему развитию музыкального образования, лишал его надежных и прочных профессиональных основ⁴⁸.

Но Гензельта-педагога любили не за его «крепкую методологическую основу», хотя ценили, несомненно, за это. Отзывы о выступлениях Гензельта сохранили нам его портрет как пианиста:

Те, которые слышали вдохновенную, одушевленную игру Гензельта, имеют понятие о впечатлении, производимом им в душе дивным сочетанием звуков, полных жизни и поэзии. Очарование его игры совершенно; оно увлекает вас самовластно и безотчетно; потому что сам очарователь еще прежде вас увлекся в мир звуков и как бы вдохновенный передает их со всеми оттенками мысли, чувства, страсти в полном их разлив и во всей глубине⁴⁹.

В памяти тех, кто непосредственно соприкасался с ним, Гензельт оставил самые теплые, благодарные чувства. В. В. Стасов, учившийся фортепианной игре у Гензельта, писал, что в отличие от большинства других учителей-музыкантов, в частности Антона Герке, ставившего едва ли не единственной целью выработать у учеников «хорошую, чистую, аккуратную технику»⁵⁰, Гензельт вел обучение в ином русле: «Поэтическое настроение, элегантность, колоритность и художественное разнообразие — всего этого требовал и старался развить в нас только Гензельт»⁵¹.

К десятилетию со дня смерти Гензельта Николай Финдейзен написал статью, в которой словно подытожил его жизнь и деятельность, сравнивая с двумя другими великими иностранными пианистами — Джоном Фильдом и Шарлем Мейером:

⁴⁸ Алексеев А. Д. Русские пианисты. С. 123.

⁴⁹ Г. К. О Гензельте // Московские ведомости. 1838. № 65. Цит. по: Алексеев А. Д. Русские пианисты. С. 118.

⁵⁰ Стасов В. В. Училище правоведения сорок лет тому назад. 1836–1843. С. 375.

⁵¹ Там же.

...все трое вполне сроднились с своим новым отечеством, тяготение к которому было настолько велико (я даже сказал бы, что Россия их так всосала), что они даже не пытались оторваться от нее, не думали приняться снова за общественную деятельность за границей... И странное дело, не успевал почти такой артист переселиться в Россию, не успевал он «благополучно» и с достатком устроиться, стать знаменитым в известных кружках,— его деятельность переставала дышать воздухом художественной свободы, он точно переставал сообщаться с внешним художественным миром, переставал интересоваться его успехами, его поступательным движением. <...> И еще более удивительно, что, несмотря на огромную популярность у нас подобных личностей, несмотря на то, что их уроков всегда искали и дорожили ими (так приказывала мода!),— не успевал такой музыкант сойти в могилу, он точно навсегда вычеркивался из памяти толпы, даже памяти музыкантов⁵².

В 1914 году о Гензельте вспоминали, вероятно, в последний раз в связи с его столетним юбилеем. А. В. Оссовский писал:

В нынешний, урожайный на юбилейные даты год, несомненно, незаметной пройдет *двойная годовщина* знаменитого пианиста и педагога Адольфа Львовича Гензельта — 100-летие со дня его рождения, приходящееся на текущую весну, и 25-летие его кончины, предстоящее нынешней осенью. Он не оставил заметного музыкального наследства — даже, в противоположность Фильду, — другому выдающемуся пианисту, посвятившему большую часть жизни своей второй родине — России, — Гензельт отказался от композиторства и публичного концертирования. Уйдя совершенно в свою обширную педагогическую практику и воспитав не одно поколение пианисток и учительниц музыки, он тем самым как бы прервал всякую связь с музыкальным прогрессом. И вот теперь, в дни его юбилейной даты — кто вспомнит благодарно о нем, кроме его прежних, уже успешных состариться, учениц, рассеянных по всем концам России? Вырастет еще одно поколение, и музыкальное наследство Гензельта окажется расплывленным во времени⁵³.

⁵² Ф. [Финдейзен Н. Ф.] Адольф Гензельт: К десятилетию со дня его смерти. Стб. 866–867.

⁵³ О. В-ва [Оссовский А. В.] Забытый музыкант-педагог (Памяти А. Л. Гензельта). Стб. 462. (Курсив Оссовского.— О. С.)

Стремясь объективно оценить значение педагогики Гензельта, Оссовский в этой статье оценивал его роль как роль *предтечи* нашей консерватории:

...в то время, когда о Русском Музыкальном обществе, а тем более о его педагогических учреждениях, еще никто даже не помышлял, прославленный европейский пианист, каким был в свое время Гензельт, променявший лавры виртуоза и композитора на тихую и незаметную для толпы деятельность педагога, — создал обширный кадр тщательно подготовленных пианисток и учительниц музыки⁵⁴.

Хочется верить, что не только горькие слова Финдейзена и анекдоты о Гензельте-педагоге останутся в памяти. Огромно его значение как музыкального деятеля, заложившего основы российской методики преподавания. Феноменальная природа гензельтовского пианизма признавалась его современниками, которым посчастливилось его слышать, — и Листом, и Шуманом, и Стасовым, и Балакиревым. Равно восхищал всех и его композиторский дар. И хотя композиторский талант Гензельта довольно быстро угас и Гензельт-композитор, начав блестяще, как самые великие романтики, — канул безвестным в Лету, сегодня ясно, что он пополнил и завершил блестящий ряд европейских романтических пианистов, живших в Петербурге.

Гензельт занял подобающее ему место, став посредником между двумя великими романтическими культурами — немецкой и русской: здесь он сыграл свою незаменимую роль в развитии общеевропейской фортепианной школы второй половины XIX века.

Пути Гензельта и Санкт-Петербургской консерватории пересеклись лишь на краткое время, — что такое один семестр в сравнении с полутора-равековой историей! — и во многом двигались параллельно, но в этом пересечении видится что-то символически-значимое. Так, согласно законам музыкальной акустики, резонируют обертоны натянутых родственных струн...

⁵⁴ Там же. Стб. 463.

Приложение

Список лучших учеников Гензельта

1840-е годы

1. **Юлия Львовна Грюнберг** (1827–1904), пианистка-вундеркинд, «русская Клара Вик» (как называл ее рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» А. Элькан⁵⁵), училась у Гензельта в 1838–1843 гг.
2. **Екатерина А. Болговская (Озерская)**⁵⁶.
3. **Эмилия Федоровна Греч**⁵⁷.
4. **Владимир Васильевич Стасов**, учился у Гензельта в Училище правоведения.
5. **Александр Николаевич Серов**, учился у Гензельта в Училище правоведения.

1850-е годы

6. **Владимир Никитич Кашперов** (1827–1894), автор пяти опер, романсов, друг Михаила Глинки и Александра Даргомыжского, в 1866–1872 годах — профессор пения в Московской консерватории.
7. **Николай Филиппович Христианович** (1828–1890), автор хоровой, вокальной музыки и фортепианных пьес, а также ряда эссе о Шопене, Шуберте и Шумане; в Ярославле, Орле, Полтаве и других городах, где ему приходилось служить, он организовывал курсы теории музыки, хоровые собрания, концерты, читал лекции.
8. **Эдуард Мертке** (1833–1895), пианист, композитор, дирижер, фольклорист, профессор Кельнской консерватории, редактор и издатель сочинений Шопена, Мендельсона, собраний упражнений.
9. **Виктор Антонович Чечотт** (1846–1917), пианист, композитор, музыкальный критик, преподавал фортепиано и музыкальную историю в Киеве, автор двух опер, двух симфоний, музыкальной картины «Степь», сюиты «Детство», романсов, фортепианных пьес.
10. **Григорий Андреевич Лишин** (псевдоним — Нивлянский) (1854–1888), пианист, музыковед, театровед, автор опер, более ста романсов, фортепианных пьес, переводов либретто большого числа опер (в том числе «Кармен», «Тангейзер», «Фиделио», «Африканка»).
11. **Элизабет фон Шульц** (псевдоним — Элла Адаевски) (1846–1926), занималась у Гензельта с восьмилетнего возраста, с пятнадцати лет давала сольные концерты в России и за рубежом, с 1864 года училась в Санкт-Петербургской консерватории у Рубинштейна (инструментовка) и Дрейшока (фортепиано), Николая Ивановича Зарембы (композиция) и Александра Сергеевича Фаминцына (история музыки). Большая часть ее жизни прошла в Италии и в Германии, где она прославилась как

⁵⁵ А. Э. [Элькан А. Л.]. Смесь. Концерт г-жи Гринберг // Санкт-Петербургские Ведомости. 1838. № 116 (28 мая) С. 520. Это единственный случай написания фамилии пианистки через «и», в других источниках она фигурирует как Грюнберг.

⁵⁶ Keil-Zenzerova N. [Глянцева Н. Н.] Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland. S. 251.

⁵⁷ Ibid.

пианистка, композитор и музыковед. Сочинила две оперы и большое число вокальной, инструментальной и фортепианной музыки.

1860–1870-е годы

12. **Лаура Раппольди-Карер** (1853–1925), пианистка, восхищавшая Ференца Листа и Ганса фон Бюлова. Родилась в Вене, в 1866–1869 годах училась в Венской консерватории, затем у Листа и фон Бюлова в Веймаре, гастролировала в Праге, Дрездене, Берлине, Штеттине, Варшаве, Санкт-Петербурге, Москве и Одессе. Во время пребывания в Петербурге училась у Гензельта, который стал крестным отцом ее сына, родившегося в 1888 году. Лаура поселилась в 1890 году в Дрездене, где работала с 1911 по 1921 год профессором Дрезденской консерватории.
13. **Барон Борис Александрович Фитингоф-Шель** (1829–1901), русский композитор, автор ряда опер и балетов, музыкальный критик, автор интереснейших мемуаров.
14. **Николай Сергеевич Зверев** (1832–1893), у которого впоследствии учились А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, М. Л. Пресман, Е. А. Бекман-Щербина, А. Н. Корещенко, А. И. Зилоти, К. Н. Игумнов.
15. **Федор Андреевич Канилле** (1836–1900), первый фортепианный учитель Н. А. Римского-Корсакова.
16. **Павел Леонтьевич Петерсен** (1831–1895), пианист и педагог, с 1862 года адъюнкт Санкт-Петербургской консерватории у Дрейшока, впоследствии стал совладельцем фирмы «Беккер».
17. **Иван Фемистоклович Нейлисов** (1830–1881), в 1860–1870-х годах был солистом придворного оркестра в Петербурге, в 1880-х — преподавал в Петербургской консерватории (по мнению Глинки — лучший ученик Гензельта).
18. **Густав Густавович Кросс** (1831–1885), пианист, сыгравший премьеру Первого концерта Чайковского, педагог, чей класс современники считали лучшим в Петербургской консерватории.

Литература

1. А. Э. [Элькан А. Л.] Смесь. Концерт г-жи Гринберг // Санкт-Петербургские Ведомости. 1838. № 116 (28 мая) С. 520.
2. *Александрова-Левенсон А. Я.* Воспоминания о Гензельте // Русская музыкальная газета. 1914. № 30–31 (27 июля — 3 августа). С. 642–643.
3. *Алексеев А.* Русские пианисты: Очерки и материалы по истории пианизма / Под ред. А. Николаева. Вып. 2. М.; Л.: Музгиз, 1948. 314 с.
4. *Балакирев М., Стасов В.* Переписка: В 2 т. Т. 2: Письма 1881–1906 / Ред.-сост., автор вступ. статьи и коммент. А. С. Ляпунова. М.: Музыка, 1971. 424 с.
5. *В. Б. [Василий Бессель].* Юбилей Адольфа Львовича Гензельта // Музыкальное обозрение. 1888. № 12 (24 марта). С. 89–91.
6. *Бессель В.* Три великих пианиста: Франц Лист, Адольф Гензельт, Антон Рубинштейн (из моих воспоминаний) // Русская музыкальная газета. 1902. № 45 (10 ноября). С. 1096–1097.
7. *Гензельт А.* На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольфом Гензельтом, руководство для преподавателей

- и учениц во вверенных его надзору казенных заведениях. СПб.: Изд. Ф. Стелловского, 1869. 23 с.
8. *Глянцева Н. Н.* [Keil-Zenzerova N.] Адольф Гензельт в России: Из истории русско-немецких музыкальных контактов // Немцы в России: Проблемы культурного взаимодействия / Отв. ред. Л. В. Славгородская. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 136–140.
 9. *Глянцева Н. Н.* [Keil-Zenzerova N.] Адольф Гензельт и принц Петр Ольденбургский в Петербурге. Дружеские и творческие контакты // Немцы в Санкт-Петербурге (XVIII–XX века): биографический аспект: Материалы постоянно действующей конференции / Отв. ред. А. С. Мыльников, Ю. А. Петров. Вып. 1. СПб., 2003. С. 207–212.
 10. *Глянцева Н. Н.* [Keil-Zenzerova N.] Гензельт Адольф Львович // Немцы России: Энциклопедия: В 3 т. Т.1 (А—И) / Редкол.: В. Карев (пред. редкол.) и др. М.: ЭРН, 1999. С. 513–514.
 11. *Глянцева Н. Н.* [Keil-Zenzerova N.] Гензельт и его ученики на Украине // Германия, Россия, Украина—музыкальные связи: история и современность. Материалы международного симпозиума 27 сентября—1 октября 1994 г. / Под общ. ред. проф. В. А. Гуревича. СПб., 1996. С. 83–88.
 12. *Глянцева Н. Н.* [Keil-Zenzerova N.] Жизнь и деятельность Адольфа Гензельта (по неисследованным архивным материалам) // Немцы в России: Российско-немецкий диалог: Сборник статей / Отв. ред. Г. И. Смагина. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 292–300.
 13. *Глянцева Н. Н.* [Keil-Zenzerova N.] Шуман Р. и А. Гензельт: История творческого сотрудничества // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: Материалы международных конференций / Сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина; Московская гос. консерватория. Вып. 2. М.: МГК, 2002. С. 184–199.
 14. *Тоголь Н. В.* Собрание сочинений в 7 томах. Т.5. М.: Художественная литература, 1967. 461 с.
 15. *Горшков В.* [Балакирев М. А.] Юбилей Гензельта // Новое время. 1888. № 4323 (12/24 марта). С. 2–3.
 16. Книга инспектора консерватории. 1887–1888. ЦГИА СПб. Ф/ 361. Оп. 12. Д. 19. Л. 158.
 17. Празднование 25-летия со дня учреждения С.-Петербургской консерватории Императорского русского музыкального общества // Музыкальное обозрение. 1887. № 16 (24 сентября). С. 1–2.
 18. *Одоевский В. Ф.* Гензельт // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступительная статья и примеч. Г. Б. Бернандта. М.: Музгиз, 1956. 723 с.
 19. *О. В-ва* [Осовский А. В.] Забытый музыкант-педагог (Памяти А. Л. Гензельта) // Русская музыкальная газета. 1914. № 18–19 (4–11 мая). Стб. 462–468.
 20. Публичный акт С.П.Б. Консерватории // Музыкальное обозрение. 1888. № 19 (6 октября). С. 146–147.
 21. *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие / Сост., комментарии и вступительная статья Л. А. Баренбойма: В 3 т. Т.3: Письма, 1872–1894. Лекции по истории фортепианной музыки. М.: Музыка. 1986. 276 с.
 22. *Рубинштейн А. Г.* Письмо А. Л. Гензельту от 25.12.1884 г. Отдел рукописей РНБ. Архив Н. Ф. Финдейзена. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 672.
 23. [Сабина М.] Записки Марфы Степановны Сабининой. 1850–1852 годы // Русский архив. 1900. Кн. 2. Вып. 6. С. 113–144.

24. [Сабина М.] Из записок Марфы Степановны Сабининой (1856–1857) // Русский архив. 1901. Кн. 2. Вып. 6. С. 262–277.
25. Стасов В. В. Воспоминания о Гензельте // Стасов В. В. Статьи о музыке / Ред. В. Протопопов : В 5 вып. Вып. 4. М. : Музыка. 1978. С. 55–65. (Серия «Русская классическая музыкальная критика».)
26. Стасов В. В. О музыке в России // Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. Живопись. Скульптура. Музыка. Т. 2. СПб., 1894. С. 299–390.
27. Стасов В. В. Учителище правовередения сорок лет тому назад. 1836–1843 // Стасов В. В. Избранные работы. Т. 2. М. : Искусство, 1952. С. 272–392.
28. Сухова Л. Г. Деятельность А. Гензельта в России // Шестой международный фестиваль «Дни Германии в Тамбове» 19 октября — 2 ноября 2012 [Электронный ресурс] URL: http://www.new.rachmaninov.ru/deut_2012/page/suhova.html (дата обращения 07.07.2018).
29. Сухова Л. Г. Отечественная музыкальная культура и педагогика первой половины XIX века // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 171–175.
30. Ф. [Финдейзен Н. Ф.] Адольф Гензельт: К десятилетию со дня его смерти // Русская музыкальная газета. 1899. № 37 (12 сентября). Стб. 866–872.
31. Фитингоф-Шель Б. А. Мировые знаменитости. Из воспоминаний барона Фитингофа-Шеля. СПб. : тип. Пайкина, 1899. 276 с.
32. Шонберг Г. Застенчивые. Шарль Алькан и Адольф фон Гензельт // Шонберг Г. Великие пианисты. М. : Аграф, 2001. С. 195–198.
33. Шуман Р. Адольф Гензельт. Двенадцать характерных концертных этюдов. Соч. 2 // Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. 2-а. М. : Музыка, 1978. С. 94–97.
34. Шуман. Р. Письма : В 2-х т. Т. 1. М. : Музыка, 1970. 719 с.
35. *Adaiewsky (Schultz) E.* Adolf von Henselt. Ein Gedenkblatt // *Montagsblatt der St. Peterburger Zeitung.* 1914. № 544. 21.04/4.05. S. 61–62.
36. *Davis R. B.* Adolph Henselt (1814–1889). Ein provisorisches Verzeichnis seiner Werke mit einem Kommentar (Auszug) // Adolph von Henselt. 1814–1889. Ausstellungskatalog des Schwabacher Stadtarchiv. Heft 3. Schwabach: Selbstverlag der Stadt, 1989. S. 7–36.
37. *Davis R. B.* Henselt, (Georg Martin) Adolf (von) // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie.* The 2nd ed.: in 29 vol. Vol. 11. London, New York: Groves Dictionaries Inc., 2001. P. 383–386.
38. *Dědinová H.* Smetanův cyklus Bagately a Impromptus v konfrontaci s klavírními skladbami A. Henselta. Magisterská diplomová práce. Univerzita Karlova. Praha, 1972. 124 s.
39. *Graham D. M.* An Analytical Study of Twenty-Four Etudes by Adolph von Henselt. DMA Dissertation. University Microfilms International. Ann Arbor, Mich., 1980. XII, 136 p.
40. *Kindl G.* Adolph von Henselt (1814–1889): Chronologie eines faszinierenden Lebens: ein ehrendes Gedenken zum 200. Geburtstag und 125. Todestag des virtuosen Pianisten, poesievollen Komponisten und richtungsweisenden Klavierpädagogen. Schwabach: Stadtmuseum, 2014. 816 S. (Schriftenreihe des Stadtmuseums: Stadt Schwabach, Band X).
41. *Kapp J.* Erinnerungen an Adolph Henselt: nach Angaben von Laura Rappoldi-Kahrer und 18. unveröffentlichten Briefen Henselts // *Die Musik.* 1909–1910. IX. Heft 20. S. 67–75.
42. *Keil-Zenzerova N.* [Глянцова Н. Н.] Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007. VIII, 543 s. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft. Band 249).

43. The Pianoforte Play in Russia // *Musical World*. London. 1869, 20.02. Vol. 47. № 8. P. 122–124.
44. *Stollberg O.* Adolph Henselt heute // Schwabach. Beiträge zur Stadtgeschichte und Heimatpflege 1977. Festbuch zum 75jährigem Jubiläum des Geschichts- und Heimatvereins Schwabach / Hrsg. von Heinrich Schlüpfinger. Schwabach: Gersbeck, 1977. S. 139–147.
45. *Stollberg O.* Henselt (auch Hänself), Adolph (von) // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie / Hrsg. von F. Blume: in 17 Bänden. Bd. 6. Kassel; Basel; London: Bärenreiter, 1957. S. 168–172.
46. *Stollberg O.* Schwabacher Charakterköpfe in der Musikgeschichte des 19. Jh.: I. Adolph von Henselt // Schwabach. Geschichts- und Kulturbilder aus den Stadt- und Landkreis. Schwabach: Weigel, 1951. S. 57–62.

Список сокращений

РМО — Русское музыкальное общество

РНБ — Российская национальная библиотека

ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга

References

1. *A. E. [El'kan A. L.]* Smes' Kontsert g-zhi Grinberg [Mixture. Concert of Mrs. Grinberg] // *Sankt-Peterburgskie Vedomosti*. 1838. № 116 (May, 28) S. 520.
2. *Adaiewsky (Schultz) E.* Adolf von Henselt. Ein Gedenkblatt // *Montagsblatt der St. Peterburger Zeitung*. 1914. № 544. 21.04/4.05. S. 61–62.
3. *Aleksandrova-Levensohn A. J.* Vospominanija o Genzel'te [Memoirs of Henselt] // *Russkaja muzykal'naja gazeta*. 1914. (July 27 — August 3). № 3031. S. 642–643.
4. *Alekseev A. D.* Russkie pianisty [Russian pianists]. Moscow; Leningrad: Muzgiz. 1948.
5. *Balakirev M., Stasov V.* Perepiska [Correspondence]. Vol. 2. Moscow: Muzyka, 1971. 424 s.
6. *V. B. [Bessel' V.]* Jubilej Adol'fa Lvovicha Genzel'ta [Anniversary of Adolf Lvovich Henselt] // *Muzykal'noe obozrenie*. 1888. № 12. S. 89–91.
7. *Bessel' V.* Tri velikikh pianista: Franz Liszt, Adol'f Genzel't, Anton Rubishtein (iz moikh vospominanij) [Three Great Pianists: Franz Liszt, Adolf Henselt, Anton Rubinstein (from my memoirs)] // *Russkaja muzykal'naja gazeta*. 1902. № 45. S. 1096–1097.
8. *Davis R. B.* Adolph Henselt (1814–1889). Ein provisorisches Verzeichnis seiner Werke mit einem Kommentar (Auszug) // *Adolph von Henselt. 1814–1889. Ausstellungskatalog des Schwabacher Stadtarchiv*. Heft 3. Schwabach: Selbstverlag der Stadt, 1989. S. 7–36.
9. *Davis R. B.* Henselt (Georg Martin) Adolf (von) // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by S. Sadie. The 2nd ed.: in 29 vol. Vol. 11. London, New York: Groves Dictionaries Inc., 2001. P. 383–386.
10. *Dědinová H.* Smetanův cyklus Bagately a Impromptus v konfrontaci s klavírními skladbami A. Henselta. Magisterská diplomová práce. Univerzita Karlova. Praha, 1972. 124 s.
11. *Findejzen N.* K desjatiletiju so dnja smerti A. L. Genzel'ta [Adolf Henselt: Towards the Tenth Anniversary of His Death] // *Russkaja muzykal'naja gazeta*. 1899. № 37. S. 865–867.

12. *Fitingof-Shel B. A.* Mirovyje znamenitosti. Iz vospominanij barona Fitingofa-Shelja [World Celebrities. From the Memoirs of Baron Fitingof-Shel]. St. Petersburg: Tipografia Pajkina, 1899. 276 s.
13. *Genzelt A.* Na mnogoletnem opyte osnovannye pravila prepodavanija fortepiannoij igry, sostavlennye Adol'fom Genzel'tom, rukovodstvo dlja prepodavatelej i uchenits vo vverennykh ego nadzoru kazennykh zavedenijakh [On the Basis of Many Years of Experience, the Rules for the Teaching of Piano Games Compiled by Adolf Henselt, a Guide for Teachers and Pupils in State Institutions Entrusted to his Supervision]. St. Petersburg: Izd. F. Stellovskogo, 1869. 23 s.
14. *Gljantzeva N. N.* [Keil-Zenzerova N.] Adol'f Genzel't v Rossii: Iz istorii rusko-nemetskich muzykal'nykh kontaktov [Adolf Henselt in Russia: From the History of Russian-German Musical Contacts] // Nemtsy v Rossii: Problemy kul'turnogo vzaimodejstvija [Germans in Russia: Problems of Cultural Interaction] / Ed. by L. V. Slavgorodskaja. St. Petersburg: Dmitrij Bulanin, 1998. S. 136–140.
15. *Gljantzeva N. N.* [Keil-Zenzerova N.] Adol'f Genzel't i prints Petr Oldenburgskij v Peterburge. Druzheskie i tvorcheskie kontakty [Adolf Henselt and Prince Peter of Oldenburg in St. Petersburg. Friendly and Creative Contacts] // Nemtsy v Sankt-Peterburge (XVIII–XX veka): biograficheskij aspekt: Materialy postojanno dejstvujushchej konferentsii [Germans in St. Petersburg (XVIII–XX Century): Biographical Aspect: Materials of a Permanent Conference] / Ed. by A. S. Myl'nikov, Ju. A. Petrov. Vyp. 1. St. Petersburg, 2003. S. 207–212.
16. *Gljantzeva N. N.* [Keil-Zenzerova N.] Genzel't Adol'f Lvovich [Henselt Adolf Lvovich] // Nemtsy Rossii: Entsiklopedija [Germans of Russia: Encyclopedia]: In 3 vols. Vol. 1 (A to I) / Ed. by V. Karev. Moscow: ERN, 1999. S. 513–514.
17. *Gljantzeva N. N.* [Keil-Zenzerova N.] Genzel't i ego ucheniki na Ukraine [Henselt and his Students in Ukraine] // Germanija, Rossija, Ukraina — muzykal'nye svyazi: istorija i sovremennost'. Materialy mezhdunarodnogo simpoziuma 27 sentjabrja — 1 oktjabrja 1994 g. [Germany, Russia, Ukraine — Musical Connections: History and Modernity. Materials of the International Symposium September 27 — October 1, 1994] / Ed. by B. A. Gurevich. St. Petersburg, 1996. S. 83–88.
18. *Gljantzeva N. N.* [Keil-Zenzerova N.] Zhizn' i dejatel'nost' Adol'fa Genzel'ta (po neissledovannym arkhivnym materialam) [Life and Work of Adolf Henselt (From Unexamined Archival Materials)] // Nemtsy v Rossii: Rossijsko-nemetskij dialog: Sbornik statej [Germans in Russia: The Russian-German Dialogue: Collection of Articles] / Ed. by G. I. Smagina. St. Petersburg: Dmitrij Bulanin, 2001. S. 292–300.
19. *Gljantzeva N. N.* [Keil-Zenzerova N.] Shuman R. i A. Genzel't: Istorija tvorcheskogo sodruzhestva [R. Schumann and A. Henselt: History of the Creative Commonwealth] // Russkie muzykal'nye arkhivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykal'nye arkhivy v Rossii: Materialy mezhdunarodnykh konferentsij [Russian Musical Archives Abroad. Foreign Music Archives in Russia: Proceedings of International Conferences] / Comp. by I. V. Brezhnev, G. M. Malinin; Moscow State Conservatory. Issue 2. Moscow: MGK, 2002. S. 184–199.
20. *Gogol' N. V.* Sobranie sochinenij [Collected Works]: In 7 vols. Vol. 5. Moscow: Khudozhestvennaja literatura, 1967. 461 s.
21. *Gorshkov Valerian* [Balakirev M.] Jubilej Genzel'ta [Anniversary of Henselt] // Novoe vremja. 1888. № 4323 (12/24 March). S. 2–3.

22. *Graham D. M.* An Analytical Study of Twenty-Four Etudes by Adolph von Henselt. DMA Dissertation. University Microfilms International. Ann Arbor, Mich., 1980. XII, 136 p.
23. *Kindl G.* Adolph von Henselt (1814–1889): Chronologie eines faszinierenden Lebens: ein ehrendes Gedenken zum 200. Geburtstag und 125. Todestag des virtuosen Pianisten, poesievollen Komponisten und richtungsweisenden Klavierpädagogen. Schwabach: Stadtmuseum, 2014. 816 S. (Schriftenreihe des Stadtmuseums: Stadt Schwabach, Band X).
24. *Kapp J.* Erinnerungen an Adolph Henselt: nach Angaben von Laura Rappoldi-Kahrer und 18. unveröffentlichten Briefen Henselts // *Die Musik.* 1909–1910. IX. Heft 20. S. 67–75.
25. *Keil-Zenzerova N.* [*Gljantzeva N. N.*] Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007. VIII, 543 s. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft. Band 249).
26. *Kniga inspektora konservatorii. 1887–1888* [The Book of the Inspector of the Conservatory. 1887–1888]. *ZGIA St. Petersburg.* F. 361. Op. 12. D. 19. L. 158.
27. O prazdnovanii 25-letnego jubileja so dnja uchrezhdenija S. Peterburgskoj konservatorii Russkogo imperatorskogo muzykal'nogo obschestva [On the celebration of the 25th anniversary of the founding of St. Petersburg Conservatory of the Russian Imperial Musical Society] // *Muzikal'noe obozrenie.* 1887. September 16–24. S. 2.
28. *Odoevskij V. F.* *Musikal'no-literaturnoe nasledie* [Music and Literary Heritage]. Moskow: Muzgiz, 1956. 723 s.
29. *O. V-va* [*Ossovskij A. V.*] Zabytyj muzykant-pedagog. Pamjati A. L. Genzel'ta [Forgotten Musician-Teacher (In Memory of A. L. Henselt)] // *Russkaja muzykal'naja gazeta.* 1914. May 4–11. № 18–19. Col. 462–468.
30. *Publichnyj akt SPb Konservatorii* [Public Act of St. Petersburg Conservatory] // *Muzikal'noe obozrenie.* 1888. № 19. S. 146–147.
31. *Rubinshtejn A. G.* *Literaturnoe nasledie* [Literary heritage] / Comp., Comments and Introductory Article by L. A. Barenbojm. In 3 vols. Vol. 3: *Pis'ma, 1872–1894. Leksii po istorii fortepiannoj muzyki* [Letters, 1872–1894. Lectures on the History of Piano Music]. Moskow: Muzyka, 1986. 276 s.
32. *Rubinstein A. G.* *Pis'mo A. L. Genzel'tu* [The Letter to A. L. Henselt]. Department of Manuscripts of the National Library of Russia. Archive of N. F. Findeisen. F. 816. Op. 1. Ed. khr. 672.
33. [*Sabinina M.*] *Zapiski Marfy Stepanovny Sabininoj. 1850–1852 gody* [Notes of Marfa Stepanovna Sabinina. 1850–1852 years] // *Russkij arkhiv* [Russian Archive]. 1900. B. 2. Issue 6. S. 113–144.
34. [*Sabinina M.*] *Iz zapisok Marfy Stepanovny Sabininoj (1856–1857)* [From the Notes of Marfa Stepanovna Sabinina (1856–1857)] // *Russkij arkhiv* [Russian Archive]. 1900. B. 2. Issue 6. S. 262–277.
35. *Schumann R.* *Adol'f Genzel't. 12 kharakternykh kontsertnykh etudov op. 2* [Twelve Characteristic Concert Etudes. Op. 2] // *Schumann R. O muzyke i muzykantakh* [About Music and Musicians]. Vol. 2-a. Moskow: Muzyka, 1978. S. 94–97.
36. *Schumann R.* *Pis'ma* [Letters]. In 2 vols. Vol. 1. Moskow: Muzyka, 1970. 719 s.
37. *Shonberg G.* *Zastenчивye Shar' Al'kan i Adol'f fon Genzel't* [Shy Charles Alkan and Adol'f von Henselt] // *Shonberg G. Velikie pianisty* [Great Pianists]. M.: Agraf, 2001. S. 195–198.
38. *Stasov V. V.* *Vospominanija o Genzel'te* [Memoirs of Henselt] // *Stasov V. V. Statji o muzyke* [Articles about Music] / Ed. V. Protopopov. In the 5 issue. Issue. 4. Moskow: Muzyka, 1978. P. 55–65. (Russian Classical Music Criticism.)

39. *Stasov V. V.* O muzyke v Rossii [About Music in Russia] // *Stasov V. V. Izbrannye sochinenija v 3 tomakh. Zhivopis'. Skul'ptura. Muzyka* [Selected Works in 3 vols. Painting. Sculpture. Music]. Vol. 2. St. Petersburg, 1894. P. 299–390.
40. *Stasov V. V.* Uchilishche Pravovedenia 40 let tomu nazad. 1836–1843 [School of Law Forty Years Ago. 1836–1843] // *Stasov V. V. Izbrannye raboty* [Selected Works]. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo, 1952. S. 272–392.
41. *Sukhova L. G.* Dejatel'nost' Gensel'ta v Rossii [Activities of A. Henselt in Russia] // Shesto'j mezhdunarodnyj festival' „Dni Germanii v Tambove“ 19 oktjabrja — 2 nojabrja 2012 [Sixth International Festival “Days of Germany in Tambov” October 19 — November 2, 2012]. URL: http://www.new.rachmaninov.ru/deut_2012/page/suhova.html (accessed: 07.07.2018).
42. *Sukhova L. G.* Otechestvennaja muzykal'naja kul'tura i pedagogika pervoj poloviny XIX veka [Native Musical Culture and Pedagogy of the First Half of the XIX Century] // *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of Musical Science]. Ufa, 2012. № 10. S. 171–175.
43. *Stollberg O.* Adolph Henselt heute // Schwabach. Beiträge zur Stadtgeschichte und Heimatpflege 1977. Festbuch zum 75jährigem Jubiläum des Geschichts- und Heimatvereins Schwabach / Hrsg. von Heinrich Schlüpfinger. Schwabach: Gersbeck, 1977. S. 139–147.
44. *Stollberg O.* Henselt (auch Hänselt), Adolph (von) // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie / Hrsg. von F. Blume: in 17 Bänden. Bd. 6.* Kassel; Basel; London: Bärenreiter, 1957. S. 168–172.
45. *Stollberg O.* Schwabacher Charakterköpfe in der Musikgeschichte des 19. Jh.: I. Adolpg von Henselt // Schwabach. Geschichts- und Kulturbilder aus den Stadt- und Landkreis Schwabach: Weigel, 1951. S. 57–62.
46. *The Pianoforte Play in Russia* // *Musical World*. London. 1869, 20.02. Vol. 47. № 8. P. 122–124.

Огаркова Наталья Алексеевна
SPIN-код: 1636-8609
e-mail: natalia.ogarkova@gmail.com

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств.

190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5

Профессор кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств Санкт-Петербургского государственного университета.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Natalia A. Ogarkova
SPIN-code: 1636-8609
e-mail: natalia.ogarkova@gmail.com

Doctor of Art History, Leading Research Fellow at the Music Department of the Russian Institute of the History of the Arts.

Isaakievskaya sq., 5, St. Petersburg, 190000, Russia

Professor at the Department of Interdisciplinary Studies and the Practical Work in the Field of Art at the St. Petersburg State University.

Universitetskaya Embankment, 7–9, St. Petersburg, 199034, Russia

А. С. Даргомыжский о «славе», «искусстве», «вдохновении» в письмах к Л. И. Кармалиной

A. S. Dargomyzhsky on “Fame”, “Art”, “Inspiration” in his Letters to L. I. Karmalin

В статье на материале писем А. С. Даргомыжского к Л. И. Кармалиной рассматривается мифология славы, искусства, вдохновения, феномен художника-творца в контексте романтического мироощущения композитора; акцентируется тезис Даргомыжского об избранности «истинного художника», одаренного способностью к поиску одиночества, уединения или близкого круга друзей. Романтическая оппозиция «герой — общество» интерпретируется как модель жизненного поведения Даргомыжского, активно боровшегося с Дирекцией императорских театров за постановку своих опер. Неоднозначность личности композитора представлена в аспекте его отношения к успеху и публичности своих сочинений, к профессиональной репутации М. И. Глинки.

Basing on the material of the letters of A. S. Dargomyzhsky to L. I. Karmalina the article discusses the mythology of fame, art and inspiration as well as the phenomenon of the artist-creator in the context of the romantic attitude of the composer. It emphasizes Dargomyzhsky's idea of a chosen “true artist” gifted with a talent of seeking seclusion, solitude or a narrow circle of friends. The opposition of the romantic hero to the society is interpreted as the composer's behaviour model in life: Dargomyzhsky fought hard with the Directorate of the Imperial Theatres to have his operas staged. The composer's controversial personality is discussed in relation to his attitude to success and publicity of his works and to the professional reputation of M. I. Glinka.

Keywords: Dargomyzhsky, Karmalina, fame, inspiration, creative activity, seclusion, theatre administration, critique, public.

Ключевые слова: *Даргомыжский, Кармалина, слава, вдохновение, творчество, уединение, театральная дирекция, критика, публика.*

УДК 78.03
ББК 85.313(2)

Наталья Огаркова

А. С. Даргомыжский о «славе», «искусстве», «вдохновении» в письмах к Л. И. Кармалиной

Переписка Александра Сергеевича Даргомыжского и Любови Ивановны Кармалиной продолжалась почти 12 лет: с конца 1856-го по ноябрь 1868 года¹. Кармалина не случайно стала одним из постоянных адресатов композитора и женщиной, с которой Даргомыжского связывали многолетние дружеские отношения. Притягательная внешность,

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект 16–04–00012–ОГН А.

¹ Автографы писем А. С. Даргомыжского к Л. И. Кармалиной не обнаружены. Известны пятнадцать писем к ней композитора, впервые опубликованные В. В. Стасовым (*Стасов В. В.* Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. 1813–1869. Письма Даргомыжского к Л. И. Кармалиной // *Русская старина*. 1875. Июль. С. 416–435), затем перепечатанные И. А. Корзухиным (*Автобиография и письма А. С. Даргомыжского* // *Артист*. 1894. Год 6-й. Кн. 3. № 35. С. 32–49; Кн. 5. № 37. С. 25–31; Кн. 7. № 39. С. 94–97), Н. Ф. Финдейзенем (*Даргомыжский А. С. (1813–1869)*. Автобиография. Письма. Воспоминания современников. СПб., 1921. С. 44–48, 51–52, 53–54, 54–56, 61, 61–62, 63–64, 64–66, 66–70, 70, 116–117, 118–119, 120, 123–124, 127.) и М. С. Пекелисом (выборочно — 7 писем; *Даргомыжский А. С. Избранные письма*. М., 1952. Вып. 1. С. 43–48, 48–49, 49–52, 52–55, 55–57, 57–59, 59–61). Об истории первых публикаций о Даргомыжском см.: *Гусейнова З. М.* Из истории первых публикаций об А. С. Даргомыжском // *Вестник СПбГУ*. Сер. 15. 2013. Вып. 4. С. 16–22. Публикация Стасова для данной статьи является основополагающей, так как он располагал копиями писем Даргомыжского, сделанными Кармалиной с автографов со своими примечаниями и переданными ему в 1875 году. В данной статье цитируемые фрагменты писем приводятся с сохранением маркировки слов, орфографии, синтаксической структуры текстов, что дает

музыкальная одаренность, талант певицы и страстной поклонницы его творчества, искреннее и заботливое отношение к личности «доброе, бесценного друга» стали причиной их близкого и длительного общения².

В письмах Даргомыжского содержатся значительные для понимания творчества и личности суждения Даргомыжского о «славе», «таланте», «вдохновении», предназначении творчества и миссии творца, о характере дружеских и профессиональных контактов с Глинкой, об отношениях с Дирекцией императорских театров, с журналистами, «высшим и чиновным обществом», о русской вокальной и композиторской школе, об оценках творчества композиторов-современников и многом другом.

6 августа 1857 года Кармалина сообщала в письме Даргомыжскому об успехе своих вокальных концертов в Италии и Франции. К письму она приложила списанные с парижских журналов рецензии на свои выступления, подчеркнув, что хвалили ее не только в Италии, но и в Париже. Здесь же с некоторой полемической интонацией Кармалина заострила тему недооцененного Россией таланта Даргомыжского: «А Вас то как оценили! Вас, кому бы надо было воздвигнуть храм и трон!»³ Эта фраза вызвала весьма эмоциональную реакцию композитора на волнующий его вопрос о признании своего «имени» в России. Обвинительный вердикт Кармалиной по поводу недооценки его творчества в родной стране Даргомыжский решительно отверг.

Мы с вами видим многие предметы совершенно различно, даже противоположно. Например, вы вполне удовлетворены фимиамом иностранных газет: считаете его достойным вознаграждением за ваш талант, труды и проч. С вашей точки зрения, вы правы. Но когда вы пишете, что Россия меня не оценила, — меня, которому следует воздвигнуть храм (замечу, что эта странная гипербола не может оправдываться даже самой экзальтированной

возможность современному читателю «услышать» особую интонацию той эпохи. В соответствии с документами даты писем указаны по старому стилю.

Тринадцать автографов писем Л. И. Кармалиной к А. С. Даргомыжскому хранятся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (Ф.241. А. С. Даргомыжский. 1857–1860 гг. и б/д. 28 л.).

² Любовь Ивановна Кармалина (урожденная Беленицына; 3/15 октября 1834, Москва — 21 мая/3 июня 1903, усадьба Кобринно, станция Прибыtkово — ныне Ленинградская область), певица-любительница; воспитывалась в Санкт-Петербургском Екатерининском институте, где обучалась игре на фортепиано и пению под руководством Г. Я. Ломакина, затем пению у М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского. Кармалина неоднократно исполняла романсы Глинки и Даргомыжского в Петербурге, Одессе, Флоренции, Риме, Варшаве, Вене.

³ ОР РНБ Ф.241. А. С. Даргомыжский. Ед. хр. 10. Л. 14.

дружбой), то я могу доказать вам, что с моей точки зрения Россия оценила меня, может быть, выше моего достоинства⁴.

В качестве аргументов признания современниками своего творчества Даргомыжский ссылается на узкий круг некоторых почитателей, с сочувствием откликавшихся на его опусы, «призванных понимать и любить все доброе, изящное, благородное», имея в виду преимущественно женщин, «многих милых слушательниц», «милых сердцу и слуху», способных проливать «непритворные слезы» в моменты исполнения его музыки⁵. За пределы этого круга он отбрасывает театральную дирекцию, поступавшую с ним всю его жизнь «отвратительно» и осуществившую «гнусную» постановку «Русалки», аристократию, игнорировавшую его оперы, «высшее и чиновное общество», «глупых полузнатоков» и «газетных писак», относившихся к нему «неблагонамеренно» и к тому же стыдившихся «подписывать имена свои»⁶. И даже если бы вдруг этот «случайный, временный порядок вещей <...> в обратном действии» в жизни воцарился, то, — констатирует Даргомыжский, — он не стал бы «истинным вознаграждением» за его «труды».

Вы знаете, что я всегда пишу для кого-нибудь; что писал и для вас, когда вам этого хотелось... И так, ежели вы и другия, для кого я писал, цените талант мой, на что же мне поклонение дирекции, чиновников и газет? Для меня, как артиста, вы и те другия — составляете Россию: стало быть, с моей точки зрения, Россия вполне оценила меня. Ясно?⁷

В доказательствах оценки собственных творений современниками «выше его достоинства», в отношении Даргомыжского к теме славы, публично-го признания явно проступают черты романтического мироощущения. Заявляя в письмах к Кармалиной свой взгляд на волнующую его тему, композитор маркирует границы «своего» и «чужого» мира, противополо-

⁴ Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной. 16 августа 1857 г. См.: *Стахов В. В. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии.* С. 420–421.

⁵ Там же. С. 421. Искусство ради женщин — романтический мотив, неоднократно звучавший в письмах к Кармалиной. Подробнее см.: *Огаркова Н. А. Образ А. С. Даргомыжского в письмах к Л. И. Кармалиной // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Научно-аналитический, научно-образовательный журнал.* 2017. 3[45]. С. 3–8.

⁶ Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной. 16 августа 1857 г. См.: *Стахов В. В. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии.* С. 421.

⁷ Там же.

ставляя мир художника как творца искусства — миру «громкой», торгашеской славы, репрезентируемой властью, богатством, происхождением, интимный круг друзей-единомышленников — царству недругов: театральной власти, аристократии, критике, публике.

Художник в романтическом мировосприятии Даргомыжского должен быть лишен «непростительного самолюбия и честолюбия», «излишней артистической гордости»; «художник — существо исключительное», труд и работа ему не в тягость, а составляет «наслаждение в жизни»; художника не только «не привлекает роскошь, моды, обеды, светские развлечения и прочие удовольствия», но он ими «тяготится».

Тот кто пишет с целью приобретения богатства или громкой славы, уже не есть художник, а просто талантливый человек, торгующий способностями своими, примененными к делу искусства или поэзии⁸.

Даргомыжский напоминает Кармалиной «превосходные стихи» своего «тезки» А. С. Пушкина:

Ты царь. Живи один, дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный!

И восхищаясь гениальностью и правотой Пушкина, утверждает: «... счастлив тот из призванных, кого опыт жизни и любовь к искусству приведут к этим великим убеждениям»⁹.

Изложив в письме юной собеседнице «значение художника в обществе», указав на то, «какие высокие, никому другому неведомые и никакой земною властью неотъемлемые наслаждения дано испытывать ему в жизни», Даргомыжский вопрошает: прав ли будет художник, «если захочет, при всем том, гоняться и за богатством, и за почестями земными, и за ласковой улыбкой знатных людей, и за красной подкладкой на пальто, и за разными порочными и беспорочными знаками на груди, и, наконец, пожелает начальствовать над другими?»¹⁰ И дает ответ: нет, судьба «за излишнее честолюбие» обязательно накажет.

⁸ Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной. [1857] г. См.: Стасов В. В. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. С. 429.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 429–430.

О несовместимости избранного «истинным художником» пути служения искусству с поисками славы Даргомыжский в 1855 году писал В. Н. Кашперову¹¹:

Ежели же цель ваша сделать из искусства только средство к достижению более или менее известности или славы, я точно также от души отзываю вас назад от музыкального поприща, не потому чтобы полагал невозможным для вас достижение этой известности (кто может знать будущее?), но по твердому моему убеждению, что все избранные, заслужившие в изящных искусствах почетное имя — заслужили его именно потому, что имели в виду лишь искусство и не заботились о своей славе¹².

Но все-таки Даргомыжский «дозволяет» музыканту-исполнителю «некоторое искательство для достижения славы и почета», поскольку «тяжело трудиться и не заслуживать внимания»¹³, «дозволяет» художнику, способному «любить искусство более других благ на земле», иметь «некоторое самолюбие, необходимое для преследования любимой цели среди глупых окружающих его толков» и дорожить «славой своей», но не заботиться и не хлопотать о ней. «Были бы творчество и добросовестный труд, — слава придет сама собой. Искать же почестей или начальства над кем бы то ни было» Даргомыжский считает «просто унижительным для художника»¹⁴.

«Истинный художник» — в романтическом мировосприятии Даргомыжского — бежит от «толпы» и жаждет уединения. «Утешительная способность» к уединению, которой природа одарила талантливого человека, — это спасительная возможность забыть «про толки людские» и наслаждаться искусством, писать для себя и «немногих»¹⁵. «Уединение и постоянная забота об усовершенствовании своих произведений — вот

¹¹ Кашперов Владимир Никитич (1826–1894), композитор, вокальный педагог, автор опер «Цыгане», «Мария Тюдор», «Консуэло», «Риенци», «Гроза», «Тарас Бульба» и других.

¹² Письмо А. С. Даргомыжского — В. Н. Кашперову [3 апреля 1855 г. Санкт-Петербург]. См.: Письма к В. Н. Кашперову А. С. Даргомыжского // Русское обозрение. 1894. Т. 28. Август. С. 819–820.

¹³ Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной [1857]. См.: *Стасов В. В.* Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. С. 429.

¹⁴ Там же. С. 432.

¹⁵ Письмо А. С. Даргомыжского — В. Г. Кастриото-Скандербеку. 10 августа 1843 г. См.: Даргомыжский А. С. (1813–1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников. С. 12–13.

истинная жизнь художника, вот его счастье»¹⁶. Нарушить уединение творца позволено лишь близкому кругу друзей-единомышленников.

Если бы вы знали,— пишет он Кармалиной,— как я спокойно и приятно провожу время дома в немногочисленном, но взаимно-искреннем и преданном искусству кружке, состоящем из нескольких моих учениц и нескольких талантливых любителей пения. Русская музыка исполняется у нас просто, дельно, без всякой вычурной эффектности. Одним словом — исполнение такое, какое любил покойный наш друг Михайла Иванович [Глинка.— Н. О.]¹⁷.

Сохранить искусство «в благородном его значении» возможно только «...в небольших артистических кружках. Все остальное — или спекуляции, или пошлые забавы. Шарлатанство везде преобладает»¹⁸.

«Истинный художник», избравший путь служения искусству — идеалу романтического художника, — «то же, что Пророк». Как пророку ему посылаются минуты и часы вдохновения «дабы передать людям хорошее и изящное этого мира». Вдохновение — божественный дар, ниспосланный свыше; его приход — необъясним. Без вдохновения художники «делаются обыкновенными людьми <...> они сами не ведают, когда и в какой мере возвратятся им эти божественные минуты»¹⁹. Так, Даргомыжский сообщает Кармалиной о посланных ему «божественных минутах» во время работы над «Каменным гостем»: «Пишу не я, а какая-то сила, для меня неведомая»; «в течение двух с половиной месяцев написал почти $\frac{3}{4}$ всей оперы»²⁰. А без вдохновения, как «обыкновенные люди», лето 1857 года «провел в совершенном бездействии, даже в скуке», «проектов и начатков» много, «а когда кончу? Бог ведает!..»²¹; по поводу необходимой переделки «Эсмеральды» для постановки в Москве жаловался на неспособ-

¹⁶ Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной [1857] г. См.: *Стасов В. В. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии.* С. 429.

¹⁷ Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной. 30 ноября 1859 г. См. там же. С. 426–427.

¹⁸ Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной. 15 сентября 1865 г. См. там же. С. 433. Стасов указывает ошибочную датировку: 15 мая.

¹⁹ Письмо А. С. Даргомыжского — В. Н. Кашперову [3 апреля 1855 г. Санкт-Петербург]. См.: Письма к В. Н. Кашперову А. С. Даргомыжского. С. 819–820.

²⁰ Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной. 9 апреля 1868 г. См.: *Стасов В. В. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии.* С. 434.

²¹ Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной. 16 августа 1857 г. См. там же. С. 421.

ность к заказной работе, когда приходилось писать «по неволе и в дурном расположении духа»²².

В письмах к Кармалиной высвечивается образ Даргомыжского — романтического героя, гения-одиночки, борца за высокие идеалы искусства, пребывающего в состоянии некоего вызова враждебному обществу. Так, знаменитая энергичная фраза «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» как главный символ творческого *credo* брошена композитором всем, кто не признает в нем вдохновения.

Артистическое положение мое в Петербурге незавидно. Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признает во мне вдохновения. Рутинный взгляд их ищет лстивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь. Я не намерен снизводить для них музыку до забавы. *Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды* [курсив мой.— Н. О.]. Они этого понять не умеют. Отношения мои к здешним знатокам и бездарным композиторам еще более грустны, потому что двусмысленны. Уловка этих господ известна: безусловно превозносить произведения умерших, чтобы не отдавать справедливости современным²³. Это ведется с давних времен. Притом, неуважение ко мне дирекции дает им сильныя против меня оружия. Сколько выслушиваю я нелестных намеков, но привык и холоден к ним²⁴.

Негодующий тон данного высказывания очевиден. Даргомыжский не скупится на жесткость оценок, направленных в сторону своих противников: «газетные писаки», «бездарные композиторы», их «уловки», «рутинный взгляд», «лстивые мелодии». И знаменитая фраза возникает в пламенном, горделивом потоке речи как некая кульминационная точка обвинительного акта. В советской историографии эта фраза, как правило, интерпретируется в связи с «национальным характером и стилем» «Русалки», сложившимися у композитора «принципами интонационного реализма», созданием «нового типа оперного речитатива, тонко вскрывающего интонационный смысл слова, наполненного музыкально-психологическим

²² Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной. 21 октября 1859 г. См. там же. С. 425.

²³ Н. Ф. Финдейзен сопроводил это высказывание примечанием: «Несомненно Даргомыжский имеет здесь ввиду статьи, посвященные памяти Глинки» (Даргомыжский А. С. (1813–1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников. С. 55).

²⁴ Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной. 9 декабря 1857 г. См.: *Стасов В. В.* Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. С. 422–423.

содержанием, умно и чутко следующего за словесной речью»²⁵. Мастерство Даргомыжского в сфере музыкальной декламации — бесспорно. Но тезис «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» говорит нам о многом: о независимости, исключительности избранного композитором творческого пути, осознании им своей миссии творца-новатора в мире враждебной действительности.

С одной стороны, Даргомыжский как свободный художник, проповедующий ценности высокого искусства, творчество, уединение романтического толка, дистанцируется от ненавистного ему общества «писак», «знатоков», «бездарных композиторов», с другой — пристально в это общество всматриваясь, вступает с ним в конфликт. О Дирекции императорских театров, аристократии («знатоках»), музыкальных критиках, публике Даргомыжский отзывался резко, с интонацией уязвленного человека и романтического художника, пережившего удары судьбы. Его оскорбляют «каверзы» театральной дирекции, не ставившей выстраданные им оперы в течение длительного времени; он недоволен тем, что о нем пишут в газетах. Но чуждая Даргомыжскому непоэтическая «толпа» — это не обезличенная масса тех, для кого безусловен приоритет материального, а вполне конкретные административные (театральная дирекция), профессиональные (журналы и газеты) институции, известные лица из стана недругов, на которых он изливает свой сарказм. Так, недовольный премьерной («гнусной») постановкой «Русалки», Даргомыжский со свойственной ему веселой издевкой сравнивает облик директора императорских театров А. М. Гедеонова с появившейся в русалочьей сцене «человеческой головой» морского деревянного чучела с «бакенбардами на щеках», с туловищем огромного окуня и кольцеобразным хвостом²⁶. Обращая внимание на «возгласы фельетонистов и музыкальных рецензентов» по поводу сгоревших в Театре-цирке партитур опер Глинки и его «Русалки», он в пренебрежительном тоне упоминает имена профессиональных музыкальных критиков — «Стасовых, Серовых, Манов, Ростиславов, Зотовых и проч.»²⁷.

Романтическая оппозиция «герой — общество» в полной мере проявилась и в жизни Даргомыжского. Он активно боролся за постановку своих

²⁵ Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: В 3 т. Т.2: 1845–1857. М., 1973. С.260–261.

²⁶ Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной. 9 декабря 1857 г. См.: Стасов В. В. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. С. 423.

²⁷ Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной. 21 октября 1859 г. См. там же. С. 425. Имеются в виду: В. В. Стасов, А. Н. Серов, И. П. Манн, Ф. М. Толстой (Ростислав), Р. М. Зотов.

опер: писал в 1858 году министру императорского двора графу В. Ф. Адлербергу жалобу на дирекцию, не возобновлявшую «Эсмеральду», купировавшую без его ведома партитуру «Русалки» и прекратившую спектакли, несмотря на интерес к опере публики. Даргомыжский обладал поразительной волей композитора и человека, стремившегося продвигать свои оперы на сцену, несмотря на неудачи. До премьерных показов опер он активно занимался их рекламированием, разными способами привлекая внимание любителей музыки и создавая общественное мнение: инициировал в концертах исполнение оперных фрагментов, в том числе и с участием известных певцов, устраивал домашние спектакли, на которых оперы звучали в полном виде, печатал их фрагменты в журналах. Он отстаивал свое право на повышение гонораров, положенных за принятые к постановке оперы, излагая письменно свои требования Геденову²⁸.

Даргомыжский не во всем был прав, бросая вызов дирекции, несправедливые упреки в адрес музыкальных критиков. В письмах к Кармалиной проступает неоднозначность личности Даргомыжского, не чуждой разного рода человеческим слабостям. Так, ему явно не дает покоя как прижизненная, так и посмертная слава Глинки. Он обнаруживает у Глинки, слушавшего на вечере в своем доме увертюру и хоры из «Русалки», «ревнивое чувство». На его взгляд, и характер у Глинки был «не всегда гладкий», хотя «художественное чувство пересиливало его, и слово одобрения вырывалось невольно»²⁹. В связи с гибелью оперных партитур в пожаре Театра-цирка Даргомыжский с досадой подчеркивает, что партитуры Глинки «находятся в Петербурге, Москве и за границей в числе пяти или шести копий», а «Русалка» сохранилась только в одном экземпляре благодаря певице Е. С. Семеновой, списавшей ее для своего бенефиса³⁰. Он приписывает Глинке приверженность к «одной пагубной страсти», прошпиговавшей «страдальческой бичевкой всю жизнь его», — «любви к славе и овациям»³¹. Н. Ф. Финдейзен отмечает:

...наиболее было искренно отношение двух приятелей вначале, до середины 40-х годов, когда А. С. [Даргомыжский. — Н. О.] по-

²⁸ Подробнее об этом сюжете см.: Огаркова Н. А. «Жалоба» А. С. Даргомыжского и рапорт А. М. Геденова министру императорского двора В. Ф. Адлербергу // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век: 1801–1861. Т. 13: Материалы к энциклопедии. СПб., 2014. С. 45–70.

²⁹ Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной. 9 декабря 1857 г. См.: Стасов В. В. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. С. 423.

³⁰ Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной. 21 октября 1859 г. См. там же. С. 425.

³¹ Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной. [1857] г. См. там же. С. 430.

бывал за границей, затем добился постановки «Эсмеральды», после чего стал относиться к Глинке критически, не то завистливо, не то недоброжелательно³².

Даргомыжский был далеко не безразличен к успеху или неудаче своих сочинений, ревниво относясь к их профессиональной репутации среди современников. Ему, безусловно, доставляли удовольствие сообщения Кармалиной о том, что его сочинения исполняются за границей, хотя он и старался дать ей понять, что этой частью своей биографии не интересуется.

Вы все пишете о какой то моей громкой известности в Польше и за границей, прибавляя к тому, что я не стою, чтобы вы мне писали о ней. Совершенно с вами согласен, да и не интересуюсь ею³³.

Образ Даргомыжского — с характерными для него романтическими идеалами, определяющими отношение к славе и почестям, искусству и вдохновению, с его вторгающимися в жизнь поступками и личными пристрастиями — «собрать» нелегко. Яркие, откровенно-доверительные письма к Кармалиной дают нам возможность достаточно близко подойти к пониманию мировоззрения и личности композитора. Но безусловно, представленные в данной статье сюжеты этими письмами не исчерпываются. В дальнейшем предстоит включить в исследовательское поле новые источники, переписку с разными адресатами, расширив историко-культурный контекст, и рассматривать личность Даргомыжского как интерпретатора своего прошлого.

Литература

1. Гусейнова З. М. Из истории первых публикаций об А. С. Даргомыжском // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2013. Вып. 4. С. 16–22.
2. [Даргомыжский А. С.] Автобиография и письма А. С. Даргомыжского / [Публ. И. А. Корзухина] // Артист. 1894. Год 6-й. Кн. 3. № 35. С. 32–49; Кн. 5. № 37. С. 25–31; Кн. 7. № 39. С. 94–97.

³² Финдейзен Н. Ф. Александр Сергеевич Даргомыжский. Очерк его жизни и музыкальной деятельности. М.; Лейпциг, 1904. С. 14. Финдейзен кратко рассматривает историю непростого отношения Даргомыжского к Глинке. (Там же. С. 14–17.)

³³ Письмо А. С. Даргомыжского — Л. И. Кармалиной. 16 сентября 1859 г. См.: Стасов В. В. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. С. 424.

3. Даргомыжский А. С. (1813–1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников / Ред. и прим. Н. Ф. Финдейзена. СПб.: Госиздательство, 1921. VIII, 182 с.
4. Даргомыжский А. С. Избранные письма / Вступит. статья и ред. проф. М. С. Пекелиса. М.: Госмузиздательство, 1952. Вып. 1. 76 с.
5. Огаркова Н. А. «Жалоба» А. С. Даргомыжского и рапорт А. М. Гедеева министру императорского двора В. Ф. Адлербергу // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век: 1801–1861. Т. 13: Материалы к энциклопедии / Отв. ред. и составитель Н. А. Огаркова. СПб.: РИИИ, Союз композиторов Санкт-Петербурга, издательство «Композитор • Санкт-Петербург», 2014. С. 45–70.
6. Огаркова Н. А. Образ А. С. Даргомыжского в письмах к Л. И. Кармалиной // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. 3 [45]. С. 3–8.
7. Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: В 3 т. Т. 2: 1845–1857. М.: Музыка, 1973. 414 с.
8. Письма к В. Н. Кашперову А. С. Даргомыжского // Русское обозрение. 1894. Т. 28. Август. С. 819–820.
9. Стасов В. В. Александр Сергеевич Даргомыжский. Материалы для его биографии. 1813–1869. Письма Даргомыжского к Л. И. Кармалиной // Русская старина. 1875. Июль. С. 416–435.
10. Финдейзен Н. Ф. Александр Сергеевич Даргомыжский. Очерк его жизни и музыкальной деятельности. М.; Лейпциг: Юргенсон, 1904. 51 с.

Список сокращений

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки.

References

1. [Dargomyzhsky A. S.] Avtobiografija i pis'ma A. S. Dargomyzhskago [A. S. Dargomyzhsky's Autobiography and Letters] / [Publ. I. A. Korzukhina] // Artist. 1894. 6th year. Vol. 3. No 35. P. 32–49; Vol. 5. No 37. P. 25–31; Vol. 7. No 39. P. 94–97.
2. Dargomyzhsky A. S. (1813–1869). Avtobiografija. Pis'ma. Vospominanija sovremennikov [Autobiography. Letters. Memoires of Contemporaries] / Ed. by N. F. Findeizen. St Petersburg: Gosizdatel'stvo, 1921. VIII, 182 p.
3. Dargomyzhsky A. S. Izbrannye pis'ma [Selected Letters] / Preamble and ed. by M. S. Pekelis. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1952. Issue 1. 761 p.
4. Findeizen N. F. Aleksandr Sergeevich Dargomyzhsky. Oчерk ego zhizni i muzykal'noj dejatel'nosti [Alexander Sergeevich Dargomyzhsky. Article of His Life and Musical Practice]. Moscow; Leipzig: Jurgenson, 1904. 165 p.
5. Guseinova Z. M. Iz istorii pervykh publikatsij ob A. S. Dargomyzhskom [From the History of First Articles about A. S. Dargomyzhsky] // Vestnik of Saint Petersburg University. Series 15 (Arts). 2013. Issue 4. P. 16–22.
6. Ogarkova N. A. „Zhaloba“ A. S. Dargomyzhskogo i raport A. M. Gedeonova ministru imperatorskogo dvora V. F. Adlerbergu [The A. S. Dargomyzhsky's “Complaint” and the A. M. Gedeonov's Report to V. F. Adlerberg, the Minister of the Imperial Court] // Muzy-

- kal'ny Peterburg. Entsiklopedicheskij slovar'-issledovanije. XIX vek: 1801–1861. Materialy k entsiklopedii [Musical St. Petersburg. Encyclopedia-Research. XIX Century] Vol. 13 / Ed. by N. A. Ogarkova. St. Petersburg: Russian Institute of the Art, Sojuz kompozitorov Sankt-Peterburga, Izdatel'stvo „Kompozitor • Sankt-Peterburg“, 2014. P. 45–70.
7. *Ogarkova N. A.* Obraz A. S. Dargomyzhskogo v pis'makh k L. I. Karmalinoj [Figure of A. S. Dargomyzhsky in Letters to L. I. Karmalina] // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija [Actual Problems of Higher Musical Education]. 2017. 3 [45]. P. 3–8.
 8. *Pelekis M. S.* Aleksandr Sergeevich Dargomyzhsky i ego okruzenije [Alexander Sergeevich Dargomyzhsky and His Circle]: In 3 volumes. Vol. 2: 1845–1857. Moscow: Muzyka, 1973. 441 p.
 9. Pis'ma k V. N. Kashperovu A. S. Dargomyzhskogo [A. S. Dargomyzhsky's letters to V. N. Kashperov] // Russkoje obozrenije [Russian Review]. 1894. Vol. 28. August. P. 819–820.
 10. *Stasov V. V.* Aleksandr Sergeevich Dargomyzhsky. Materialy dlya ego biografii. 1813–1869. Pis'ma Dargomyzhskago k L. I. Karmalinoj [Alexander Sergeevich Dargomyzhsky. Materials for His Biography. 1813–1869. Dargomyzhsky's Letters to L. I. Karmalina] // Russkaja starina [Russian Antiquities]. 1875. July. P. 416–435.

Документы

Берфорд Татьяна Валерьевна
ORCID: 0000-0003-2836-8125
SPIN-код: 9505-8039
e-mail: monocordo@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, специалист Центра музыкальной культуры имени С. В. Рахманинова МАУК «Центр культуры, искусства и общественных инициатив „Диалог“».

173004, г. Великий Новгород, Большая Московская ул., д. 37/9

Tatiana V. Berford
ORCID: 0000-0003-2836-8125
SPIN-code: 9505-8039
e-mail: monocordo@yandex.ru

PhD, specialist of the Rachmaninov Center for Music Culture (Municipal autonomous cultural institution “Center for Culture, Art and Public Initiatives *Dialogue*”).

Bol'shaya Moskovskaya St., 37/9, 173004, Veliky Novgorod, Russia

Письма А. С. Даргомыжского Н. Б. Голицыну

Оригинальные (французские) тексты двух писем А. С. Даргомыжского князю Н. Б. Голицыну, хранящиеся в Кабинете рукописей РИИИ, ранее не публиковались, а их переводы, выполненные А. Н. Римским-Корсаковым и увидевшие свет в советскую эпоху, подверглись значительному редактированию и сокращениям. В настоящей публикации французские оригиналы писем и их полные переводы воспроизводятся по единственным сохранившимся источникам — копиям из архива Римских-Корсаковых. Письма снабжены описаниями источников, а также текстологическими и иными комментариями.

Ключевые слова: *А. С. Даргомыжский, ранний творческий период, Н. Б. Голицын, А. Н. Римский-Корсаков, эпистолярное наследие, французские письма, перевод с французского.*

УДК 78.03
ББК 85.313(2)

Dargomyzhsky's Letters to Nikolai Golitsyn

Original texts of two letters by A. S. Dargomyzhsky written in French to prince N. B. Golitsyn have never been published before. Their translations into Russian made by A. N. Rimsky-Korsakov, son of the composer, came out in the Soviet era with many editorial changes and omissions. The article reproduces the original text of the letters (in French) and their full translations after the only existing sources — the copies from the Rimsky-Korsakovs' archive keeping in the Cabinet of Manuscripts of the Russian Institute of Arts' History (St. Petersburg). The letters are provided by descriptions of the sources as well as textological and other comments.

Keywords: *Alexandr Sergeevich Dargomyzhsky, first period of work, Nikolai Borissovich Golitsyn, Andrei Nikolayevich Rimsky-Korsakov, epistolary heritage, letters in French, translation from French.*

Письма А. С. Даргомыжского Н. Б. Голицыну

*Подготовка текстов, вступительная статья
и примечания Татьяны Берфорд*

Эпистолярный всегда имел исключительно важное значение для всесторонней оценки личности и творческого наследия любого художника. Однако письма А. С. Даргомыжского, в отличие от писем его старшего современника и коллеги М. И. Глинки, вплоть до недавнего времени оставались сравнительно малоизученными. Появившиеся недавно публикации¹, в том числе собственно эпистолярных текстов, частично восполняют этот пробел, позволяя увидеть классика в новых ракурсах, уточняя его роль в истории отечественной музыки. Именно эту работу продолжает данное исследование.

До нас дошли два письма Даргомыжского к князю Николаю Борисовичу Голицыну (1794–1866), меценату, виолончелисту-любителю, стоявшему у истоков русской виолончельной школы, заказчику квартетов ор. 127, 132 и 130 Л. Бетховена, инициатору первого исполнения его «Торжественной мессы», а также поэту-переводчику. Оба письма относятся к раннему творческому периоду Даргомыжского и обрисовывают значимые сюжеты его творческой

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект 16–04–00012–ОГН А.

¹ См.: *Зарецкая М. Н.; Кузнецова О. В.* Из неизданной переписки Даргомыжского // Даргомыжский. Вагнер. Верди: Великие современники: сб. ст. к 200-летию юбилею композиторов. СПб., 2014. С. 18–35; *Берфорд Т. В.* Письма А. С. Даргомыжского к его воспитателю // *Opera musicologica.* 2017. № 2. С. 103–126; *Константинова М. А.* «Неизвестный» классик, или Как редактировались письма А. С. Даргомыжского // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования.* 2017. № 2 [44]. С. 27–31; *Огаркова Н. А.* Образ А. С. Даргомыжского в письмах к Л. И. Кармалиной // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования.* 2017. № 3 [45]. С. 3–8.

биографии, являясь к тому же важными свидетельствами музыкальной жизни Петербурга середины 1830-х годов².

Голицын упоминается в переписке Глинки и Даргомыжского, относящейся к началу 1836 года, в связи с первой попыткой исполнить отрывки из «Жизни за царя» еще до принятия оперы к постановке. Эта частная репетиция состоялась в шесть часов вечера в субботу 1 февраля 1836 года³ в доме князя Н. Б. Юсупова. Глинка в своих «Записках» сообщает о ней:

Прасковья Арсентьевна Бартенева была в Петербурге. Чрез нее или чрез зятя ее Д. И. Нарышкина устроили мне оркестровую репетицию первого акта моей оперы в доме князя Юсупова. Оркестр, хотя плохой, исполнил, однако же, довольно хорошо; управлял им *Иоганнис...* Хоров не исполняли, а кое-где пел я, Бартенева и Волков, несмотря на это, эффект инструментовки оказался удовлетворительным. Это было великим постом 1836 года⁴.

За помощью в проведении этой репетиции Глинка обращается к Даргомыжскому в своем письме от 23 января 1836 года, при этом в качестве одного из обсуждавшихся кандидатов-виолончелистов возникает Голицын:

Наша репетиция [«Жизни за царя». — Т. Б.] не может быть прежде выздоровления Иоганниса, который болен и не может выходить из дому. Я намерен воспользоваться этим временем, чтобы устроить все как можно лучше; на *авось* не люблю полагаться. Еще вчера я слышал оркестр Юсупова, и он вовсе не так дурен. Главное, надобно иметь хороший контрабас и виолончель — ты взялся об этом хлопотать; уведоь, успешны ли твои старания? Ежели можешь, заверни сегодня вечером, еще потолкуем... <...> NB. Я не полагаюсь на кн. Голицына (который очень хороший виолончелист), потому что главная проба будет на первой неделе поста, а он собирается ехать⁵.

Впрочем, Голицын все же принял участие в репетиции, причем из другого письма Глинки к Даргомыжскому, от 29 января того же года, следует,

² Письма хранятся в Архиве Римских-Корсаковых. КР РИИИ. Оп. Б. Раздел XII. Ед. хр. 28.

³ Здесь и далее все даты приводятся по старому стилю.

⁴ *Глинка М. И. Записки // Глинка М. И. Литературное наследие. Т. 1: Автобиографические и творческие материалы. М.; Л., 1952. С. 162. Курсив источника. — Т. Б.*

⁵ *Глинка М. И. Литературное наследие. Т. 2: Письма и документы. Л., 1953. С. 90. Курсив источника. — Т. Б.*



Ил. 1. А. С. Даргомыжский и М. И. Глинка (за инструментом) на вечере у Стунеевых. С рисунка Н. А. Степанова (1835). ФГБУК «Российский национальный музей музыки»

что сообщить князю о репетиции должен был Даргомыжский, имевший, по-видимому, с ним более короткое знакомство, нежели автор письма: «Je vous prie de vous charger d'en avertir le prince Golitzine»⁶. Вероятней всего, Даргомыжский знал Голицына еще до подготовки исторической репетиции «Жизни за царя». Знакомство это могло произойти в петербургских музыкальных салонах либо благодаря связям матери композитора М. Б. Даргомыжской, урожденной княжны Козловской.

Содержание писем Даргомыжского к Голицыну позволяет уточнить подробности их отношений. Князь, которому в то время было уже за сорок, давал молодому Даргомыжскому разного рода поручения.

В первом письме (от 13 мая 1836 года) упоминаются переговоры со слепым поэтом И. И. Козловым о публикации французского перевода его поэмы «Чернец», выполненного Голицыным, а также о получении копии перевода, которую должен был снять петербургский книготорговец Пуанкаре. Во втором письме (от 15 марта 1837 года) характер голицынских поручений остается непроясненным. О них свидетельствует лишь упоминание финансовой составляющей — денег Голицына, переданных Даргомыжскому на их выполнение, за которые последний считает себя обязанным отчитаться. Вместе с тем значительная часть писем отводится общему предмету большого интереса обоих — музыке.

Первое письмо Голицыну позволяет проследить музыкальные пристрастия будущего композитора. Важное место в них занимает Й. Гайдн с «Временами года», что весьма примечательно, учитывая последующее негативное отношение к нему младших современников Даргомыжского — кучкистов. Интересовало Даргомыжского и новое поколение романтиков в лице Ф. Мендельсона с его Псалмом 115.

Кроме того, первое письмо маркирует ключевой поворот в творческой судьбе молодого музыканта, когда он решает оставить карьеру исполнителя, чтобы вступить на нелегкое поприще сочинителя музыки. Благодаря письму мы узнаем, что осознание себя как композитора пришло к Даргомыжскому в начале 1836 года. Не последнюю роль в этом, по всей видимости, сыграла работа Глинки над первой русской национальной оперой, проходившая буквально на глазах Даргомыжского.

Первое письмо Даргомыжского является также важным источником для биографии Глинки и истории постановки «Жизни за царя», поскольку содержит рассказ о второй репетиции оперы — 10 марта 1836 года в доме

⁶ «Прошу вас потрудиться предупредить об этом [о репетиции «Жизни за царя», назначенной на 1 февраля 1936 года. — Т. Б.] князя Голицына» (*Глинка М. И.* Литературное наследие. Т. 2: Письма и документы. С. 91).

князя М. Ю. Виельгорского в присутствии Александры Феодоровны (подробнее об этом см. в комментариях к переводу письма).

Второе письмо примечательно тем, что в нем Даргомыжский сообщает о замысле оперы по пьесе В. Гюго «Лукреция Борджиа» (1832–1833). Известно, что впоследствии композитор отказался от этого сюжета, обратившись к роману «Собор Парижской Богоматери» того же автора. У Голицына, имевшего удачные опыты французской версификации (помимо «Чернеца» Козлова он перевел на французский язык ряд стихотворений Пушкина и Языкова), Даргомыжский просит помощи в создании стихотворного французского либретто, так как пьеса Гюго написана прозой (и вообще была первой его драмой в прозе). Письмо показывает, что к опере «Эсмеральда» с ее французским либретто Даргомыжский пришел через еще один французский романтический проект. Разумеется, не последнюю роль в обращении к творчеству Гюго сыграло то, что композитор свободно владел французским языком.

Французский текст обоих писем Голицыну сохранился только в виде машинописных копий и никогда не публиковался. Оригиналы писем либо утрачены, либо их местонахождение остается неизвестным. Резонно предположить, что копии сняты тем, кто выполнил их перевод с французского и в чьем архиве они находятся, — Андреем Николаевичем Римским-Корсаковым (1878–1940), музыковедом, текстологом и музыкальным критиком, сыном Н. А. Римского-Корсакова. В самом деле: копии выполнены текстологически корректно — особенности оригинала сохранены в них с большим тщанием, что становится очевидным из сравнения их с автографами других французских писем Даргомыжского.

Вместе с тем в машинописной копии второго письма к Голицыну имеется неточность, допущенная при копировании и касающаяся даты письма, которая приводится как 15 Mais (? — Т. Б.). В своем переводе А. Н. Римский-Корсаков интерпретировал это как 15 мая (15 Mai). Меж тем в оригинале скорее всего стояло 15 Mars (15 марта). Упоминание в письме концерта с участием Л. Мейера, состоявшегося 13 марта 1837 года, а также гастролей Т. Гаумана, имевших место в феврале — марте того же года, косвенно подтверждают, что оно было написано именно в марте.

В настоящей публикации уточнена диакритика, лишь частично присутствующая в машинописных копиях французских оригиналов. Вместе с тем мы сочли необходимым сохранить некоторые орфографические особенности французского текста, приведя наши уточнения в примечаниях.

Первое письмо к Голицыну увидело свет в переводе А. Н. Римского-Корсакова в советскую эпоху в одной из ленинградских газет, однако в какой именно, установить не удалось. Судя по орфографии, эта публикация

относится к периоду с 1918 по 1940 год (год смерти Римского-Корсакова-младшего), однако наиболее вероятный год ее появления — 1938-й, когда отмечалось 125-летие со дня рождения автора «Русалки» и «Каменного гостя». О существовании этой публикации известно из перевода, приложенного к машинописной копии французского оригинала. Перевод составлен из пяти фрагментов газетной публикации, которые перемежаются двумя машинописными фрагментами; все они наклеены на плотную бумагу выцветшего сиреневого цвета.

Газетный перевод первого письма появился в печати с купюрами: с одним изъятием, сделанным, по-видимому, самим А. Н. Римским-Корсаковым и касающимся тональности Девятой симфонии Бетховена⁷, а также с двумя значительными опущениями, первое из которых (о благотворительном проекте князя Голицына по изданию французского перевода поэмы И. И. Козлова «Чернец») носило явный идеологический характер. После войны это письмо повторно опубликовал М. С. Пекелис, указав А. Н. Римского-Корсакова в качестве автора перевода⁸. Пекелис восстановил купюры (кроме тональности) и исправил некоторые ошибки, но при этом существенно отредактировал перевод.

Перевод второго письма с уточненной датой (март вместо мая) был впервые издан Пекелисом в том же 1952 г., однако переводчик, А. Н. Римский-Корсаков, странным образом при этом не упомянут⁹. Возможно, отсутствие его имени было вызвано значительным редактированием и этого текста.

В нашей публикации мы вернулись к первоначальному тексту переводов А. Н. Римского-Корсакова, рассматривая их как документ, представляющий культурно-историческую ценность. Небольшая редакторская правка, внесенная в тексты нами, либо выделена курсивом (смысловые и стилевые уточнения), либо помечена применением квадратных скобок (дополнения-вставки, необходимые для лучшего восприятия). Без оговорок кое-где исправлены орфография и синтаксис (части одного предложения, разбитые на отдельные высказывания, мы привели в соответствие с французскими оригиналами).

Кроме того, как явствует из письма Даргомыжского от 15 марта 1837 года, к письму Голицына, адресованному композитору, прилагалась газета на французском языке «Journal d'Odessa» («Одесская газета»), где была опубликована статья о благотворительном концерте с участием

⁷ Об этом см. в примечаниях к соответствующему фрагменту первого письма.

⁸ См.: Даргомыжский А. С. Избранные письма. Вып. 1. М., 1952. С. 15–19.

⁹ Там же. С. 19–21.

князя¹⁰. В примечаниях к переводу А. Н. Римского-Корсакова утверждается, что имелась в виду газета «Одесский вестник». Нам удалось уточнить название и номер приложенной газеты, в комментариях мы приводим текст статьи, а также его перевод.

Письмо 1

ДАТА: 13 Mai 1836 (13 мая 1836 г.).

ГОРОД: St.-Petersbourg (С.-Петербург).

ТИП ИСТОЧНИКА: машинописная копия (автограф не обнаружен).

ЯЗЫК: французский, русский, немецкий.

СИГНАТУРА: КР РИИИ. Архив Римских-Корсаковых. Б. Раздел XII. Ед.хр.28. Л.1–5, л.[6–7] (русский перевод А. Н. Римского-Корсакова).

[л. 1]

St.-Petersbourg
13 Mai 1836.

Avant hier, mon Prince, j'ai reçu votre lettre du 30 Avril et hier le manuscrit de votre traduction du Чернецъ. Il est bien certain que c'est une inspiration qui a dû vous faire entreprendre un ouvrage aussi difficile et surtout vous donner assez de force de volonté pour en venir à bout. Je dis difficile, car le poème Чернецъ et tout les poèmes russes en en général [se] prêtent infiniment plus à des traductions allemandes et anglaises qu'à une traduction française. Mr. Kosloff, que j'ai vu hier soir, en est d'accord lui-même. Je lui ai communiqué, mon Prince, avec tout la délicatesse possible ce dont vous m'aviez chargé à son égard. Pour mieux m'assurer de la manière dont il envisagerait l'offre de votre ouvrage imprimée, je commençai par lui dire que vous désiriez imprimer votre traduction s'il l'approuvait, pour la destiner à quelque bonne œuvre, et que, comme vous rapportiez entièrement à lui l'inspiration que ses beaux vers ont fait naître en vous, de plus comme vous étiez éloigné des capitales où la vente des exemplaires doit avoir lieu etc. vous auriez voulu en destiner le bénéfice

¹⁰ [О благотворительных концертах 5 января 1837 г. и 26 декабря 1836 г.] // Journal d'Odessa. 1837. № 4. 12 / 24 janvier. P.13.

de la manière, que lui même jugerait la plus convenable en lui abandonnant la disposition de l'édition entière en faveur de qui il le voulait. De cette manière ne lui [л. 2] ayant ni trop ni trop peu dit — je me suis fait assez comprendre. Le bon vieux a été touché jusqu'au fond de son âme: il m'a prié deux fois de vous faire savoir, que l'hommage de votre traduction que Vous lui faites est tout ce qu'il y a de plus flatteur¹¹ pour lui, qu'il sent toute la délicatesse de vos procédés, qu'il vous en a une reconnaissance bien vive, enfin qu'il serait charmé de recevoir une dizaine¹² d'exemplaires de votre traduction imprimée pour en offrir à ses bons amis; — mais quant à la presse, la vente de l'édition et à sa destination — il voulait y être tout à fait étranger. Il désire extrêmement entendre la traduction et j'irai lui en faire la lecture un de ces jours. Comme nous avons eu des fêtes ces jours derniers je n'ai pas encore vu Poincarré que vous chargez de tirer copie de la traduction. Avec la poste prochaine j'aurai l'honneur de vous communiquer ce que me dira Kosloff au sujet de votre ouvrage, et vous faire parvenir sa lettre, qui ne manquera pas de suivre à la lecture.

Vous désirez, mon Prince, avoir quelques nouvelles des concerts du carême? c'était à peu près une misère. En fait d'artistes nouveaux nous n'avons guère eu que Stubert¹³ excellente¹⁴ violoncelle; joli son, bonne méthode, arche[t] très léger et habile jusqu'à un peu de charlatanisme mais un peu passionné. Entre une foule de concerts comme ceux qu'on entend [л. 3] ici ordinairement — on [en] remarquait trois: deux d'entre eux se distinguaient par la musique — le troisième par le brillant: vous devinez que les deux premiers concerts sont ceux de la société philharmonique et le¹⁵ dernier celui des amateurs. Le premier concert philharmonique était composé du printemps et de l'été de Haydn, précédés d'un psaume de Mendel[s]so[h]n. — Je n'ai pas besoin de vous rien dire sur l'admirable ouvrage de Haydn — on ne peut plus rien dire en faveur de ces productions là. — Pour ce qui concerne le psaume de Mendel[s]so[h]n — il n'a point fait d'effet; j'ai même entendu parler en sa défaveur des gens à l'opinion desquels on pourrait croire. — Quant à moi j'y ai vu un[e] œuvre d'art, qui surpasse les forces humaines. Figurez vous que Mendel[s]so[h]n, ce génie fougueux et libéral a su tellement se restreindre dans cet ouvrage qu'il lui a tout à fait donné le cadre de ces anciennes compositions d'orchestre dans le genre Catholique remplies de majesté et d'énergie. Au nom de Mendel[s]so[h]n on s'attendait à quelque chose de nouveau, d'original et on a été surpris d'entendre

¹¹ flatteur.

¹² dizaine.

¹³ Schuberth.

¹⁴ excellent.

¹⁵ В машинописной копии явная опечатка: lle вместо le.

un psaume — écrit ce qu'on appelle: **im strenge Styl**^{16 17}. — L'exécution a¹⁸ été plutôt mauvaise que bonne. Rubini qui accompagnait les récitatifs dans l'oratorio de Haydn n'a pas pris un seul accord à temps. — Le second concert était composé des deux autres saisons de Haydn et de la sublime symphonie¹⁹ de Beethoven en A sur l'ode de S[c]hiller: **die Freude**. Vous concevez, mon Prince, [л. 4] que ça allait aussi mal que possible. Les instrumen[t]s à vent à la répétition de la symphonie²⁰ vous donnaient une idée complète du chaos avant la création et de ses imperfections. Pour le concert des amateurs — jugez en vous-même. — Ni la Bartenieff ni la Lyciansky n'y ont pris part. Il n'y avait donc que des chœurs et artistes-amateurs titrés, dont je n'ai rien à vous dire de particulier. Bref le concert a été plus mauvais que ceux des autres années. —

L'opéra de Glinka sera probablement mis en scène; il a eu le bonheur d'en exécuter et chanter quelques morceaux à une soiré[e] chez Sa Majesté L'Impératrice ce qui a inmenquablement²¹ disposé en sa faveur Gédéonoff, qui, à ce qui paraît se voit forcé d'accepter l'opéra un peu malgré lui. — Glinka, que je vois encore tout aussi souvent — m'a dit que sa présence à la cour a été un coup de foudre pour certaines²² monopoles musicales du palais.

Vous allez vous établir en Crimée avec votre famille, mon Prince? — Le pays est bien beau, mais je ne veux point croire que vous ayez l'intention de ne plus revoir Pétersbourg, qui est une ville terrible pour les habitants et bien agréable pour les visitants. — Ce qui me regarde, moi — mes occupations musicales ont pris une forme tout-à-fait décisive: j'ai totalement abandonné l'exécution et m'essaye toujours dans les différents genres de compositions: je ne les lance point dans le [л. 5] monde d'ici, car vous savez que le titre de musicien ne s'y achète qu'en faisant la cour à quelques amateurs d'une réputation déjà faite. J'ai appris à faire la musique et non pas la cour, ma réussite serait donc peu certaine. L'année prochaine j'ai l'espoir de visiter l'Allemagne et l'Italie et d'y étudier encore: un peu d'attention favorable de la part de quelques bons Allemands et quelques vives Italiennes me seraient déjà une récompense assez complété pour mes peines.

Agréez, mon Prince, l'assurance de l'estime parfaite de votre dévoué

Alexandre Dargomijsky.

¹⁶ Stil.

¹⁷ Здесь и далее выделены слова, подчеркнутые в машинописной копии. — Т. Б.

¹⁸ В машинописной копии опечатка: à вместо а.

¹⁹ symphonie.

²⁰ symphonie.

²¹ immanquablement.

²² certains.

[л. 6]

С. Петербург, 13 мая 1836.

Третьего дня, князь, я получил ваше письмо от 30 апреля, а вчера — рукопись вашего перевода «Чернеца»*. Несомненно, лишь вдохновение могло побудить вас взяться за столь трудную работу и, в особенности, вселить в вас достаточно силы воли, чтобы привести ее к концу. Я говорю трудную, так как поэму «Чернец», как и вообще все русские поэмы, гораздо легче перевести на немецкий или английский язык, чем на французский. Г. Козлов, с которым я виделся вчера вечером, сам с этим согласен. Я сообщил ему, князь, со всей возможной деликатностью, то, что вы мне поручили передать по его адресу²³. Чтобы *лучше удостовериться* в том, как он примет приношение вашей работы в напечатанном виде, я завел речь о том, что вы хотели бы напечатать ваш перевод, если он его одобрит, в целях предназначить его для какого-нибудь хорошего дела, и что, относя всецело на его счет вдохновение, рожденное в вас его прекрасными стихами, и сверх того находясь вдалеке от столиц, где должна происходить продажа экземпляров и проч., вы хотели бы распределить доход от издания согласно [вымарана одна строка. — Т. Б.] тому, как он это найдет наиболее приличным, предоставив ему размещение всего издания в пользу кого ему будет угодно. Таким образом, не сказав ни слишком мало, ни слишком много, я дал ему в достаточной степени себя понять. Милый старик был тронут до глубины души: он *дважды просил меня* передать вам, что честь, оказываемая ему вашим переводом[,] ему лестнее всего, что он чувствует всю деликатност[ь] вашего образа действий, что он полон к вам живейшей благодарности, наконец, что он был бы в восторге получить десяток экземпляров вашего печатного перевода для раздачи в кругу своих приятелей; но в вопросе прессы, продажи и назначения издания ему хотелось бы остаться совершенно посторонним лицом. Он до крайности жаждет услышать перевод*[,] и я отправлюсь в один из ближайших дней прочитать ему его. Так как последние дни были праздничными*, я не видал еще Пуанкаррэ*, которому вы поручили снять копию с перевода. Со следующей почтой я буду иметь честь сообщить вам, что мне скажет Козлов о вашей работе, равно как доставить вам его письмо, которое не заставит себя ждать после чтения [перевода поэмы]²⁴.

²³ Здесь заканчивается первая газетная вырезка; далее следует машинописный фрагмент.

²⁴ Здесь заканчивается первый машинописный фрагмент и начинается вторая газетная вырезка.

Вы желаете, князь, получить новости о концертах за время поста? это было нечто близкое к плачевному. По части новых артистов мы имели всего лишь Штуберта* — превосходного виолончелиста; красивый тон, хорошая школа, очень легкий смычок и ловкость, граничащая с *некоторым* шарлатанством, — но игра *совсем* мало прочувствованная. Среди множества концертов из тех, какие мы здесь привыкли слышать, выделялись три: два — своей музыкой, третий — блеском. Вы догадываетесь, что два первых — это концерты Филармонического общества, третий же — любителей. Первый филармонический концерт состоял из «Весны» и «Лета» Гайдна; ему предшествовал «Псалом» Мендельсона*. Мне *не нужно* говорить вам о восхитительном произведении Гайдна: ничего не прибавишь в честь этих его творений. Что до «Псалма» Мендельсона, то он не произвел впечатления; мне пришлось даже слышать²⁵ отзыв не в его пользу от заслуживающих доверия лиц. Что до меня, то в моих глазах это — произведение искусства, превосходящее человеческие силы. Вообразите, что Мендельсон, этот пылкий и свободный гений, так сумел ограничить себя *в этом произведении*, что придал *ему* рамки старинных сочинений в католическом духе, преисполненных величия и энергии. Имя Мендельсона заставляло всех ожидать чего-то нового, оригинального, и все были удивлены, услышав псалом, написанный в так называемом Strengen Styl²⁶. Исполнение было скорее²⁷ [л. 7] плохим, чем хорошим. Рубини*, сопровождавший речитативы в оратории Гайдна, не взял ни одного аккорда вовремя. — Второй концерт состоял из двух других [частей] «Времен года» Гайдна и из возвышенной симфонии Бетховена *в тоне А* на оду Шиллера Die Freude*. Вы догадываетесь, князь, что дело шло из рук вон плохо. Духовые инструменты на репетиции *симфонии* давали полное представление о предвечном хаосе и его несовершенствах. Что касается концерта любителей — судите сами: ни Бартеньева*, ни Люцианская* не принимали в нем участия; значит, были налицо лишь хоры и титулованные артисты-любители, о которых я ничего вам особенного сказать не могу. Одним словом, концерт был хуже прошлых лет.

Опера Глинки будет, вероятно, поставлена*; он имел счастье сыграть и спеть несколько отрывков на одном из вечеров у е. в. императрицы*, что неукоснительно расположило в его пользу Гедеонова*, *который*, как видно, считает себя вынужденным принять оперу к исполнению, хотя немножко и против своей воли. — Глинка, которого я вижу по-прежнему

²⁵ Со второго слога этого слова начинается третья газетная вырезка.

²⁶ Строгом стиле (*нем.*).

²⁷ Здесь заканчивается третья газетная вырезка.

часто*, говорил мне, что его появление при дворе было громовым ударом для *некоторых* дворцовых музыкальных монополистов*²⁸.

Вы намерены поселиться, князь, в Крыму со всей вашей семьей? Местность там прекрасная, но я не хочу верить, чтобы у вас было намерение не возвращаться больше в Петербург, город, ужасный для его обитателей и весьма приятный для посетителей. Что касается меня, то мои музыкальные занятия приняли совершенно решительную форму: я всецело бросил исполнительство и пробую себя все время в различных родах сочинения: я их не показываю в здешнем обществе, так как вам известно, что звание музыканта покупается здесь ценою ухаживания за любителями с уже сложившейся репутацией. Я учился музыке, а не ухаживанию, следовательно, мой успех был бы сомнителен²⁹. В будущем году я надеюсь посетить Германию и Италию и *поучиться* там еще*: немножко благожелательного внимания со стороны *некоторых* добрых [последнее слово напечатано сверху.— Т. Б.] немцев и *некоторых* живых [последнее слово напечатано сверху.— Т. Б.] *итальянок* явилось бы для меня уже довольно полным вознаграждением за мои невзгоды.

Примите, князь, уверения в совершенном уважении преданного вам
Александра Даргомыжского.

Примечания

...«Чернеца» — имеется в виду поэма «Чернец: Киевская повесть», принадлежащая перу известного в свое время поэта и переводчика Ивана Ивановича Козлова (1779–1840) и опубликованная в 1825 году. Помимо французского перевода, выполненного Голицыным, поэма была переведена на немецкий и итальянский языки в 1825 и 1835 годах соответственно³⁰.

Он до крайности жаждет услышать перевод... — Козлов был слеп. Он начал терять зрение в 1819-м и к 1821 году ослеп окончательно, после чего занялся поэзией и переводами с различных европейских языков. Даргомыжский сблизился с Козловым в 1832 году. Вместе с дочерью поэта Александрой (Алиной) Ивановной Козловой (1812–1903) он играл для слепого симфонии Бетховена. В том же 1832 году Козлов откликнулся эпитафией на смерть

²⁸ Здесь заканчивается четвертая газетная вырезка.

²⁹ Здесь заканчивается пятая газетная вырезка; далее следует второй машинописный фрагмент.

³⁰ См.: *Kozlov I. I. Der Mönch: Kiewsche Erzählung / Aus dem Russischen übersetzt von Sigism. Schreiber. St. Petersburg, 1825; Kozlov I. I. Il monaco / Tradotto dal Russo da C. Boccella. Pisa, 1835.*

от туберкулеза старшего брата будущего композитора — Эраста Сергеевича Даргомыжского (1811–1832), талантливого скрипача, имевшего репутацию лучшего ученика Ф. Бема.

Так как последние дни были праздничными...— По-видимому, имеется в виду Вознесение, отмечавшееся в 1836 году 6 мая.

Пуанкаррэ — французский книготорговец Паункаре, обосновавшийся в Петербурге.

По части новых артистов мы имели всего лишь Штуберта...— Опечатка в фамилии: подразумевается немецкий виолончелист и дирижер Карл Шуберт [Schuberth] (1811–1863). Ученик Л. Гессе (Магдебург) и Ю. Ф. Дотцауэра (Дрезден), Шуберт с успехом гастролировал в Европе с 1828 года. После чрезвычайно успешного концерта в Петербурге в 1835-м он был назначен придворным солистом российского императора. В России Шуберт задержался на 27 лет. О концерте К. Шуберта в Петербурге в 1836 году во время Поста см.: D. G. Einige Bemerkungen über Musik und über des Hrn. K. Schuberth erstes Concert // St. Peterburgische Zeitung. 1836. № 66. 21. März / 2. April.

Первый филармонический концерт состоял из «Весны» и «Лета» Гайдна; ему предшествовал «Псалом» Мендельсона.— Упомянутый концерт состоялся 22 февраля 1836 года; в его программу вошли Псалом 115 ор. 31 Ф. Мендельсона (1830) и две первые части оратории «Времена года» Й. Гайдна на текст Г. ван Свигтена (1801). Голицын был лично знаком с Гайдном, и, возможно, Даргомыжский знал об этом. Весьма вероятно, что культ венских классиков, царивший в кругах столичных просвещенных любителей музыки с начала XIX века вплоть до 1840-х годов, и соответствующие музыкальные вкусы были в значительной мере предопределены личными контактами русской аристократии с Гайдном и Бетховеном.

Рубини — профессор пения корпуса придворных певчих и Императорских театров; выступал в качестве дирижера; однофамилец знаменитого певца³¹.

Второй концерт состоял из двух других [частей] «Времен года» Гайдна и из возвышенной симфонии Бетховена в тоне А на одну

³¹ Примечание М. С. Пекелиса.

Шиллера Die Freude.— Упомянутый концерт состоялся 7 марта 1836 года. В его программу вошли «Осень» и «Зима» из оратории «Времена года» Й. Гайдна, а также симфония № 9 (ор. 125, d-moll) Л. Бетховена. В машинописной копии письма тональность симфонии обозначена как «en A» вместо «en d». По-видимому, Даргомыжский ориентировался на начало симфонии, которое действительно звучит в ля миноре. При публикации перевода А. Н. Римского-Корсакова в неизвестной советской газете и позднее, в подборке писем Даргомыжского под редакцией Пекелиса, обозначение тональности в этом месте было опущено.

...ни Бартеньева...— Прасковья Арсеньевна Бартенева (1811–1872), певица-любительница, ученица М. И. Глинки.

...ни Люцианская...— Пекелис характеризует ее как одну из «даровитых великосветских любительниц-певиц»³², однако источник этой своей информации не приводит. Возможно, фамилия в данном случае должна читаться не так, как ее транскрибирует Римский-Корсаков, а как «Лысянская» или «Лисянская» (во французском тексте — Luciansky).

Опера Глинки будет, вероятно, поставлена...— Речь идет об опере «Жизнь за царя», увидевшей свет рампы всего через полгода, 27 ноября 1836 года.

...он имел счастье сыграть и спеть несколько отрывков на одном из вечеров у е. в. императрицы...— По всей вероятности, имеется в виду исполнение отрывков из «Жизни за царя» в доме М. Ю. Виельгорского. Вот как это описано самим Глинкой:

В марте [10 числа. — Т. Б.] 1836 года граф Михаил Юрьевич Вельгорский [sic] устроил у себя репетицию первого акта оперы; пели партии артисты, а хоры не помню, какие именно певчие, только не придворные. На этой репетиции был Гедеонов, была также и матушка [императрица Александра Феодоровна. — Т. Б.]. Репетиция была очень удовлетворительна...³³.

...что неукоснительно расположило в его пользу Гедеонова...— Александр Михайлович Гедеонов (1791–1867), директор Императорских санкт-петербургских театров с 1833 года. Сделав блестя-

³² Даргомыжский А. С. Избранные письма. Вып. 1. С. 18.

³³ Глинка М. И. Записки. С. 163.

щую карьеру не в последнюю очередь благодаря родственным связям со столичными сановниками, имел, тем не менее, сомнительную репутацию казнокрада.

Глинка, которого я вижу по-прежнему часто...— Даргомыжский познакомился с Глинкой в марте — апреле 1835 года при содействии одного из приятелей последнего, музыканта-любителя капитана Копьева. Об этом знакомстве Глинка сообщает:

Приятель мой, огромного роста капитан (теперь генерал-майор и командир Полоцкого егерского полка в действующей армии) Копьев, любитель музыки, певший приятно басом и сочинивший несколько романсов, привел мне однажды маленького человечка в голубом сюртуке и красном жилете, который говорил пискливым сопрано. Когда он сел за фортепьяно, оказалось, что этот маленький человечек был очень бойкий фортепьянист, а впоследствии весьма талантливый композитор — Александр Сергеевич Даргомыжский³⁴.

...для некоторых дворцовых музыкальных монополистов.— По видимому, имеются в виду А. Ф. Львов и К. А. Кавос. О последнем ходили слухи, что он, будучи сам автором оперы «Иван Сушанин» (1815), занимался интригами против Глинки и его детища на тот же сюжет. Однако эти слухи не подтвердились, более того — Кавос дирижировал премьерой «Жизни за царя», в немалой степени способствуя ее успеху.

В будущем году я надеюсь посетить Германию и Италию и поучиться там еще...— Планируемая Даргомыжским поездка не состоялась. Первый раз композитор отправился за границу лишь в 1844 году, посетив Бельгию и Францию, однако целью этого путешествия была уже не учеба, а ознакомление зарубежных музыкантов с произведениями молодого русского композитора.

³⁴ Глинка М. И. Записки. С. 155–156.

Письмо 2

ДАТА: 15 Mars 1837 (15 марта 1837 г.)

ГОРОД: St.-Pétersbourg (С.-Петербург).

ТИП ИСТОЧНИКА: машинописная копия (автограф не обнаружен).

ЯЗЫК: французский, русский.

СИГНАТУРА: КР РИИИ. Архив Римских-Корсаковых. Б. Раздел XII. Ед. хр. 28. Л. 1–3, л. [4] (русский перевод А. Н. Римского-Корсакова).

[л. 1]

15 Mars³⁵ 1837
St.-Pétersbourg

J'ai reçu, mon Prince, votre dernière lettre avec le journal d'Odessa et le demi-impérial. D'après mes comptes il me reste 3–50 kopeks de votre capital à vos ordres.— J'ai lu avec plaisir l'article concernant votre concert à Odessa. J'aime à voir en vous toujours et en tout lieu le même amour de l'art. J'ai entendu dernièrement Leopold Mayer au concert de la Société philharmonique³⁶: j'ai même tardé de³⁷ vous répondre pour vous en donner quelques nouvelles. Je suis tout à fait de Votre avis, que c'est un talent bien remarquable et que j'ai admiré du fond de mon âme.

Il a joué entre une symphonie de Beethoven faite d'après sa fameuse sonate de Piano avec Violon en A.— et l'oratoire³⁸ de lui aussi: **Jesus sur le mont des olives**³⁹. Nous l'avons écouté avec Glinka ensemble, avec tous les préjugés en sa défaveur, car notre opinion était qu'il était bien téméraire à Mayer de jouer entre deux chefs-d'œuvres musicaux à grand orchestre. Malgré cela nous avons été obligés tous les deux de convenir que son exécution nous a procuré le plus grand plaisir.—

[л. 2] Nous avons aussi chez nous un fameux violon Hauman, qui imite Paganini: c'est un bien grand talent sans contredit; son habileté surprend et

³⁵ В машинописной копии неверно указано Mais.

³⁶ philharmonique.

³⁷ Правильно: à.

³⁸ l'oratorio.

³⁹ oliviers.

étonne[,] si vous voulez, mais son chant ne parle pas au cœur. Je conseillerais à chacun d'aller l'entendre, une fois, mais moi-même je suis satisfait.

Vous remettre⁴⁰ votre visite à Pétersbourg à l'année — [18]38? — et moi qui vous attendais cette année-ci j'avais fait déjà de grands projets sur votre arrivée, espérant que Vous voudriez bien destiner quelques moments de loisir à me soutenir dans mon projet, quoique vaste. Voilà de quoi il s'agit.

J'entamme⁴¹ ou plutôt j'ai entamé⁴² un Opéra. Pour flatter le goût d'aujourd'hui j'ai voulu faire quelque chose de bien dramatique⁴³. Après de longues recherches, des conseils de Glinka et autres je me suis décidément arrêté à **Lucrece Borgia**. Vous concevez, mon Prince, qu'il m'a été de toute impossibilité de trouver un poète qui se décide à faire un libretto russe. J'ai donc imaginé le faire en français. Vous devinez en quoi j'espérais sur votre talent poétique et votre amitié: d'autant plus que j'ai fait tout mon possible pour abréger le travail en disposant les scènes, la marche de la pièce ect⁴⁴. —

Il faut avouer que nous avons cette année-ci un[e] infinité d'artistes distingués. De plus il est certain qu'Ivanoff [л. 3] est engagé. La Taglioni aussi pour 80 / milles⁴⁵ roub. et deux bénéfices. — Il faut que Vous veniez entendre et voir tout ce qu'il y a ici.

Recevez, mon prince[,] mille merci[e]ment[s] pour l'exemplaire du pénitent noir, dont j'ai fait encore la lecture à M. Kosloff dernièrement, et croyez au au sincère dévouement de

A. Dargomijsky

[л. 4]

15⁴⁶ марта 1837
Санкт-Петербург

Я получил, Князь, ваше последнее письмо вместе с «Одесской газетой»^{*47} и полу-имперьялом*. По моим расчетам[,] у меня *из вашего капитала* [вымарано «3 р. 50 коп.».— Т. Б.] на ваши распоряжения остается 3 руб. 50 коп. — Я прочел с удовольствием статью, посвященную вашему концерту в Одессе. Я люблю наблюдать в вас всегда и при всех обстоятельствах *ту же* любовь к искусству. Я слышал в последний раз Леопольда

⁴⁰ remettez.

⁴¹ entame.

⁴² entamé.

⁴³ dramatique.

⁴⁴ Опечатка: должно быть etc.

⁴⁵ mille.

⁴⁶ Цифра «15» вписана в машинописный текст перевода карандашом.

⁴⁷ Слова «Одесской газетой» вписаны в машинописный текст перевода карандашом.

Мейера* в концерте филармонического общества: я даже оттягивал вам ответ, чтобы *сообщить о нем* какие-нибудь новости. Я [придерживаюсь] совсем того же мнения[,] что и вы, что это талант весьма примечательный, *восхитивший* меня до глубины души.

Он играл в промежутке между симфонией Бетховена, переделанной из его знаменитой сонаты для рояля со скрипкой в А[-dur,] и его [же] ораторией «Иисус на *Масличной горе*»*. Мы слушали его с Глинкой, *имея все предубеждения* не в его пользу, ибо [вымараны два слова. — Т. Б.][,] по нашему мнению[,] было крайне не осторожно со стороны Мейера выступать между двумя музыкальными шедеврами для большого оркестра. И несмотря на это[,] мы должны были единогласно признать, что его исполнение нам доставило величайшее удовольствие. —

У нас здесь сейчас знаменитый скрипач Гауман*, который подражает Паганини: это бесспорно очень крупный талант; его ловкость поражает и удивляет, если угодно, но его кантилена ничего не говорит сердцу. Я готов посоветовать каждому пойти послушать его разок, но *сам я* им уже сыт.

Вы перелагаете ваш визит в Петербург на [18]38 год? — А я[-]то[,] *поджидая вас* в этом году[,] понастроил большие проэжты на вашем приезде *в надежде*, что вы не откажетесь посвятить *немного вашего досуга* моему проэжту, хотя и *довольно обширному*. Речь идет о следующем.

Я приступаю или[, вернее,] приступил к [созданию] оперы. Чтобы польстить сегодняшнему вкусу, мне хотелось сделать что-нибудь очень драматическое. После долгих поисков, совещаний с Глинкой и другими я окончательно остановился на Лукреции Борджиа*. Вы понимаете, Князь, что для меня было полной невозможностью найти поэта, который решился бы сделать русское либретто. Вот тут я стал мечтать о том, чтобы написать его по-французски. Вы догадываетесь[,] в чем была моя надежда на ваш поэтический талант и вашу дружбу: тем паче, что я сделал все возможное, чтобы облегчить работу, размечая сцены, ход действия и т. д. —

Надо признать, что в этом году у нас безконечное количество выдающихся артистов. Более того, достоверно известно, что приглашон [sic] Иванов*. Тальони* также [—] за 80 тысяч [рублей] и два бенефиса. — Надо бы, чтобы вы приехали послушать и посмотреть все это.

Примите, Князь, тысячу моих благодарностей за экземпляр [«]Чернец[»], которого я еще читал в последний раз г. Козлову*, и поверьте искренней преданности вашего

А. Даргомыжского

Примечания

...вместе с «Одесской газетой»...— Н. А. Римский-Корсаков в комментариях к переводу сообщает, что имеется в виду газета «Одесский вестник», в которой 9 января 1837 года опубликована заметка о благотворительном концерте в «зале Клуба»⁴⁸. Мы разыскали эту заметку, где, в частности, сообщается:

В концерте, о котором мы говорим, между прочими артистами-любителями, мы опять услышали молодого согражданина нашего, Леонарда *Гольда*. Девятнадцати-летний [sic] артист-композитор, с приятной наружностью, с кротким видом, является перед публикой с полной уверенностью в своем искусстве [sic], и публика не обманывается в своих ожиданиях. <...> — Не менее заслуживают признательность публики как виновник этих концертов [имеются в виду благотворительные концерты 26 декабря 1836 года и 5 января 1837 года — *Т. Б.*], которого мы не хотим называть по имени⁴⁹, чтобы не оскорбить благородной его скромности, так и соучастники в концерте, гг. Волков и Марини.

В данном концерте мы три раза слышали исполненную выражения игру на виолончели князя Н. В. [sic] Голицына, и трижды платили ему сердечную дань рукоплесканий; два раза слышали Гольда, и невольно исторгавшиеся bravo прерывали прелестную игру его. Отлично пропеты были гг. Волковым и Марини два дуэта, из коих последний, по единодушным требованиям собрания, пропет был два раза; наконец, прекрасный, густой бас князя С. Г. Голицына⁵⁰, стройно и гармонически разливавшийся по зале, заслужил общее одобрение [курсив первоисточника.— *Т. Б.*]⁵¹.

Однако в письме Даргомыжского упоминается «le journal d'Odessa», что, учитывая особенности орфографии композитора, не всегда использовавшего заглавные буквы в названиях и, в соответствии с тогдашней практикой эпистолярной речи, не заключающего названия в кавычки, прямо указывает на то, что к письму Голицына прилагалась газета Journal d'Odessa. В ее четвертом номере за 1837 год на первой странице был опубликован отзыв

⁴⁸ См.: *И. Ф...ль*. Концерт в пользу богоугодного заведения, данный в клубной зале 5-го Января // Одесский вестник. 1837. № 3. 9 января (сб.). Стб. 28–29.

⁴⁹ Скорее всего, имеется в виду князь Н. Б. Голицын.

⁵⁰ Голицын Сергей Григорьевич по прозвищу Фирс (1803–1868) — поэт, композитор и певец-любитель, знакомый Пушкина и Глинки, оказавший влияние на их творчество.

⁵¹ *И. Ф...ль*. Концерт в пользу богоугодного заведения. Стб. 28–29.

о концерте 5 января, в котором принял участие князь⁵². Приводим его полный текст с русским переводом:

Cet hiver fera époque à Odessa par ses concerts et ses soirées musicales; il ne se passe pas semaines nous n'en ayons; il est vrai que jamais aussi nous n'avons eu une réunion d'artistes comparables à MM. *Golitsine, Mayer et Gold*. Ces soirées ont pour la plupart, un but de bienfaisance; elles nous rappellent cette époque où les membres des premiers rangs de notre société se servirent de leurs talents pour secourir l'humanité souffrante, par des représentations théâtrales.

Au concert du 5 de ce mois, donné pour l'établissement d'une maison d'éducation pour les enfant[s] trouvés, nous avons encore entendu M. *Léonard Gold*. Avec quelle puissance il fait vibrer notre cœur! quel talent, quelle précision dans l'exécution des passages les plus difficiles! Un sentiment tout particulier, une délicatesse extraordinaire distinguent le jeu de ce jeune homme. Comme nous l'avons déjà dit, il a fait don de son premier opéra au théâtre d'Odessa et naguère de retour parmi nous, il a déjà pris part deux fois aux concerts donnés pour des œuvres de charité; c'est ainsi que M. *Gold* débute dans sa carrière par un tribut rendu à sa patrie et un autre à l'humanité. Dans le même concert nous avons entendu trois fois le prince N. B. *Golitsine* sur le violoncello et trois fois il a été couvert d'applaudissements; son archet est plein d'âme et de sensibilité. Deux duos ont été parfaitement bien chantés par MM. *Volkov* et *Marini*[.] Enfin la basse du prince S. G. *Golitsine* par ses accords harmonieux a mérité l'approbation générale.

Précédemment au concert donné le 26 Décembre pour les pauvres, nous avons entendu M. *Léonard Mayer*, qui a exécuté sur la [sic] piano une fantaisie de Talberg, sur un motif de la Norma. Il est difficile d'exprimer l'enthousiasme des auditeurs. M. *Mayer*, qui est de la même école que Talberg, nous a vivement rendu par son admirable jeu, ce dont nous n'avions qu'une bien faible idée par la lecture des journaux. Nous regrettons que cet artiste distingué ne compte faire qu'un bien court séjour parmi nous [курсив источника. — Т. Б.].

Нынешняя зима своими концертами и музыкальными вечерами составила в Одессе эпоху; не проходит и недели, чтоб у нас их не было; верно и то, что никогда также не имели мы собрания артистов, равных гг. *Голицыну, Майеру*

⁵² См.: [О благотворительных концертах 5 января 1837 г. и 26 декабря 1836 г.] // Journal d'Odessa. 1837. № 4. 12 / 24 janvier. P. 13.

и *Голду*. Вечера эти имеют по большей части целью [своей] благотворительность; они напоминают то время, когда представители высших слоев нашего общества служили своими талантами вспомоществованию бедным посредством театральных постановок.

На концерте 5 числа сего месяца, данном [в пользу] учреждения образовательного заведения для детей-сирот, мы снова услышали г-на Леонарда *Голда*. С какой силой он заставил вострепетать наше сердце! какой талант, какая точность в исполнении самых трудных пассажей! Чувство непередаваемое, изысканность необыкновенная отличают игру сего юноши. Как мы уже сообщали, он принес в дар Одесскому театру свою первую оперу⁵³ и, недавно к нам вернувшись, уже дважды принял участие в благотворительных концертах; таким образом, г. Голд начинает свою карьеру, воздавая дань родине и благотворительности. В том же концерте мы трижды слышали [игру] на виолончели князя Н. Б. *Голицына*, и трижды был он осыпан аплодисментами; его смычок исполнен души и чувства. Два дуэта прекрасно были пропеты гг. *Волковым* и *Марини*. В конце бас князя С. Г. *Голицына* своими гармоническими звуками заслужил всеобщее одобрение.

До того на концерте, данном 26 декабря в пользу бедных, мы слышали г. *Леонарда Майера*, исполнившего на фортепиано фантазию Тальберга на тему из «Нормы» [В. Беллини]. Воодушевление слушателей трудно передать. Г. *Майер*, относящийся к той же школе, что и Тальберг, живо представил нам свою восхитительную игру, о которой мы имели весьма слабое представление из прочитанных газет. Нам жаль, что сей выдающийся артист не собирается задерживаться у нас [курсив источника. — Т. Б.]⁵⁴.

...полу-имперьялом.— Российская золотая монета полуимперал, которая чеканилась с 1755 года из золота 88-й пробы, весила 1 90/96 золотника и имела номинал 5 рублей. Впоследствии ее вес и проба менялись, однако в 1817 году были восстановлены параметры монеты 1764 года (вес 1 47/88 золотника и 88-я проба), с которыми ее выпускали вплоть до конца 1885 года.

⁵³ Опера Л. Голда «Roberto, capo d'assassini» («Роберто, предводитель разбойников») была поставлена в Одесском театре в самом конце февраля — начале марта 1837 года.

⁵⁴ Перевод Т. В. Берфорд.

Я слышал в последний раз Леопольда Мейера...— Австрийский пианист Леопольд фон Мейер [Meyer] (1816–1883) был учеником К. Черни и Й. Фишхофа. С 1836 года начал активно гастролировать, посетив сначала Бухарест, где жил и работал его брат И. Н. фон Мейер, врач по специальности. Затем по приглашению кн. Н. Б. Голицына выступил в Одессе, после чего с успехом концертировал в Москве и Петербурге. Активное протезирование, оказываемое Мейеру в России Голицыным, отчасти является причиной появления его имени в письме Даргомыжского.

Он играл в промежутке между симфонией Бетховена, переделанной из его знаменитой сонаты для рояля со скрипкой в A[-dur] и его [же] ораторией «Иисус на Масличной горе».— Концерт состоялся 13 марта 1837 года. В нем прозвучали Соната для фортепиано и скрипки ор. 47 A-dur (так называемая Крейцера) Л. Бетховена в переложении Э. Маркссена (1806–1887) для симфонического оркестра, Фортепианная фантазия Л. Мейера в исполнении автора и оратория «Христос на Масличной горе» ор. 85 Л. Бетховена.

У нас здесь сейчас знаменитый скрипач Гауман...— Бельгийский скрипач и композитор Теодор Гауман [Haumann / Hauman] (1808–1878). Посещал курс философии и права в Левенском университете; одновременно увлекся музыкой и игрой на скрипке, которой сначала занимался самостоятельно, а затем — под руководством Ф. Снеля, первого скрипача брюссельского Гран-театра. Начал гастролировать в 1827 году. В России Гауман выступал трижды — в 1837, 1844 и 1856 годах. Один из его концертов в Петербурге в 1837 году состоялся 10 марта, за несколько дней до написания Даргомыжским письма Голицыну. В этом концерте Гауман исполнил только собственные сочинения: концертino (по всей видимости, имеется в виду одночастный концерт № 1 D-dur ор. 9 для скрипки с оркестром), скрипичные вариации и фантазию⁵⁵. В концерте принимали участие А. Я. Воробьева, О. А. Петров и А. А. Герке.

Пекелис высказывает предположение, что автором рецензии на концерт Гаумана, опубликованной в четвертом и пятом номерах «Художественной газеты» Н. В. Кукольника за 1837 год, был Даргомыжский⁵⁶. Сначала в рецензии воздается должное красоте тона и упоминаются технические достижения Гаумана (в том

⁵⁵ Концерты // Северная пчела. 1837. № 52. 8 марта. С. 208.

⁵⁶ Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 1: 1813–1845. М., 1966. С. 185–187.

числе такие новые — паганиниевские — приемы, как двойная трель в октаве, флажолеты, pizzicato левой рукой):

Г-н Гауман обладает прекрасным тоном, который он с необыкновенной уверенностью умеет извлекать из инструмента. Левая рука его одарена чрезвычайною беглостью и быстротою. Редкий скрипач может похвалиться такими прекрасными стакато [sic], в нисходящем движении смычка. Трель его одинаковая [одионочная.— Т. Б.] и двойная исполнены быстроты и силы. Он делал между прочим двойную трель на октаве, которая изумит всякаго, кому известна необъятная трудность подобного пассажа. Флажолеты его звонки и чисты, а пиццикато [sic] à la Paganini приводили в восхищение тех, кому подобная музыка может нравиться⁵⁷.

Но после этого игра скрипача подвергается суровой критике. Прежде всего ему вменяется в вину неточность интонации, а также сомнительная техника правой руки:

Какое есть первой условие, по которому музыка может производить на нас приятное впечатление? — *Верность интонации*; без нея не может существовать гармония. А против этого условия нередко грешит Г-н Гауман. Все почти высокия ноты, если они не флажолеты, он берет весьма не чисто. Пассажи его в децимах (которые тогда только имеют достоинство, когда они верны, ибо в этом только и состоит их трудность на скрипке) всегда и постоянно фальшивы, что особенно заметно по частому их употреблению; в этом же недостатке можно упрекнуть его пассажи октавами. <...> В быстрых пассажах выказывалась по временам неясность, от пропуска или неопределенности одной или двух нот. — Правая рука его обличает дурную первоначальную школу. Он более работает локтем, нежели кистью руки⁵⁸.

Как видим, автор рецензии показывает большую осведомленность в том, что касается скрипичной техники, чего от пианиста Даргомыжского вроде бы ожидать нельзя; однако не забудем, что его рано умерший старший брат Эраст был незаурядным скрипачом (считался лучшим учеником Бема), братья музицировали вместе, и Александр мог достаточно хорошо разбираться в скри-

⁵⁷ Музыка // Художественная газета. 1837. № 4–5. Февраль. С. 86.

⁵⁸ Там же. С. 86–87. Курсив источника. — Т. Б.

пичном исполнительстве, владеть специальной терминологией и т. п.

...я окончательно остановился на Лукреции Борджиа.— Неосуществленный проект Даргомыжского по пьесе в прозе В. Гюго «Лукреция Борджиа», опубликованной в 1833 году. Пьеса Гюго отличается впечатляющим лаконизмом развития событий и сценичностью. Возможно, именно эти качества обратили на нее внимание Даргомыжского для создания оперы в новом драматическом стиле. Вскоре после этого композитор увлекся романом Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1831), на сюжет которого создал в 1838–1841/42 годах оперу «Эсмеральда» (либретто Н. Ф. Акселя, А. П. Бащуцкого, А. С. Даргомыжского).

Иванов— имеется в виду тенор Николай Кузьмич Иванов (1810–1880). После обучения в Императорской певческой капелле, куда его принял А. Ф. Львов, Иванов, обладавший прекрасным голосом, был отправлен на казенный счет в Италию совершенствоваться в вокальном мастерстве; вместе с ним поехал и М. И. Глинка. Иванов учился у Э. Бьянки в Милане, затем у А. Ноццари в Неаполе, он также пользовался советами Г. Панофки и Ж. Фодор. По завершении обучения певец отказался вернуться на родину и принял швейцарское подданство. Впоследствии Николай I простил Иванова, однако в Россию тот больше так и не приехал.

Тальони— итальянская балерина, одна из выдающихся представительниц романтического балета Мария Тальони [Taglioni] (1804–1884), утвердившая использование пуантов и введшая в употребление пачку; с успехом выступала в Петербурге в 1837–1842 годах.

...которого я еще читал в последний раз г. Козлову...— Французский перевод поэмы И. И. Козлова «Чернец», выполненный Голицыным, был опубликован в Одессе в самом начале 1837 года⁵⁹. В 1839 году в Москве вышло его второе издание. О Козлове и его поэме «Чернец» см. примечания к письму Даргомыжского, адресованному Голицыну, от 13 мая 1836 г.

⁵⁹ См.: Kozlov I. I. Le pénitent noir / Traduction libre en vers par le prince Nic. Galitzin [sic]. Odessa, 1837.

Архивные источники

КР РИИИ. Архив Римских-Корсаковых. Оп. Б. Раздел XII. Ед. хр. 28.

Литература

1. Берфорд Т. В. Письма А. С. Даргомыжского к его воспитателю // *Opera musicologica*. 2017. № 2. С. 103–126.
2. Глинка М. И. Записки // *Глинка М. И. Литературное наследие*. Т. 1: Автобиографические и творческие материалы / Под ред. В. Богданова-Березовского. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1952. С. 61–296.
3. Глинка М. И. Литературное наследие. Т. 2: Письма и документы / Под ред. В. Богданова-Березовского. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1953. 890 с.
4. А. С. Даргомыжский (1813–1869): Автобиография. Письма. Воспоминания современников / Редакция и примечания Ник. Финдейзена. 2-е изд. (стереотипное). Петербург: Государственная академическая филармония, 1922. 182 с.
5. *Даргомыжский А. С. Избранные письма*. Вып. 1 / Вступ. статья, редакция текста и аннотированный указатель М. С. Пекелиса. М.: Музгиз, 1952. 76 с.
6. Зарецкая М. Н.; Кузнецова О. В. Из неизданной переписки Даргомыжского // *Даргомыжский. Вагнер. Верди: Великие современники: Сборник статей к 200-летию юбилею композиторов* / Сост. и отв. ред. Т. З. Сквирская; СПбГК. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2014. С. 18–35.
7. Константинова М. А. «Неизвестный» классик, или Как редактировались письма А. С. Даргомыжского // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2017. № 2 [44]. С. 27–31.
8. Концерты // *Северная пчела*. 1837. № 52. 8 марта. С. 208.
9. Огаркова Н. А. Образ А. С. Даргомыжского в письмах к Л. И. Кармалиной // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2017. № 3 [45]. С. 3–8.
10. Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: В 3 т. Т. 1: 1813–1845. М.: Музыка, 1966. 495 с.; Т. 2: 1845–1857. М.: Музыка, 1973. 416 с.; Т. 3: 1858–1869. М.: Музыка, 1983. 317 с.
11. И. Ф...ль. Концерт в пользу богоугодного заведения, данный в клубной зале 5-го Января // *Одесский вестник*. 1837. № 3. 9 января (сб.). Стлб. 28–29.
12. D. G. Einige Bemerkungen über Musik und über des Hrn. K. Schubert's erstes Concert // *St. Petersburgische Zeitung*. 1836. № 66. 21. März / 2. April.
13. Kozlov I. I. Der Mönch: Kiewsche Erzählung / Aus dem Russischen übersetzt von Sigism. Schreiber. St. Petersburg, 1825.
14. Kozlov I. I. Il monaco / Tradotto dal Russo da C. Boccella. Pisa, 1835.
15. Kozlov I. I. Le pénitent noir / Traduction libre en vers par le prince Nic. Galitzin [sic]. Odessa, 1837.
16. [О благотворительных концертах 5 января 1837 г. и 26 декабря 1836 г.] // *Journal d'Odessa*. 1837. № 4. 12 / 24 janvier. P. 13.

References

1. [About Charitable Concerts on 5th January 1837 and on 26th December 1836] // Journal d'Odessa. 1837. № 4. 12 / 24 January. P. 13.
2. *Berford T. V. Pis'ma A. S. Dargomyzhskogo k ego vospitatelju* [Dargomyzhsky's Letters to His Family Tutor] // Opera musicologica. 2017. № 2. P. 103–126.
3. *Glinka M. I. Zapiski* [Notes] // *Glinka M. I. Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage]. Vol. 1: Avtobiograficheskie i tvorcheskie materialy / Ed. by V. Bogdanova-Berezovskogo. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1952. P. 61–296.
4. *Glinka M. I. Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage]. Vol. 2: Pis'ma i dokumenty [Letters and Documents] / Ed. by V. Bogdanova-Berezovskogo. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1953. 890 p.
5. Dargomyzhsky A. S. (1813–1869): Avtobiografia. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov [A. S. Dargomyzhsky (1813–1869): Autobiography. Letters. Memoirs of His Contemporaries] / Ed. by Nik. Findeizen. 2nd ed. Peterburg: Gosudarstvennaja akademicheskaja filarmonija, 1922. 182 p.
6. *Dargomyzhsky A. S. Izbrannye pis'ma* [Selected Letters]. Vyp. 1 / Vstup. stat'ja, redaktsija teksta i annotirovanny ukazatel' prof. M. S. Pekelisa. Moscow: Muzgiz, 1952. 76 p.
7. *D. G. Einige Bemerkungen über Musik und über des Hrn. K. Schubert's erstes Concert* // St. Petersburgische Zeitung. 1836. № 66. 21. März / 2. April.
8. *I. F...P. Kontsert v pol'zu bogougodnago zavedenija, danny v klubnoj zale 5-go Janvarja* [Concert Given in Favor of a Charitable Institution in the Club Hall on 5th of January] // Odessky vestnik [Messenger of Odessa]. 1837. № 3. 9 January. Col. 28–29.
9. *Konstantinova M. A. „Neizvestny“ classic, ili Kak redaktirovalis' pis'ma A. S. Dargomyzhskogo* [“Unknown” Classic, or How Dargomyzhsky's Letters Have Been Edited] // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija [Actual Problems of the Higher Music Education]. 2017. № 2 [44]. P. 27–31.
10. Kontserty [Concerts] // Severnaja pchela [The North Bee]. 1837. № 52. 8 March. P. 208.
11. *Kozlov I. I. Il monaco / Tradotto dal Russo da C. Boccella*. Pisa, 1835.
12. *Kozlov I. I. Der Mönch: Kiewsche Erzählung / Aus dem Russischen übersetzt von Sigism. Schreiber*. St. Petersburg, 1825.
13. *Kozlov I. I. Le pénitent noir / Traduction libre en vers par le prince Nic. Galitzin* [sic]. Odessa, 1837.
14. *Ogarkova N. A. Obraz A. S. Dargomyzhskogo v pis'makh k L. I. Karmalinoj* [Figure of A. S. Dargomyzhsky in His Letters to L. I. Karmalina] // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija [Actual Problems of the Higher Music Education]. 2017. № 3 [45]. P. 3–8.
15. *Pekelis M. S. Aleksandr Sergeevich Dargomyzhsky i ego okruzenije* [Alexander Sergeevich Dargomyzhsky and His Circle]. In 3 volumes. Vol. 1: 1813–1845. Moscow: Muzyka, 1966. 495 p.; Vol. 2: 1845–1857. Moscow, 1973. 416 p.; Vol. 3: 1858–1869. Moscow, 1983. 317 p.
16. *Zaretskaya M. N., Kuznetsova O. V. Iz neizdannoj perepiski Dargomyzhskogo* [From Dargomyzhsky's Unedited Correspondence] // Dargomyzhsky. Wagner. Verdi: Velikije sovremenniki [Dargomyzhsky. Wagner. Verdi: Great Contemporaries]: sbornik statej k 200-letnemy jubileju kompozitorov / Ed. by T. Z. Skvirskaja: St. Petersburg Conservatory. St. Petersburg: Izdatel'stvo Politekhničeskogo universiteta, 2014. P. 18–35.

Рецензии

Рыцарева М. Г.
«Тайна Патетической
Чайковского (О скрытой
программе Шестой
симфонии)»

СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2017. 176 с.: [24] ил., нот. ISBN 978-5-7379-0887-4.

Книга, предложенная петербургским издательством, во многом непривычна для российских читателей. Трудно определить ее жанр: в ней соединены детектив и мелодрама, академическая основательность и провокативная публицистичность. Она увлекает и раздражает одновременно. За время чтения маятник отношения к ней читателя меняет направление несколько раз, оказываясь в крайних точках от «*так нельзя! зачем она это пишет?!*» до полного согласия с автором. Возможно, эти колебания предусматривались, каким-то образом просчитывались, но я допускаю, что сам процесс исследования шел как бы кругами и, начиная каждый раз с нейтральной точки, Марина Рыцарева незаметно для себя перетягивала пружину, заходила дальше, чем того требует академическая логика. Именно эти превышения меры и увеличивают амплитуду колебаний, но, преодолев первый, а затем второй порог неприятия, начинаешь понимать, что — не важно, появились эти колебания случайно или намеренно, — они часть игры и без них книга, скорее всего, не состоялась бы.

Отправная точка — идея написать о Шестой симфонии Чайковского, — казалось бы, не таит ничего экстраординарного, хотя уже здесь — именно из-за хрестоматийности выбранного сочинения — появляется первый протест. Действительно — что нового можно сказать о многократно переслушанном и проанализированном произведении, на котором останавливаются не только исследователи творчества Чайковского, но и вообще все, кто занимается русской музыкой? Но этот же пункт становится и возбуждателем интереса: привлекает дерзость исследователя, понимающего, какие авторитеты стоят за уже утвердившимися концепциями. Автор уверен, что может сказать нечто новое, особенное, достойное отдельной книги.

Первые же фразы смутят кого угодно: «*Моя книга — гипотеза. Таковой она и должна остаться*». Рыцарева многократно подчеркивает дискуссионность и недоказуемость предлагаемого прочтения Шестой симфонии. Мы читаем об этом не только во введении, но и буквально в каждой главе после неканонических истолкований отдельных фрагментов. По этим заклинательным повторам становится понятно: автору пришлось выслушать немало возражений. Постоянно уверяя читателя, что он волен не принимать ее позиции, Рыцарева, тем не менее, настойчиво излагает свою концепцию. Напряженность этого противостояния побуждает нас отнестись к книге максимально внимательно.

Подход-сомнение непривычен российским читателям: как правило, автор, учитывая доводы оппонентов или возражая против них, занимает определенную позицию и выстраивает сообразную с ней цепочку доказательств. Эта книга обращена к тем, кто допускает не просто существование иной точки зрения, но внутреннюю диалогичность научного текста, — книга побуждает к обсуждению. У вас не получится прочитать, закрыть и забыть — вы вернетесь к ней в разговоре с коллегами (и доставите ее с полки, чтобы процитировать), а если преподаете — не преминете упомянуть своим студентам.

У каждого открывшего книгу будут возникать свои точки притяжения и отталкивания. Неприятие может вызвать даже мотив, побудивший автора к исследованию.

На русском языке книга Рыцаревой вышла в прошлом году, но написана она существенно раньше и задумывалась не для российского читателя. Английская версия¹ была опубликована в 2014 году, а замысел сложился в 2006-м. Корни же уходят в прошлый, XX-й век.

Юбилейные даты — столетие со дня рождения Чайковского (1990) и столетие его ухода (1993) — пришлись на время всплеска интереса к гендерным исследованиям, в свете которых нетрадиционная ориентация композитора стала трактоваться как причина его самоубийства. Миф о нем впервые появился в работах Александры Орловой, опубликованных в США на русском и английском языке. Наиболее часто упоминается одна из последних: «Чайковский. Последняя глава»². Ста-

¹ В предисловии М. Рыцарева подчеркивает: «...в русской версии книга вышла несколько другая: это не просто перевод, а новая редакция» (с. 8). Изменения затронули композицию и иллюстративный ряд, в то же время были сокращены некоторые пояснения, излишние для нашего читателя.

² Orlova A. Tchaikovsky: The Last Chapter // Music & Letters. 1981. Vol. 62. No. 2 (Apr.). P. 125–145. См. также: Орлова А. А. Тайна жизни Чайковского // Новый Американец.

тви вызвали полемику: с опровержениями выступили Нина Берберова, Малколм Браун и Саймон Карлинский³, но версию самоубийства подхватил Дэвид Браун — он написал четырехтомную монографию о Чайковском⁴, а затем изложил скандальную версию в библиографической статье в Grove Dictionary⁵.

Рыцарева называет имена сторонников и противников возникшего мифа: вслед за новыми работами Орловой и Дэвида Брауна, упрочи- вающими версию о самоубийстве Чайковского⁶, на ту же тему написал Тимоти Джексон⁷. Против выступили Ричард Тарускин и Марина Фролова-Уокер⁸. Понимая, что погружение в полемику уведет в сторону от основного предмета исследования, Рыцарева ограничивается лишь некоторыми именами, не упомянув об эссе Нагибина, статьях и книгах А. Н. Познанского и других публикациях⁹. Растянувшийся на десятиле-

1980. № 39, 5–11 нояб. С. 20–21; Орлова А. А. Тайна смерти Чайковского // Новый Американец. 1980. № 40, 12–18 нояб. С. 22–23 (повторно опубликовано: Континент. 1987. № 53; Нива. 1991. № 19–21); Орлова А. А. Еще раз о смерти Чайковского // Новое русское слово. 1981. 13 янв.; Орлова А. А. Последние дни Чайковского // Семь дней. 1983. № 7, 16 дек. С. 44–49; Орлова А. А. Тайна жизни и смерти Чайковского // Континент. 1987. № 53, нояб. С. 313–314; и др.

³ Berberova N., Brown M., Karlinsky S. Tchaikovsky's "Suicide" Reconsidered: a Rebuttal [A Letter to the Editor of High Fidelity] // High Fidelity. 1981. Vol. XXXI. No. 8 (Aug.). P. 49, 85. На русском языке: Берберова Н., Браун М., Карлинский С. Смерть Чайковского: точки зрения // Новый Американец. 1981. № 75. 19–25 июля. С. 39.

⁴ Версия самоубийства излагается в четвертом томе: Brown D. Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study: in 4 vols. Vol. 4: The Final Years, 1885–1893. London: Gollancz, 1991. P. 207–226.

⁵ Brown D. Tchaikovsky // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. Vol. 18. London, 1980. P. 634–636.

⁶ Орлова А. Чайковский без ретуши. Нью-Йорк: Слово, 2001; Brown D. Tchaikovsky: The Man and his Music. New York: Faber and Faber, 2007 (книга неоднократно переиздавалась).

⁷ Jackson T. L. Tchaikovsky: Symphony No. 6 (Pathétique). Cambridge University Press, 1999. (Cambridge Music Handbooks).

⁸ Taruskin R. Pathetic Symphonist: Chaikovsky, Russia, Sexuality and the Study of Music // New Republic. 1995. Vol. 212. No. 6. P. 26–40 (повторно опубликована в кн.: Taruskin R. On Russian Music. Berkeley: University of California Press, 2008. P. 76–104); Frolova-Walker M. Tchaikovsky. Symphony No. 6 (Pathétique) by Timothy L. Jackson [Book Review] // Music & Letters. 2001. Vol. 82. No. 1, Feb. P. 128–131.

⁹ Нагибин Ю. М. Чайковский: финал трагедии // Мегapolis-экспресс. М., 1990. № 16. С. 9; Познанский А. Н. Самоубийство Чайковского. Миф и реальность. М.: Глагол, 1993; Poznansky A. Tchaikovsky: A Life Reconsidered // Tchaikovsky and His World / Ed. by Leslie Kearney. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1998. P. 3–54 (Princeton Legacy Library; книга переиздавалась в 1914 и 1916 годах) и др. Библиографию и ее анализ см.: Петухова С. А. Библиография жизни и творчества П. И. Чайковского: Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006). Москва: ГИИ, 2014. С. 96–99. (В указателе не только не рассматриваются работы на других языках, но и русскоязычный перечень далеко не полон.)

тия скандал занимает в ее книге не более полутора страниц. Библиография в книге Рыцаревой заканчивается на 2007 году, хотя, как известно, работы продолжали выходить и позже¹⁰.

Многие из перечисленных работ публиковались на русском языке, однако в России они малоизвестны. Чайковский остается для русских слушателей великим композитором, любовь к его музыке не угасает, его авторитет непоколебим. Но за рубежом исследователи уделяли все большее внимание деталям, связанным с нетрадиционной ориентацией композитора, и рассматривали его творчество «сквозь призму гомосексуализма». И Марина Григорьевна Рыцарева, наблюдая бесплодные попытки опровержений скабрезного мифа, решила подобное лечить подобным. Чтобы победить миф, недостаточно просто отрицать доводы своих оппонентов — необходимо предложить людям альтернативную концепцию, причем такую, которая могла бы оказаться более привлекательной. Показать привычное в ярком и неожиданном свете. Фактически — создать новый миф. Согласитесь, это весьма нетривиальная задача.

И вот вы уже готовы произнести первое отрицание: зачем нам новая интерпретация, новый миф — мы и так ни в чем не сомневаемся. Не торопитесь. Потому что ценность этой книги не только в создании достойной альтернативы.

Рыцарева ищет тайну Шестой, ее программу. Эту программу композитор скрывал (есть свидетельства, что она была, но Чайковский так и не обнародовал ее). Этой программой, полагает Рыцарева, являются Страсти Христовы. То есть, согласно ее гипотезе, Шестая симфония — это своего рода инструментальная версия Пассионов.

Трудно сказать, на какой из десяти глав вы начинаете колебаться и уже не столь уверенно отрицаете, а в какой-то момент — готовы принять новый миф, поверить в него. В немалой степени этой готовности способствует соединение в книге исследовательских подходов, характерных для России и для Запада.

Русская музыковедческая наука длительное время развивается изолированно от других гуманитарных дисциплин. Здесь в фокусе исследований — характеристики музыкального языка, аналитический разбор нотного текста. Зато все, что выходит за его пределы, в нашем музыковедении нередко сводится к общим патетическим фразам о «глубинных смыслах», «мелодическом богатстве», «тонком лиризме», «любви к родной природе» и других подобных вещах — словесным клише из советских

¹⁰ Все возможные версии кончины композитора рассмотрел А. Н. Познанский: *Познанский А. Н. Смерть Чайковского. Легенды и факты.* СПб., 2007.

музыковедческих штудий, непонятно каким образом увязывающимся с музыкой. Европейская (и американская) модель музыкальной науки выстроена иначе: музыковедение входит в число университетских дисциплин (а не в программу узкоспециализированных консерваторий)¹¹. Зарубежные коллеги нередко уступают нашим в искусстве анализа, зато многократно превосходят в умении мыслить контекстно.

Марина Рыцарева до 1990 года жила и работала в России, здесь защитила кандидатскую (1973) и докторскую (1989) диссертации, а эмигрировав, продолжила деятельность в Бар-Иланском университете. В своих изысканиях она обращалась за консультациями и к российским, и к зарубежным коллегам. Вы найдете в книге как привычные нам сугубо музыковедческие страницы, так и главы, которые можно отнести к социально-антропологическому анализу. Именно такой подход позволяет ей выстраивать и утверждать новую интерпретацию известного сочинения.

Первый вопрос, который ставит автор: какие существуют свидетельства о наличии программы Шестой симфонии? И напрямую связанный с ним второй: почему эта программа секретна? Эти главы посвящены времени и Чайковскому в этом времени. Рыцарева обращается к дневникам композитора, воспоминаниям современников, графику концертного тура в конце 1892 — начале 1893 года. Она внимательно смотрит на то, какие требования предъявлял Чайковский к сюжетам, программам сочинений, задается вопросом, кто мог бы быть героем симфонии. Кто восхищал Чайковского, перед кем он преклонялся? Каково было его отношение к вере?

Сейчас христианство — тема модная, но большинство рассуждений о нем весьма поверхностны. Религиозные чувства людей рубежа XIX–XX веков — богоискание — мы воспринимаем упрощенно. Рыцарева показывает разное отношение к христианской вере у интеллигенции конца XIX века. Она цитирует и Достоевского, и Толстого, и, например, письмо Стасова к Толстому (1894):

Почти постоянно вы опираетесь на мысли о Христе, о Боге. На что это? На что нам и тот, и другой, когда так легко и разумно обойтись и без них... Я желаю и чувствую себя способным быть самостоятельным и идти к добру и правде без «высших» фантастических выдуманных существ¹².

¹¹ Подробнее см.: Букина Т. В. Музыкальная наука в России 1920–2000-х годов (очерки культурной истории): Монография. СПб.: РХГА, 2010, в частности последнюю главу: «Когнитивная институализация: социокультурные исследования versus теоретическое музыковедение», с. 123–143.

¹² Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1879–1906. Л.: Прибой, 1929. С. 126. В книге М. Рыцаревой — с. 35.

Несколько далее Рыцарева приводит выдержки из книги Эрнеста Ренана «Жизнь Иисуса», имевшей огромное влияние на просвещенное общество того времени¹³, — в ней Христос предстает как человек. Мы рассматриваем картины, создававшиеся в то время (И. Крамской, Н. Ге, В. Поленов, А. Куинджи, Дж. Энсора), знаменитую скульптуру «Христос перед судом народа» М. Антокольского. Казалось бы — зачем все это? Ведь речь-то должна идти о музыке, но именно контекст позволяет понять, насколько музыка во второй половине XIX века была несвободна в проявлении религиозности и претворении религиозных сюжетов. В этом вопросе Рыцарева ориентируется лучше многих: ее диссертации были посвящены творчеству Бортнянского и Березовского, она — автор монографии о русском духовном концерте.

Четвертая глава («Русская культура, Иисус Христос и Сострадание. Литература. Изобразительное искусство. Музыка») стала для меня одним из первых разделов-открытий, когда я начала доверять концепции, предложенной Мариной Рыцаревой. Мне неизвестны работы на русском языке, в которых говорилось бы о том, что в России в XIX веке духовная и светская музыка были резко разграничены. После правления Александра I паралитургическая музыка практически перестала существовать. Церковь запрещала появление церковной тематики на светской сцене, будь то театр или концертный зал. Пьеса «Царь Иудейский», написанная великим князем Константином, не ставилась в течение двадцати пяти лет. Бах, Гендель, Моцарт, Гайдн (то есть музыка католического и протестантского служения) в концертах звучали, но Рубинштейн, написавший несколько опер на сюжет Ветхого Завета, издавал и ставил их в Штутгарте. Мы знаем, что и Чайковский, и Рахманинов испытывали затруднения со своими литургическими сочинениями, не соответствовавшими церковным канонам. Что же говорить об инструментальном произведении, которому, если оно было задумано с подобной программой, в России были бы закрыты все пути к исполнению.

И — повторю — все это на фоне горячих дискуссий о сути религиозности в литературе, в живописи, в письмах. Христос виделся идеальным героем, чьи слова (и сомнения) и действия подлежат обсуждению, могут быть исследованы, художественно интерпретированы. Эти идеи составляли суть особенного подхода, который мыслился как атеизм¹⁴. Крам-

¹³ Книга впервые вышла в 1863 г. Издательство Мишеля Леви продало за пять месяцев шестьдесят тысяч экземпляров; за полтора года книга переиздавалась тринадцать раз, была переведена на все европейские языки.

¹⁴ Внутренняя противоречивость становилась своего рода модой. В предисловии к современному изданию Ренана А. Мень замечает: «Кажется, что Ренану доставляло удо-

ской, например, определял его так: «Атеизм, как я понимаю, есть последняя, высшая степень развития религиозного чувства»¹⁵.

В такой ситуации секретность программы симфонического произведения — если эта программа была основана на евангельском сюжете — действительно становится объяснима.

Рыцарева блистательно анализирует саму симфонию, показывая сначала, как построен цикл, прочерчивая векторы между отдельными частями, по-разному группируя их, после чего подробно рассматривает каждую часть. И здесь мы сталкиваемся с моментом, когда анализ — ясный, обстоятельный — именно в силу предельной детализации — перестает быть убедительным.

К каждой части исследователь находит особенный подход. Первая рассматривается сюжетно. Рыцарева показывает близость темы вступления к баховским пассионам (а еще к си-бемоль-минорной прелюдии и к фуге фа-диез минор из «Хорошо темперированного клавира»). Особенно ощутимо — без прямого цитирования — интонационное и жанровое родство с начальным хором «Страстей по Матфею». Другая, не столь очевидная ассоциация возникает с темой Crucifixus из си-минорной мессы, фактически — использование пассакального нисходящего хода. Сопоставления не поверхностны, подробны. И все-таки когда аккорд *sforzando* в пятом такте трактуется как падение Иисуса на крестном пути — маятник нашего восприятия отшатывается в другую сторону. Слишком подробно, слишком конкретно! Миф тем более убедителен, чем больше пространства он оставляет для мифотворчества своим новым адептам. (В том, что речь идет о создании мифа, мы убеждаемся почти в самом начале: ведь автор говорит, что предлагаемая гипотеза не может быть доказана — ей можно только поверить.) Невозможно перенять, выучить миф во всех подробностях: чтобы поверить, необходимо каждый раз как бы заново творить его. И вот этой-то возможности лишает читателя Рыцарева, стараясь найти пояснения всему, буквально каждой гармонии, каждому повороту мелодии.

вольствие любоваться тем, во что он не верит, и верить в то, что подвергает сомнению. Он проповедовал скепсис, оставаясь романтиком-идеалистом. Толковал о Прогрессе, но редко упускал случай поговорить о тщетности всех человеческих усилий...» (Ренан Э. Жизнь Иисуса / Пер. с французского А. С. Усовой, под ред. А. Н. Веселовского. М.: Эксмо, 2007). Анализ работы Ренана см. также: Метель О. В. Начало научного изучения религий во Франции: концепция происхождения христианства Э. Ренана // Вестник Омского университета. 2011. № 3. С. 102–107.

¹⁵ Крамской И. Письма, статьи: В 2 т. М.: Искусство, 1965. Т. 1. С. 230–231.

Еще сложнее принять трактовку начальной интонации главной партии как петушиного крика. Здесь на пяти страницах сконцентрированы сведения самого разного характера: и этнографические нотации (петушиные крики, зафиксированные в Яфо, но также и свидетельства разных музыковедов о том, что и им этот мелодический ход знаком), и пояснения, что петушинный крик связан с чувством тревоги, и сопоставление с ключевой сценой «Пиковой дамы», и ассоциации с именем Петр. Имеются в виду как апостол Петр, отрекшийся трижды, прежде чем пропел петух, так и имя Чайковского. Рыцарева вспоминает даже о большом бронзовом петухе, подаренном Петру Ильичу... — и вот вы уже готовы захлопнуть книгу и отложить ее. Разнородность сведений, широта ассоциативного круга кажутся чрезмерными. Ваше представление о научном исследовании попрано. С чем-то из предложенного ряда соглашаться не хочется (у каждого могут быть свои возражения: например, чаще всего крик петуха — сигнал рассвета — разгоняет темные силы). Вы больше не хотите верить этому мифу.

Со скепсисом читаются страницы, где Рыцарева слышит в полетном кружении пятидольного вальса некие восточные мотивы, — она предлагает связать вторую часть симфонии с прекрасной, благодатной обетованной землей.

Самое же интересное происходит с анализом третьей части — *Allegro molto vivace*. Ее двойственная природа, в которой можно услышать торжество и радость или, напротив, катастрофическую губительную злую силу, побуждает исследователя предложить *три* (!) трактовки. Сначала Рыцарева подробно анализирует скерцо как изображение насилия. И снова, увлекшись анализом, заходит дальше, чем следовало бы, предлагая, например, во взвизывающих пассажах услышать свист хлещущих бичей:

Необычайная свирепость металлических ударов, звучащих в многооктавном тутти с увеличивающейся частотой, словно живописует прислужников диктатора, которые разгоняют толпу кнутами и заставляют подданных простираться ниц¹⁶.

Рыцарева убедительно говорит о том, что для благородного персонажа Чайковский, скорее, выбрал бы не марш, а полонез. Завершающий скерцо нисходящий пассаж она сравнивает с офенбаховским канканом, который «решительно ставит под сомнение героический характер коды, заключая всю часть надутой и истеричной помпезностью» (с. 136).

¹⁶ Рыцарева М. Тайна Патетической Чайковского. С. 131.

Но вы переворачиваете несколько страниц с нотными примерами и читаете следующий раздел главы, где мягко, терпеливо автор убеждает вас в обратном и излагает версию, в которой скерцо рисует въезд Иисуса в Иерусалим, ликование толпы, поющей осанну. Наконец, в следующем разделе вы находите анализ, примиряющий обе трактовки...

Вряд ли можно говорить, что такой толерантный подход пошел на пользу новому мифу. Скорее, читатель убеждается, что с одинаковой логичностью, одинаково страстно можно защищать как одну позицию, так и другую — противоположную ей. Эти позиции Рыцарева излагает на соседних страницах, как будто речь идет о шахматной партии с самим собой: когда нужно перехитрить самого себя, найти ход, которого ты не видел, делая предыдущий, фигурами другого цвета¹⁷.

Это не последние движения маятника: продолжая чтение, вы еще и еще раз верите автору, а потом снова начнете подбирать аргументы для возражений. И все-таки книгу стоит дочитать: один из своих главных козырей Рыцарева открывает на самой последней странице.

Книгу приятно держать в руках. В оформлении нет ничего лишнего, благородный стиль делает ее замечательным подарком. Великолепная полиграфия, удобно расположенный текст, академическое оформление (не хватает лишь отдельного списка литературы). Литературная отделка текста безукоризненна. Твердая обложка с приятной «велюровой» поверхностью и шитый корешок: книга рассчитана на то, что вы будете ее читать, а потом ее попросят друзья и вернут в том же аккуратном виде. Тираж невелик: всего 300 экземпляров, так что, скорее всего, ей суждено стать библиографической редкостью.

Евгения Хаздан

¹⁷ Возможно другое сравнение: с ветвящимся сюжетом романа второй половины XX века — например, такого, как «Назову себя Гантенбайн» Макса Фриша. В подобном ходе, естественном для игры, многократно воспроизведенном в литературе, можно увидеть как попытку максимально наглядно представить многозначность музыкального текста, так и постмодернистское примеривание масок-сюжетов.

Сведения об авторах

Берфорд, Татьяна Валерьевна — кандидат искусствоведения, сотрудник Центра музыкальной культуры им. С. В. Рахманинова (подразделение Центра культуры, искусства и общественных инициатив «Диалог») в Великом Новгороде. Окончила Санкт-Петербургскую консерваторию и аспирантуру Российского института истории искусств. С 1997 по 2016 год — доцент кафедры музыки и методики преподавания музыкальных дисциплин Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. Татьяна Берфорд — автор монографий «Николо Паганини: Стилиевые истоки творчества» (2010) и «Князь Игорь, сын Давидов. Игорь Ойстрах в жизни и в искусстве» (2013), а также девяноста статей, опубликованных в России и за рубежом.

Огаркова, Наталия Алексеевна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств, профессор кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств Санкт-Петербургского государственного университета, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Основные направления научных исследований: история русской музыкальной культуры и искусства, музыкальное источниковедение и текстология XVIII–XIX веков, музыкальная культура и искусство Петербурга, музыкальное искусство XX века. Автор книги «Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII — начало XIX века» (2004), отв. редактор издания «Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век» (т. 1, кн. 6, 2002), «Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век» (т. 12, 2013; т. 13, 2014; т. 14,

Contributors to this issue

Tatiana Berford, PhD, works at Rachmaninoff Center of Music Culture (a subdivision of a Center of Culture, Arts and Public activities Dialogue) in Novgorod. She graduated from St Petersburg State Conservatory and did her postgraduate studies at Russian Institute of Arts History. From 1997 to 2016 Tatiana Berford worked as an Associate Professor at the Music department of Novgorod State University named by Jaroslav the Wise. Berford is an author of books on Paganini (2010) and Igor Oistrakh (2013), and of 90 articles published in Russia and abroad.

Natalia Ogarkova is a doctor of arts, a leading researcher at the Music Sector of the Institute for the History of the Arts, and a professor at the St. Petersburg University and the Herzen State Pedagogical University. Her research focuses on history of Russian music and musical culture, source studies and textual criticism, music and musical culture in St. Petersburg, 20th century music. She is the author of the monograph *Ceremonies, Festivals, and Music of the Russian Court in the 18th — Early 19th Centuries* (2004), and the editor of the encyclopedia *The Musical Petersburg* (vols. 12, 13 and 14) and the collection *Music in the Russian-European Cultural Space* (2014). Natalia Ogarkova developed several courses on the history of 20th century music and popular musical culture.

2017), коллективной монографии «Музыка в культурном пространстве Европы — России» (2014). Н. Огаркова разработала ряд учебных программ по истории музыкального искусства XX века и массовой музыкальной культуре.

Пастушкова, Анна Сергеевна в 2017 окончила историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (класс профессора М. А. Сапонова). Во время обучения выиграла основную премию II Всероссийского конкурса молодых ученых в области искусств и культуры с работой «Stabat mater Джованни Батиста Перголези в обработке Иоганна Себастьяна Баха» (2015). В 2016–2018 годах работала в Большой российской энциклопедии: старший научный сотрудник редакции музыки, редактор, автор статей. В настоящее время — аспирант первого года обучения (класс профессора М. А. Сапонова) и председатель студенческого научно-творческого общества Московской консерватории им. П. И. Чайковского.

Скорбященская, Ольга Адольфовна — училась на фортепианном факультете Санкт-Петербургской консерватории (класс проф. Т. П. Кравченко). В 1993 году закончила аспирантуру консерватории (научный руководитель — проф. Л. Г. Ковнацкая) и защитила кандидатскую диссертацию на тему «Фортепианное творчество Карла Марии фон Вебера в контексте культуры немецкого романтизма». С 2001 года старший преподаватель, а с 2007 года — доцент СПб консерватории. Ольга неоднократно принимала участие в фестивалях современной музыки в г. Олдборо (Великобритания) и в фестивале современной музыки в г. Челтенхем. В 1996 году прошла стажировку у М. Перайи в Великобритании. Дипломант Международного конкурса исполнителей современной музыки в Италии (1996). Скорбященская — автор более че-

Anna Pastushkova graduated from Moscow Tchaikovsky Conservatory, Faculty of History and Theory of Music (2017; professor M. Saponov's class). In 2015 she won the main prize of the 2nd All-Russian competition of young scientists in the field of arts and culture with the work *Stabat mater Giovanni Battista Pergolesi in the Processing of Johann Sebastian Bach* (2015). In 2016–2018 worked in publishing house *Great Russian book* as senior science editor. Currently she is postgraduate student (the first year; professor M. Saponov's class) and chairman of the Student Scientific and Creative Society of the Moscow Conservatory.

Olga Skorbyashchenskaya studied at the St. Petersburg Conservatory, Piano Faculty, under Professor Tatiana Kravchenko. In 1993, she completed her PhD at the Conservatory under Professor Lyudmila Kovnatskaya and presented a thesis titled “Carl Maria von Weber's piano works in the context of the German Romanticism culture.” Senior Lecturer of the St. Petersburg Conservatory since 2001, Associate Professor there since 2007. Frequently participates in the Aldeburgh Music and the Cheltenham Music Festival. Did an internship with Murray Perahia in Britain. Diploma winner of an international competition of performers of contemporary music in Italy (1996). Author of over four hundred articles and pamphlets on contemporary performance and Romantic music of the 19th century.

тырехсот статей и буклетов, посвященных проблемам современного исполнительства и романтической музыки XIX века.

Хавров, Владимир Владимирович — в 2017 году окончил Санкт-Петербургскую консерваторию (научный руководитель — проф. А. И. Климовицкий), в настоящее время — аспирант консерватории (научный руководитель — проф. Л. Г. Ковнацкая). Ведущий редактор издательского отдела Мариинского театра. Область научных интересов — музыкальная культура романтизма, история исполнительства на духовых инструментах.

Хаздан, Евгения Владимировна — этномузыколог. Закончила Санкт-Петербургскую консерваторию (класс композиции В. А. Успенского) и аспирантуру Российского института истории искусств (научный руководитель — проф. И. В. Мациевский). Принимала участие в организации ряда образовательных программ, в том числе Международного семинара традиционной музыки восточноевропейских евреев «Клезфест в Петербурге» (в рамках деятельности Еврейского общинного центра СПб.), методических семинаров «Искусство и традиция» («Новая еврейская школа»), исследовательского семинара «Среды в РИИИ». Защитила кандидатскую диссертацию «Нигун как явление традиционной еврейской музыкальной культуры» (2008 г., Московская гос. консерватория). Член Союза композиторов Санкт-Петербурга. Сфера научных интересов: традиционная музыкальная культура восточноевропейских евреев, история еврейской музыкальной фольклористики в СССР, еврейская тематика в творчестве русских и советских композиторов. Редактор научных журналов, сборников и нотных изданий.

Vladimir Khavrov graduated from the Saint Petersburg State Conservatory in 2017 under the supervision of Prof. Arkady Klimovitsky and is currently doing a PhD at the Conservatory under Professor Lyudmila Kovnatskaya. He is currently a lead editor of the Mariinsky Theatre Publishing Department. His academic interests include the music of Romanticism and the history of wind playing.

Evgeniya Khazdan is an ethnomusicologist. She studied composition at the St Petersburg Conservatory (Prof. V. Uspenski's studio) and did her postgraduate studies at the Russian Institute for the History of the Arts under the academic supervision of Prof. I. Maciejewski. In 2008 she successfully defended her dissertation *Nigun as a Phenomenon of Traditional Jewish Music Culture*. E. Khazdan helped to organise KlezFest workshop, an international workshop in Petersburg on the music of Eastern European Jews (part of the project initiated by the St Petersburg Jewish community centre), teaching workshops Art and Tradition (New Jewish School), and study workshops at the Russian Institute of History of the Arts as well as other workshops and events. E. Khazdan is a St Petersburg composers' union member. Her academic interests include the music tradition of Eastern European Jews, the history of study of Jewish folklore in the USSR, and Jewish themes in the music of Russian and Soviet composers. E. Khazdan edited scientific journals as well as collections of academic articles on ethnic music. E. Khazdan is the author of numerous scholarly articles published in Russia and abroad.

Информация для авторов

Журнал OPERA MUSICOLOGICA публикует научные статьи, документы, рецензии (на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи) по темам: теория и история музыки; музыкальное исполнительство; музыкальный театр; философия, эстетика и социология музыки; музыкальное образование.

Журнал OPERA MUSICOLOGICA принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями. Материалы должны быть присланы в редакцию в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) по электронной почте (opera_musicologica@conservatory.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1,0 п. л. (20 000–40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи — не более 0,25 листа (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. Настройка основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, междустрочный интервал — одинарный, отступ красной строки — 1,3 см; отступы до и после абзаца — 0. Выравнивание — двухстороннее. В статье могут быть использованы курсив и разрядка; подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются.

Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате MUS (расширение *.mus), набранные в нотном редакторе, или TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках курсивом: (ил. 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF (допускается сжатие LZW) или JPEG (с минимальным сжатием) с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

Примечания и ссылки на литературу подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами. Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке.

Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах. Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих любые алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала. Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы. Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

К статье должна быть приложена краткая аннотация (до 500 печатных знаков с пробелами) на русском языке и более объемная (до 1 000 печатных знаков с пробелами) на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов) на русском и английском языках.

Авторам необходимо представить следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы, контактная информация (адрес электронной почты, почтовый адрес с указанием индекса, телефон), а также краткую биографию (до 1 000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Краткая биография и контактная информация публикуются в журнале.

Журнал осуществляет рецензирование всех поступающих в редакцию материалов, соответствующих его тематике, с целью их экспертной оценки. Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних трех лет публикации по тематике рецензируемой статьи. Рецензии хранятся в издательстве и в редакции журнала в течение пяти лет.

Редакция журнала направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ, а также обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию журнала соответствующего запроса.

Рецензирование проводится конфиденциально. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Рецензирование проводится анонимно. Статьи направляются рецензентам без имени автора; рецензии направляются авторам без подписи и указания фамилии, должности и места работы рецензента. Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации.

Если рецензия содержит рекомендации по доработке статьи, автору направляются предложения внести необходимые изменения в статью или аргументированно опровергнуть замечания рецензента. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование тому же рецензенту.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
№ 3 [37], 2018

Подписано в печать 14.09.2018. Формат 70×100 1/16.
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 100 экз. Заказ 1248-18/11098.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
тел.: (8452) 24-86-33
email: 248633a@mail.ru