

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

На правах рукописи

Скорбященская Ольга Адольфовна

АДОЛЬФ ФОН ГЕНЗЕЛЬТ (1814–1889)
НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ КУЛЬТУР

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Диссертация
на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Том 1

Санкт-Петербург — 2021

Оглавление

Том 1

Введение.....	7
ГЛАВА 1. АДЛЬФ ФОН ГЕНЗЕЛЬТ И ПЕТЕРБУРГСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА 1840–1860-х ГОДОВ: НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ КЛАССИЦИЗМА И РОМАНТИЗМА; НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ЕВРОПЕЙСКИХ И РУССКИХ ВЛИЯНИЙ	41
1.1. Петербургский музыкант Адольф фон Гензельт: на пересечении русской и немецкой музыкальной культур	41
1.2. Петербургский текст в русской музыке XIX века. Феномен перекрестка западноевропейских и русских влияний.....	43
1.3. Адольф фон Гензельт: на перекрестке стилей классической и романтической эпох	58
1.4. Социокультурные основы концертирования и музицирования в Петербурге	68
1.5. Обучение музыке в Петербурге 1820–1880-х годов.....	74
1.6. Выводы.....	78
ГЛАВА 2. ЖИЗНЬ МУЗЫКАНТА: ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИИ И БИОГРАФЫ.....	79
2.1. Биографический метод и романтическое жизнеописание	79
2.2. Биография Гензельта: между воспоминаниями и хронографом. В поисках исторической достоверности	82
2.3. Жизнь музыканта: комментарии к семи мифам о Гензельте	83
2.4. Выводы.....	96
ГЛАВА 3. ГЕНЗЕЛЬТ-ИСПОЛНИТЕЛЬ	97
3.1. Становление пианистического таланта. Ранние годы. Швабах. Мюнхен	99

3.2. Веймарские годы учения.....	105
3.3. Годы странствий. Австрия. Германия.....	112
3.4. Путь в Россию.....	120
3.5. Первые триумфы в Петербурге	123
3.6. Гензельт в начале 1840-х годов	128
3.7. Рецепция исполнительской жизни в конце 1840-х – начале 1850-х годов	130
3.8. Рецепция исполнительства Гензельта в 1860–1870-е годы	152
3.9. Рецепция пианистической деятельности Гензельта в последние годы	155
3.10. Выводы.....	157
ГЛАВА 4. ГЕНЗЕЛЬТ-КОМПОЗИТОР. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ	160
4.1. Природа творческого дара Гензельта: слух/руки	160
4.2. Анализ творческого наследия Адольфа Гензельта. Жанровое своеобразие	163
4.3. Этюды Гензельта: у истоков романтической мифологии.....	174
4.4. Сравнение этюдов Гензельта с этюдами Шопена	218
4.5. Влияние этюдов Гензельта на сочинения последователей.....	221
4.6. Вариации Гензельта на тему Мейербера в контексте виртуозных вариационных циклов эпохи	236
4.7. Концерт ор. 16: реконструкция авторского замысла	241
4.8. Мелкие пьесы и транскрипции	244
4.9. Выводы.....	248
ГЛАВА 5. ГЕНЗЕЛЬТ В ДИАЛОГЕ С ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИМИ И РУССКИМИ КОМПОЗИТОРАМИ И ПОЭТАМИ	252
5.1. Гензельт и И. С. Бах.....	253
5.2. «Паломничество к Бетховену» Адольфа фон Гензельта	257
5.3. Веберовский адепт в Санкт-Петербурге.....	262
5.3.1. Гензельт и «веберовский культ» в Санкт-Петербурге	262

5.3.2. Веберовские пьесы в интерпретации Гензельта-пианиста	264
5.3.3. Сочинения Вебера в обработках Гензельта	267
5.3.4. Вебер в педагогическом репертуаре Гензельта	270
5.3.5. Гензельт и музыканты веберовского круга: Мари Липсиус, Ленц, Йенс	272
5.3.6. Последнее исполнение «Оберона»	274
5.3.7. Вебер и отражение его творчества в сочинениях Гензельта	275
5.4. Гензельт и Шопен: опыт сравнительной характеристики	276
5.4.1. Гензельт и Шопен в отзывах критиков 1840–1850-х годов.....	276
5.4.2. Жанровый анализ фортепианных сочинений Гензельта и Шопена. Их подобие и различия	278
5.4.3. Гензельт и Шопен как национальные символы	281
5.4.4. Интонационные пересечения сочинений Гензельта с Шопеном.....	282
5.4.5. Гензельт и Шопен как пианисты: физическая и психическая природа	283
5.4.6. Гастрольные маршруты. Отношения с властью	285
5.4.7. Педагогика Гензельта и Шопена	287
5.4.8. Гуммель как источник пианизма Гензельта и Шопена.....	290
5.5. Гензельт, Балакирев и Стасов.....	291
5.6. Гензельт и Рубинштейн	306
5.7. Гензельт и Чайковский. Нежданный дар.....	310
5.8. Рахманинов и Гензельт: великий наследник забытого музыканта- педагога	314
5.9. Гензельт и Скрябин.....	320
5.10. Поэтические реминисценции гензельтовских этюдов: Гензельт и Теодор Шторм, Гензельт и Эдуард Мерики, Гензельт и Пастернак	328
5.11. Выводы.....	332

Том 2

ГЛАВА 6. АДОЛЬФ ФОН ГЕНЗЕЛЬТ. РУССКИЙ АРХИВ.....	4
6.1. Рукописи Гензельта в Российской Национальной Библиотеке. История коллекции. Предварительная систематизация. Задачи и сверхзадачи исследования	4
6.2. Нотные рукописи.....	7
6.2.1. Andante g-moll, 4/4. Листок из альбома — и его биографический контекст	7
6.2.2. Педагогические тетради. Уроки с Петром Ольденбургским.....	19
6.2.3. Уроки с Екатериной Ольденбургской	25
6.3. Нотные эскизы	28
6.3.1. Опера двух авторов. Загадка «Кэтхен из Хайльбронна»	29
6.3.2. Концертные вариации для фортепиано с оркестром на тему из оперы «Роберт-дьявол» Мейербера: к проблеме двойной датировки опуса	35
6.4. Записки и письма. Круг и характер общения (к вопросу о личности Гензельта)	40
6.4.1. Записка Гензельта М. Е. Врангелю. Документ и его контекст....	41
6.4.2. Переписка Шумана и Гензельта. Опыт музыкально-графологического исследования	44
6.4.3. Три письма Листа Гензельту (1876–1885)	56
6.5. Балакирев-библиофил и Гензельт. Материалы из РНБ. Из нотной библиотеки Балакирева	82
6.5.1. Письмо Гензельта Балакиреву 23 сентября 1884 г.	82
6.5.2. Печатные экземпляры нот Гензельта в фонде Балакирева	83
6.6. Последний документ	92
6.7. Рукописи Гензельта в НИОР СПб Консерватории: к вопросу о реконструкции первоначальной версии Концерта ор. 16 и его второй редакции	94
6.8. Выводы.....	110

ГЛАВА 7. ГЕНЗЕЛЬТ-ПЕДАГОГ	113
7.1. Общая характеристика	113
7.2. Педагогическая деятельность Гензельта	117
7.2.1. Первый период: 1838–1848 годы	117
7.2.2. Второй период: 1848–1858 годы	121
7.2.3. Третий период: 1858–1889 годы	125
7.3. Адольф фон Гензельт и Санкт-Петербургская консерватория	128
7.4. Гензельтовский «Кодекс виртуоза» — «Приготовительные упражнения» (1888)	140
7.5. Выводы	146
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	148
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	156
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ И НОТНЫХ ПРИМЕРОВ	195
ПРИЛОЖЕНИЯ	200
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 Хроника жизни и творчества Адольфа фон Гензельта	200
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 Список произведений Гензельта	212
ПРИЛОЖЕНИЕ 3 Концертная деятельность Гензельта	220
ПРИЛОЖЕНИЕ 4 Список самых известных учеников и учениц Гензельта	225
ПРИЛОЖЕНИЕ 5 Письма Гензельта к великим музыкантам. Воспоминания о Гензельте и статьи о нем его современников и потомков	243
ПРИЛОЖЕНИЕ 6 На пути к аннотированному каталогу рукописей ..	268
ПРИЛОЖЕНИЕ 7 Гензельт и Андерсен: реальность сна	290
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	296

Введение

Актуальность темы исследования. Феномен петербургской музыкальной культуры XIX века до сих пор не изучен в достаточной степени. С момента начала строительства Петербурга, по смелому замыслу Петра I расположенного на границе России и Европы, город и его среда испытывали мощные иностранные влияния. Об этом говорит огромное число исторических свидетельств, посвященных взаимодействию русского и западноевропейского векторов в культуре Петербурга. Но Петербург был не просто пограничной зоной пересечения влияний, он был в XVIII–XIX веке «российской Европой», со всеми специфическими чертами, отличающими его культуру как типично европейскую. Одной из существенных особенностей петербургской музыкальной культуры было переплавление иностранных (западноевропейских) влияний, адаптация их к условиям русской культуры, буквальный и метафорический перевод западноевропейских источников на русский язык.

В центре исследования — фигура Адольфа фон Гензельта¹ (1814–1889), выдающегося немецкого музыканта — исполнителя, композитора, педагога, который более 50 лет провел в Петербурге, став придворным пианистом, преподавателем фортепиано и инспектором всех музыкальных заведений России второй половины XIX века, однако после смерти был почти совсем забыт.

Имя Гензельта в свое время «гремело» в Петербурге и во всей Европе, и авторитет Гензельта-пианиста и педагога не уступал авторитету Шопена и Листа. В марте 1838 года северная столица пережила *явление Адольфа Гензельта* — именно так можно охарактеризовать его триумфальные концерты в Петербурге. Музыкант приехал сюда, как он полагал, ненадолго, но задержался на пятьдесят

¹ Имя Адольфа Гензельта имеет два варианта написания в связи с получением дворянского титула 14 марта 1861 года и добавлением к фамилии статусной приставки «фон». В настоящей работе мы упоминаем имя Гензельта с этой приставкой, во всех случаях, кроме цитат.

лет, и период русского пианизма 1840–1880-х гг. можно назвать *эпохой Гензельта*. Участвуя в русской исполнительской, композиторской, педагогической и музыкально-общественной жизни 1840–1880-х годов, Гензельт сыграл огромную роль в музыкальной культуре Европы и России второй половины XIX века.

Своевременность изучения наследия Гензельта сегодня обусловлена необходимостью по-новому взглянуть на историю взаимоотношений европейской и русской музыки, определить истоки формирования отечественной композиторской и пианистической школы, и, в конечном итоге, по-новому определить «контуры реальности» (Бергсон)² русской музыкальной культуры XIX века.

Своеобразие роли Гензельта в музыкальной культуре его времени определено его положением посредника между двумя большими ветвями единой романтической культуры, немецкой и русской, посла музыкальной Германии в России и России в Германии.

Все это позволяет считать, что изучение личности Гензельта в контексте русско-европейских связей, в совокупности всех его творческих устремлений — важная и актуальная задача современного музыковедения и науки об исполнительстве.

Степень научной разработанности темы исследования. Изучение творческой деятельности и жизни Гензельта приобретает особый смысл в контексте процессов, которые характеризуют русско-европейские связи в культуре XIX века. Поэтому наиболее значимыми для данной диссертации были исследования, посвященные проблематике кросс-культурных связей.

Тема взаимного влияния и пересечения русской и европейской культур стала наиболее актуальной в 1990-х, когда одновременно появились работы отечественных ученых-филологов, культурологов, искусствоведов и музыковедов,

² Термин Анри Бергсона (1859–1941), главный постулат его философского труда «Творческая эволюция» (1907). См.: *Бергсон А.* Творческая эволюция (перевод Флеровой). М., 1998. С. 230.

исследовавших культурный диалог России и Западной Европы. Среди них основополагающие идеи были высказаны в трудах историков литературы Ю. М. Лотмана³ и М. Л. Гаспарова⁴. Генеральными для этих ученых были идеи, касающиеся способов диалога различных культур. Для автора данной диссертации ключевой является мысль Лотмана о том, что «чужая цивилизация выступает для русской культуры как своеобразное зеркало и точка отсчета, и основной смысл интереса к "чужому" в России традиционно является методом самопознания»⁵ [разрядка моя. — О. С.]. Таким зеркалом для русской музыкальной культуры второй половины XIX культуры во многом стала культура немецкая.

Во всем многообразии тем работ Гаспарова для данной диссертационной работы наиболее близкой стала статья ученого «Русская интеллигенция как отводок европейской культуры», написанная как комментарий к замечанию Б. А. Успенского относительно специфики русской культуры и исторических аналогий между отношениями России и Европы: «Б. А. Успенский пишет, что если Россия на своем пограничье чувствовала себя культурной колонией Германии, то Германия чувствовала себя такой же культурной колонией Франции; добавим к этому, что двумя веками раньше Франция чувствовала себя такой же культурной колонией ренессансной Италии, а ренессансная Италия — античного Рима, а античный Рим — завоеванной им Греции. "Контакты цивилизаций в пространстве и во времени" (выражение Тойнби) — явления одного порядка, и при всех таких контактах четко различаются цивилизации: более престижная и менее престижная, влияющая и принимающая влияние [разрядка моя. — О. С.] <...> всякий раз чужие тексты на новой почве складывались в новый контекст, Венеция не походила на Афины,

³ Лотман Ю. М. Современность между Востоком и Западом // Знамя. М., 1997. № 9. С. 157–169.

⁴ Гаспаров М. Л. Русская интеллигенция как отводок европейской культуры // Россия / Russia. Новая серия. Вып. 2 [10]: Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: История и типология: материалы международной конференции (Неаполь, май 1997) / сост. Б. А. Успенский. М., 1999. С. 20–28.

⁵ Лотман Ю. М. Современность между Востоком и Западом. С. 160.

Киев на Константинополь, а Петербург на Париж: никакой специфики русской культуры здесь нет»⁶. Высказанная в этой статье мысль о неизбежной преемственности в отношениях двух культур — более старой и более молодой — и, вместе с тем, о возникновении нового контекста, в который вписывается старая модель, буквально характеризует отношения между немецкой и русской музыкальными культурами середины XIX века.

Проблемам специфики культуры немецких переселенцев в России посвящены работы историков и антропологов С. И. Брук и Т. Б. Смирновой⁷, историка и социолога М. Буша⁸. Отдельным персонажам музыкальной истории — исследования Н. Н. Глянцевой о Гензельте⁹, С. В. Грохотова о Гуммеле¹⁰, Д. Г. Ломтева о становлении русских консерваторий и о роли немецких музыкантов в этом процессе¹¹.

Исследования взаимодействия между западноевропейской и русской культурой продолжились и углубились в 2000-е годы. На высоком научном уровне были выполнены сборники статей, выпускавшиеся с 2006 по 2018 год кафедрой зарубежной музыки Санкт-Петербургской консерватории: «Русско-британские музыкальные связи»¹², «Русско-французские музыкальные связи»¹³, «Русско-немецкие музыкальные связи»¹⁴, «Русско-польские музыкальные связи»¹⁵. Эти сборники характеризует широта научной проблематики. Вместе с тем, написанные коллективом авторов, много лет специализирующихся на частных проблемах, сборники не ставили задачу выйти на обобщения общекультурного уровня.

⁶ Гаспаров М. Л. Русская интеллигенция как отводок европейской культуры. С. 21.

⁷ Брук С. И., Смирнова Т. Б. Немцы // Народы России: энциклопедия. М., 1994. С. 246–249.

⁸ Буш М. Немцы в Петербурге в 1865–1914 гг. Самосознание и интеграция // СПб., 1998. С. 69–80.

⁹ Глянцева Н. Н. Адольф Гензельт в России // Немцы в России: Проблемы культурного взаимодействия: сборник статей / отв. ред. Л. В. Славгородская. СПб., 1998. С. 136–140.

¹⁰ Грохотов С. В. Иоганн Непомук Гуммель и русская музыкальная культура // Из истории музыкальной жизни России XVIII–XIX веков. М., 1990. С. 19–39.

¹¹ Ломтев Д. Г. У истоков. Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. М., 1999.

¹² Русско-британские музыкальные связи. СПб., 2009.

¹³ Русско-французские музыкальные связи. СПб., 2010.

¹⁴ Русско-немецкие музыкальные связи. СПб., 2006.

¹⁵ Русско-польские музыкальные связи. СПб., 2018.

Представленные в этих сборниках статьи и материалы, исследования и разыскания являлись отдельными частными набросками, «этюдами к *общей истории русско-европейских музыкальных связей*, которая когда-нибудь будет написана»¹⁶.

Тем не менее, можно сказать, что статьи А. И. Климовицкого, Л. Г. Ковнацкой, Н. А. Брагинской, архивно-источниковедческие материалы А. Г. Айбиндер и Л. А. Миллер, обзоры британской прессы, сделанные Дж. Макберни могут быть рассмотрены как весомый вклад в написание общей, глобальной истории русско-европейских связей. То же можно сказать и о статьях Т. В. Шабалиной, Т. А. Зайцевой, Н. А. Брагинской, Л. А. Миллер и В. А. Сомова в сборнике «Русско-польские музыкальные связи», статьях Н. И. Дегтяревой, А. К. Кенигсберг, Х. А. Стрекаловской, О. А. Скорбященской, Н. А. Брагинской, И. С. Федосеева в сборнике «Русско-немецкие музыкальные связи».

С необходимостью углубленной специализации, детализированный характер носят и сборники статей, выпускаемые РИИИ, а также энциклопедия «Музыкальный Петербург», вышедшая в нескольких выпусках¹⁷ в 2013–2014 гг. В 14 томе продолжается исследование магистральных направлений проекта «русское-европейское», поддержанное фондом РГНФ. «Петербург и русская композиторская школа, композитор, социум, творчество; музыкальный театр — театральное дело — артисты и публика; исполнитель-виртуоз — композитор; город и музыкальная среда; писатели и критики — слово о музыке; нотные рукописи и издания — как феномен петербургской культуры»¹⁸, — так определяет круг тем редактор-составитель Н. А. Огаркова.

Среди исследователей — Е. В. Герцман, А. Л. Порфирьева, Н. А. Огаркова, Д. А. Шумилин, Н. А. Серегина, З. М. Гусейнова, М. Г. Долгушина, Г. В. Петрова, М. А. Константинова, Г. В. Ковалевский, Т. В. Бедфорд и др.

¹⁶ Ковнацкая Л. Г. От редактора // Русско-британские музыкальные связи. СПб., 2009. С. 6.

¹⁷ Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь-исследование. XIX век. Т. 12. Страницы биографии. СПб., 2013; Т. 13. XIX век. 1801–1861: материалы к энциклопедии. СПб., 2014.

¹⁸ Огаркова Н. А. От редактора / Музыкальный Петербург. XIX век. Т. XIII. 1801–1861: материалы к энциклопедии. С. 2.

Полифоническая ткань исследований, входящих в Энциклопедию, воссоздает жизнь Петербурга как мультикультурной столицы. Для автора данной диссертации важными стали наблюдения, сделанные Д. А. Шумилиным¹⁹, касающиеся фортепианной культуры Петербурга 1830-х годов и содержащие таблицу-хронограф гастролей иностранных пианистов в Петербурге первой трети XIX века. Методологическую основу, на которой была сделана классификация концертов как социальных институтов в Петербурге 1830-х–1840-х годов, содержат статьи Г. В. Петровой, касающиеся оркестровой и квартетной музыки в северной столице²⁰.

Такой коллективный труд по неизбежности становится проявлением метода эмпирического познания, когда отдельные исследователи по частям составляют целое, словно строят по кирпичикам будущий храм, чей чертеж и образ существует только в воображении.

Противоположный метод представляют авторские исследования музыкальной славистики за рубежом. Образно говоря, они рассматривают панораму русско-европейской музыкальной жизни с высоты птичьего полета, с вершины некоей башни, которая возносится над частностями и позволяет увидеть единую картину целого. Может, причина такого подхода — в смелости исследователя, которому делать обобщения не мешает чрезмерно близкая дистанция к рассматриваемому объекту. Среди работ, близких автору данной диссертации и повлиявших на его методологию, прежде всего надо назвать работы Ричарда Тарускина. Профессор университета в Беркли, ученик и последователь

¹⁹ Шумилин Д. А. Фортепианная музыка в концертной жизни Петербурга 1830-х годов: хронограф // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801–1861. СПб., 2013. С. 222–291; Шумилин Д. А. Лист в женском платье. Российский триумф Софии Борер // *Problemata musicologica*. 2012 (10). С. 229–253; Шумилин Д. А. Первые исполнения произведений Ф. Шопена, Ф. Листа и С. Тальберга на петербургской сцене. Антон Августович Герке // Вестник музыкальной науки. 2018 (3). С. 108–118.

²⁰ Петрова Г. В. Иоганн Бенъямин Гросс — виолончелист-виртуоз и забытый композитор // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь-исследование. Т. 14. XIX век. 1801–1861: материалы к энциклопедии. СПб., 2017. С. 267–287; Петрова Г. В. Придворный оркестр в Петербурге в первом десятилетии XIX века // Старинная музыка. 2013. № 4 (62). С. 2–5; Петрова Г. В. Служебный «формуляр» музыканта первой половины XIX века как историко-культурный документ // Старинная музыка. 2019. № 2 (84). С. 22–28.

Пола Генри Ланга²¹, блестящий критик и ученый, Тарускин многие годы занимался исследованием диалога русской и западноевропейской музыкальных культур. Научный потенциал и широта применяемых методологий ученого таковы, что дают ему возможность создавать новую концепцию истории музыки, обобщенно взглянув на картину развития русско-европейских связей. Тарускин, автор шеститомной оксфордской «Истории западноевропейской музыки»²², а также сборников статей и исследований по русской и советской музыке²³, во вступительной статье к «Истории западноевропейской музыки»²⁴ пишет о своей методологии, ссылаясь на трактат Фрэнсиса Бэкона «О достоинствах и приумножении наук» (1623)²⁵: «Я принял всерьез положения Бэкона о том, что причины должны быть рассмотрены, источники не только упомянуты, но и проанализированы (на предмет их “содержания, стиля и метода”), чтобы подход был широк и всесторонен, насколько это возможно, и следовал не из моих личных предпочтений, а из моего заключения, что необходимо включить, чтобы удовлетворить двойному требованию: объяснение причин и детальный анализ»²⁶. Стасов, Серов, Мусоргский, Бородин, Стравинский становятся героями статей его сборника «О русской музыке», который, как и все, что написано Тарускиным, наряду с фундаментальностью и всеохватностью мысли, отличается своеобразной парадоксальностью в суждениях и великолепной художественной правдой того образа, который он создает. Беру это слово без кавычек, поскольку считаю, что ученый-исследователь Тарускин и Тарускин — литератор и полемист не могут быть отделены друг от друга.

²¹ Пол Генри Ланг (1901–1991) — ученик Белы Бартока и Золтана Кодая, американский музыковед и музыкальный критик венгерского происхождения.

²² *Taruskin Richard. The Oxford History of Western music. Oxford University Press, 2005.*

²³ *Taruskin Richard. On Russian Music. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2009.*

²⁴ *Taruskin R. Introduction: The History of What? // The Oxford History of Western Music. Oxford University Press, 2005. Vol. I. P. 13–22.*

²⁵ *Bacon F. De Dignitate Et Augmentis Scientiarum Libri IX (1623). Цит. по: Бэкон Ф. О достоинстве и приумножении наук (1623). / Бэкон Ф. Сочинения. В 2-х томах. Т. I. М.: Мысль (Философское наследие), 1971. С. 87–546.*

²⁶ *Тарускин Ричард. История чего? // Opera musicologica. 2010. № 4 (6). С. 5–6.*

Не могу не согласиться с мнением Л. О. Акопяна, полагающего: «В лучших очерках Тарускин-музыковед и Тарускин-литератор пребывают в счастливом симбиозе. Но есть и такие тексты, где Тарускин-литератор (фельетонист, полемист) заявляет о себе излишне настойчиво. Результаты, при всей их безусловной увлекательности, получаются неоднозначными»²⁷. Для понимания методов работы Тарускина-полемиста, как полагает Акопян, важна категория «художественной правды», которая «преодолевает ограничения буквальной правды факта; она допускает представление фактов в более или менее смещенной перспективе во имя большей художественной убедительности»²⁸.

Собственно, создание художественно убедительного образа исторического процесса — это, на мой взгляд, — одна из задач историка, и Ричарду Тарускину это удастся сделать блестяще.

Конечно, трудности написания масштабного исторического исследования одним автором известны и самому Л. О. Акопяну, в одиночку написавшему «Историю музыки XX века»²⁹. Его труды тоже отражают субъективность и «сильное авторское начало», что, по мнению Т. Науменко, является воплощением современного музыковедческого стиля³⁰.

Пожалуй, наибольшая взвешенность и объективность в оценках характеризует Доротею Редепеннинг, автора трудов «История русской музыки XIX столетия», «История русской и советской музыки XX столетия»³¹. Именно это позволило ей написать исследование масштабное — не только по объему, но и по выдвигаемым ею идеям.

²⁷ Акопян Л. О русской музыке. Взгляд из океана. Израиль XXI // Музыкальный журнал. URL: <http://web.archive.org> (дата обращения: 18.09.2019).

²⁸ Там же.

²⁹ Акопян Л. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М., 2010.

³⁰ Науменко Т. И. Современное музыковедение и «стиль времени» // Журнал «Общества теории музыки». № 1. 2013/1. С. 88.

³¹ *Redepenning Dorothea. Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik, Bd. 1: Das 19. Jahrhundert.* Laaber: Laaber-Verlag, 1994; *Redepenning Dorothea. Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Band II: Das 20. Jahrhundert.* Laaber: Laaber-Verlag, 2008. 836. S.

«Сразу признаем, что Доротея Редепеннинг опередила российских коллег. Труды сопоставимого объема писали у нас обычно целые отделы научных институтов — когда-то так появились на свет и «История русской советской музыки» (1956–1963), и «История музыки народов СССР» (1970–1974, 1996). Результатом коллективного творчества являются также учебные пособия недавних времен: трехтомная «История современной отечественной музыки» (1995–2001) под редакцией М. Тараканова и Е. Долинской и «История отечественной музыки второй половины XX века» (2006) под редакцией Т. Левой. Что касается немногочисленных индивидуальных проектов, то они не могут на равных конкурировать с фундаментальным трудом Доротеи Редепеннинг, по крайней мере, по объему и широте проблематики», — пишет в рецензии Светлана Савенко³².

Как пример концептуального подхода к изучению русско-европейского диалога в национальной композиторской школе Петербурга 1860–1880-х годов приведу пример из статьи гейдельбергского профессора Доротеи Редепеннинг:

«Представление Стасова о *русской* национальной опере, нашедшее воплощение в творчестве петербургских композиторов, оформилось только к концу 1880-х годов, когда понимание национального искусства под знаком эмансипации и интернациональной солидарности уже давно начало переходить в своего рода ранний культурный империализм, а идея национальной оперы все более костенела в форме национальной самовлюбленности. Премьера “Кольца Нибелунга”, состоявшаяся в 1876 году в Байройте, рассматривалась как наглядный признак этого процесса. В таком контексте размышления о музыке оформлялись в типичных для того времени категориях соревнования и соперничества. Такое мышление исходит из стремления к первенству, которое в искусстве невозможно. Одновременно оно исключает и представление о том, что искусство и те его формы, которые в XIX веке считались прогрессивными, становятся возможными только в результате диалога культур. Если же признать этот межкультурный обмен, станет

³² Савенко С. Dorothea Redepenning. Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Band II: Das 20. Jahrhundert // Opera musicologica. 2011. № 1 (7). S. 116–130.

очевидным, что петербургские композиторы многому научились у своего нареченного отца Глинки, чье специфическое осознание своей "русскости" является результатом межкультурного диалога, — но точно так же они учились и у Вагнера и, исходя из его музыкальной поэтики, создали нечто специфическое, своеобразное. С точки зрения такого обмена необходимо перевернуть тезис Стасова, который послужил фундаментом для советской музыкальной историографии, и сказать: именно потому, что петербургские композиторы оказались восприимчивы к методам Вагнера и Джакомо Мейербера, потому что они конструктивно полемизировали с этими произведениями, смогла появиться музыка, которая в России и за ее пределами воспринимается как специфически русская»³³ [разрядка моя. — О. С.].

Таким образом, характеризуя как консервативные представления об имперском характере национального искусства, основывавшегося на идеях исключительности и «национальной самовлюбленности», равно характерных для Байрейта и Петербурга, Доротея Редепеннинг выдвигает в качестве современного подхода противоположный тезис о межкультурном диалоге как основном способе создания подлинно самобытной национальной школы. Этот тезис стал отправной точкой для рассуждений автора данной диссертации.

К такому же типу масштабно мыслящих ученых относится британский музыковед-исследователь русской музыки второй половины XIX – начала XX века Ричард Беати Дэйвис³⁴. Поскольку имя этого ученого, чьи труды в данной диссертации стали одной из основ методологии аналитической главы, ново для современного отечественного музыковедения, его имеет смысл представить. Ричард Беати Дэйвис (28 августа 1922 г. – 6 сентября 2008 г.), уроженец Кройдона (Кент, Англия), много лет был увлеченным коллекционером первых и ранних изданий западной и русской музыки. Автор статей о Гензеле, Гуммеле,

³³ *Редепеннинг Доротея*. Музыкальный город Петербург: размышления о диалоге культур // Неприкосновенный запас. 2003. № 4. С. 15.

³⁴ *Gillian Davis*. Lives Remembered. Richard Beattie Davis // The Independent. 2008, 27.09. P. 6.

Балакиреве, Ляпунове и Беляеве, он проводил выставки и выступал с докладами в Лондоне, Германии и на юге Флориды. Дэйвис составил каталоги произведений ряда других русских композиторов, а также буклеты для дисков с записью произведений Ляпунова, Балакирева, Гензельта, Рахманинова и Скрябина. В течение многих лет он был членом совета директоров «Музыкальной школы Перселла» (Лондон). Во второй половине 1940-х после демобилизации в чине капитана, Дэйвис играл в любительском струнном квартете, в 1950-х пел под управлением Джона Минчингтона (британский дирижер, работавший в Collegium musicum Londini) в хоре лондонского Баховского общества (London Bach Society). В 1960-х годах он стал одним из основателей «Гайдновского оперного общества» (Лондон). Автор статей во 2-м издании «Словаря музыки и музыкантов New Grove» и в готовящейся энциклопедии русской музыки, он написал монографию о российском музыкальном издателе Митрофане Петровиче Беляеве «Прекрасное у Беляева» («The Beauty of Belaieff»), многие из изданий которого хранятся в «Специальных коллекциях» Библиотеки им. С. Э. Уимберли и Атлантическом университете, Бока-Ратон, Флорида (Florida Atlantic University, Boca Raton)³⁵. Ричард Дэвис стал почетным президентом Международного гензельтовского общества (Internationale Adolph-Henselt-Gesellschaft), находящегося в немецком городе Швабахе, Германия. Городскому музею Швабаха он передал в дар бесценные документы своей коллекции.

Ученик знаменитого пианиста Эдварда Даннрейтера (осуществившего премьеру Первого концерта Чайковского в Англии), Р. Б. Дэйвис продолжал традицию британского изучения русской музыки, основанную еще легендарной Розой Ньюмарч³⁶. Работы Дэйвиса о Гензельте и его роли в русской музыкальной культуре стали основой современного гензельтоведения.

³⁵ Флоридский Атлантический университет был основан в городе Бока-Ратон в 1964 году как первый государственный университет в юго-восточной Флориде и был первым университетом в США, предлагавшим студентам только программы уровня старших курсов обучения и послевузовского образования.

³⁶ Английская поэтесса и музыковед Роза Гарриет Ньюмарч (Newmarch; 1857–1940) посвятила свою научную жизнь изучению русской и славянской музыки. В 1897–1915 годах неоднократно бывала в России, занималась изучением русской музыки под руководством

При всей широте мышления и всеохватной эрудиции авторов музыкально-исторических исследований, лишь немногие из них рассматривают **взаимодействие русской и западноевропейской музыки в XIX столетии**. Совсем редки музыковедческие исследования, в которых объектом рассмотрения оказывался бы «петербургский текст» русской музыки как феномен пересечения русской и европейской культуры. Одним из исключений оказываются работы С. В. Фролова, посвященные Н. А. Римскому-Корсакову³⁷. Интересные наблюдения, касающиеся бытования вокальной музыки в Петербурге, содержат статьи этого же исследователя, посвященные М. И. Глинке³⁸:

Что же касается такого подхода к изучению фортепианной культуры российских столиц, то авторы, которые рассматривают этот объект целостно и с таких позиций, немногочисленны. Изучению фортепианной культуры Москвы XIX века посвящены монография и докторская диссертация Е. М. Шабшаевич «Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике»³⁹. Исключением является и кандидатская диссертация Н. Р. Мелик-Давтян «Карл Майер и фортепианная культура его времени»⁴⁰, в

В. В. Стасова в Императорской публичной библиотеке Санкт-Петербурга. Автор нескольких книг о Чайковском, Сибелиусе, Яначеке.

³⁷ *Фролов С. В.* Н. Римский-Корсаков и «Петербургский текст русской литературы» [сокращенный вариант] // Музыкальная Академия. 2009. № 1. С. 88–92; *Фролов С. В.* Римский-Корсаков и «Петербургский текст русской литературы» // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора (По материалам конференции «Келдышевские чтения–2008»): сборник статей. М., 2009. С. 32–41.

³⁸ *Фролов С. В.* Глинка и музыкальная культура Петербурга первой трети XIX века. Часть I. Звучание улиц и площадей. Музыкальные салоны // Новоспасский сборник. Выпуск второй. Третий век М. И. Глинки. Проблемы сохранения наследия: материалы Всероссийской научно-практической конференции 31 мая – 2 июня 2006 года. Смоленск, 2006. С. 26–40; *Фролов С. В.* Глинка и музыкальная культура Петербурга первой трети XIX века. Часть II: песня, романс // Новоспасский сборник. Выпуск четвертый. Эпоха М. И. Глинки. Музыка. Поэзия. Театр: материалы Всероссийской научно-практической конференции 25–26 апреля 2007 год. Смоленск, 2007.

³⁹ *Шабшаевич Е. М.* Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.02. М., 2012.

⁴⁰ *Мелик-Давтян Н. Р.* Карл Майер и фортепианная культура его времени: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2013.

которой рассматривается петербургский период жизни этого музыканта, бывшего одним из непосредственных предшественников Гензельта.

Фундаментальную проблему представляет и изучение соотношений между классической и романтической культурой, хотя исследования романтической музыкальной эстетики и многочисленны, а **музыкальная эстетика немецкого романтизма** и его взаимосвязь с классической музыкальной эстетикой не раз становилась предметом научных исследований. Наиболее значимыми для этого диссертационного исследования являются следующие работы:

- классические работы отечественных литературоведов и философов: труд В. М. Жирмунского⁴¹, посвященный диалогу немецкого романтизма и русского символизма Серебряного века, И. И. Соллертинского⁴², выдвинувшего теорию романтизма как «бегства от действительности» и исследовавшего социальные причины этого явления; Н. Я. Берковского⁴³, давшего блестящий анализ стилевых особенностей немецкой романтической литературной школы; В. Ф. Асмуса⁴⁴, проанализировавшего философию йенской и гейдельбергской романтической школы, Ал. В. Михайлова⁴⁵, рассмотревшего музыкальную эстетику немецкого романтизма и постромантических школ второй половины XIX века;
- работы зарубежных исследователей — Вальтера Виоры⁴⁶, Альфреда Эйнштейна⁴⁷, посвященные особенностям романтических музыкальных школ Германии и всей Европы;

⁴¹ Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914.

⁴² Соллертинский И. И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // Соллертинский И. И. Исторические этюды. М., 1962.

⁴³ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.

⁴⁴ Асмус В. Ф. Музыкальная эстетика философского романтизма // Советская музыка. 1934. № 1. С. 52–71.

⁴⁵ Михайлов А. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века. М., 1981. С. 9–73.

⁴⁶ Wiora W. Die Musik im Weltbild der Deutschen Romantick // Wiora W. Historische und Systematische Musikwissenschaft. Tützing, 1972. S. 268–312.

⁴⁷ Einstein A. Die Romantick in der Musik. München, 1950.

- статья Карла Дальхауза «Романтическая музыкальная эстетика и венская классика»⁴⁸, в которой рассматривается соотношение и равновесие между двумя стилевыми направлениями, одновременно сосуществовавшими в Европе на рубеже XVIII–XIX веков;
- статья Фридриха Блуме «Романтизм» в труде «Эпохи музыкальной истории» и его работа «Классическая и романтическая музыка. Всесторонний анализ»⁴⁹, в которых определяются основные черты музыкального романтизма в соотношении с классицизмом;
- статья Густава Бекинга «О музыкальной романтике»⁵⁰, в которой немецкий романтизм рассматривается как ключевое стилевое направление развития немецкой музыки XIX–XX века;
- в области отечественного музыковедения над проблемой романтизма в общем плане и применительно к творчеству отдельных композиторов работали М. С. Друскин⁵¹, Е. М. Царева⁵², К. В. Зенкин⁵³, Д. В. Житомирский⁵⁴, О. В. Лосева⁵⁵, С. М. Грохотов⁵⁶ и многие другие.

И все же, сравнив общее количество музыковедческих работ о XIX веке с количеством исследований, посвященных музыкальной культуре XX века, приходится признать, что основное направление современных изысканий связано

⁴⁸ *Dahlhaus C. Romantische Musikästetik und Wiener Klassik // Archiv für Musikwissenschaft. Bd. 29. 1972. S. 167–181.*

⁴⁹ *Blume F. Romantik // Epochen in Musikgeschichte in Einzeldarstellungen. München; Kassel, 1977; Blume F. Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey. New York : W.W. Norton & Company, 1970.*

⁵⁰ *Becking G. Zur Musikalischen Romantik // Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. 2. Konstanz, 1924. S. 581–615.*

⁵¹ *Друскин М. С. К полемике о романтизме // Очерки, статьи, заметки. М., 1987; Друскин М. С. Иоганнес Брамс. М., 1970.*

⁵² *Царева Е. М. Иоганнес Брамс. М., 1986.*

⁵³ *Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена. М., 1995; Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 1997.*

⁵⁴ *Житомирский Д. В. Романтизм // Музыкальная энциклопедия. М., 1978. Т. 4. С. 698–703; Житомирский Д. В. Роберт Шуман: очерки жизни и творчества. М., 1964; Житомирский Д. В. Роберт и Клара Шуман в России. М., 1962.*

⁵⁵ *Лосева О. В. Роберт и Клара Шуман: русские пути: к вопросу о взаимодействии культур: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2012.*

⁵⁶ *Грохотов С. В. Иоганн Непомук Гуммель — композитор, пианист, педагог: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1990.*

с музыкой XX века и с музыкальной культурой Ренессанса и Барокко. Кажущийся изученным, XIX век на самом деле попадал в «зону слепого пятна», не привлекая внимания, возможно, в силу близости исторической дистанции. И только в последнее десятилетие полная и детальная картина музыкальной жизни, еще недавно казавшаяся изученной, начала уточняться и пересматриваться, а фактура эпохи стала воспроизводиться более подробно. Особую роль в этом процессе играет исследование наследия и исполнительского искусства тех композиторов, которые еще недавно не заслуживали внимания как «композиторы второго ряда». Сочинения Иоганна Непомука Гуммеля (которым посвящены работы С. В. Грохотова⁵⁷) и Джона Фильда (работы О. А. Скорбященской⁵⁸, Н. П. Толстых⁵⁹, И. Н. Васильевой-Южиной⁶⁰), Шарля Алькана (которому посвящены статьи и методические работы Б. Б. Бородина⁶¹, О. А. Скорбященской⁶², диссертация В. Е. Смотров⁶³) и Клары Шуман (диссертация Н. А. Шохиревой⁶⁴), рассмотренные в аналитических, эстетических, исторических подробностях создают совершенно иной, заметно обогащенный расширением и углублением ракурса для изучения фигур композиторов «первого плана». Методологически важные подходы к рассмотрению взаимодействия русской и немецкой музыкальной культуры содержат докторская диссертация Э. К. Петри «Пути взаимодействия русской и немецкой музыки в процессе исторической эволюции: вокальные и хоровые жанры» (Нижний Новгород, 2019), докторская диссертация О. В. Лосевой «Роберт и Клара Шуман: русские пути: к

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Скорбященская О. А. Джон Фильд, русский пианист, ирландец // Русско-британские музыкальные связи. СПб., 2009. С. 48–67.

⁵⁹ Толстых Н. П. Русский Фильд // PianoФорум. 2012. № 4. С. 62–74.

⁶⁰ Джон Фильд. «Русский ирландец» / сост. и авт. вступ. ст. И. Н. Васильева-Южина, отв. ред. Ю. Г. Фридштейн. М., 2009.

⁶¹ Бородин Б. Б. Шарль Алькан — «Берлиоз фортепиано» // Музыкальная академия. 2005. № 1. С. 120–126.

⁶² Скорбященская О. А. Шарль Алькан: этюды для фортепиано. СПб., 2013.

⁶³ Смотров В. Е. Шарль-Валантен Алькан: личность, эстетика, творчество: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2020.

⁶⁴ Шохирева Н. А. Фортепианное искусство Клары Шуман: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008.

проблеме взаимодействия культур» (Москва, 2012). Рецепции немецкой музыки в русской прессе посвящены научные статьи и публикации В. А. Гуревича⁶⁵. На русском языке пока отсутствуют, к сожалению, труды, посвященные деятельности таких значительных композиторов, как Фанни Мендельсон, Игнац Мошелес. К таким же фигурам, если позволено так выразиться, «неизвестного романтизма» в отечественном музыкознании относится и Адольф фон Гензельт.

Гензельту посвящена значительная литература на немецком, английском, чешском языках⁶⁶. Основными методами этих работ оказывается историко-биографический и архивно-текстологический. Исключение представляют диссертации Ханы Дединовой и Даниэля Грэхема, где к исследованию произведений Гензельта применен аналитический подход.

До 1914 года Гензельту было посвящено довольно много работ также и на русском языке. Эта литература — воспоминания учеников, друзей Гензельта — тем более ценна, что она складывалась при жизни композитора или почти сразу же

⁶⁵ Гуревич В. А. Рихард Штраус на страницах «Русской музыкальной газеты» (1894–1901) // Научное мнение. 2015. № 4 (1). С. 10–14; Гуревич В. А. Макс Регер на страницах «Русской музыкальной газеты» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. №1 (43). С. 14–20. URL: <https://rucont.ru/efd/595433>

⁶⁶ См.: 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; Davis R. B. Adolph Henselt (1814–1889). Ein provisorischs Verzeichnis seiner Werke: Ausstellungskatalog // Adolf von Henselt: 1814–1889: Ausstellung des Schwabacher Stadt Archives. Heft 3. Selbstverlag der Stadt. Schwabach, 1989. S. 7–36; Dědinová. 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. 816 s. (Schriftenreihe des Stadtmuseums: Stadt Schwabach, Band X); 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; Keil-Zenzerova, N. Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Russland. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007; 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 Hänselt), Adolph (von) // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Encyclopädie / Hrsg. von F. Blume. Bd. 6. Kassel; Basel; London: Bärenreiter, 1957. S. 168–172; Stollberg O. Schwabacher Charakterköpfe in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Adolph von Henselt. Schwabach, 1951. S. 254–259.

после его смерти, в рамках одной с ним культурной парадигмы⁶⁷. В XX веке исследования творчества Гензельта немногочисленны, и в них в основном его деятельность рассматривается в работах либо методического, либо биографического характера⁶⁸.

Р. Б. Дэйвис был одним из первых, кто в мировом гензельтоведении обратился к изучению творчества композитора. Автор нескольких основополагающих работ о Гензельте — статьи в Энциклопедии Гроува, полного каталога гензельтовских работ — Дэйвис написал концептуальный обзор композиторского творчества Гензельта в статье «Гензельт, Балакирев и фортепиано»⁶⁹. Основные идеи, им высказанные, таковы:

- все фортепианные сочинения Гензельта отличает внутреннее тематическое единство;
- Гензельт определяющим образом повлиял на Балакирева, Ляпунова, Лядова, Глазунова и других композиторов Новой русской школы.

Автор данной диссертации полностью разделяет и стремится развить эти идеи в представленной работе на новом музыкальном материале.

Наиболее фундаментальным на сегодняшний день трудом о Гензельте оказывается книга немецкого историка Гебхарда Киндля (Gebhardt Kindl)⁷⁰ «Адольф Гензельт. Хронология удивительной жизни», вышедшая в свет в 2014

⁶⁷ Одолевский В. Ф. Гензельт // Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 171–172; Стасов В. В. Воспоминания о Гензельте // 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; Горишков 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; Adaiewsky E. (Schultz Elizabeth von) Adolf von Henselt. Ein Gedenkblatt // Montagsblatt der St. Peterburger Zeitung. 1914. № 544 (21.04/4.05). S. 61–62; Фитингоф-Шель Б. А. Мировые знаменитости: из воспоминаний барона Фитингофа-Шеля. СПб., 1899. С. 6.

⁶⁸ Алексеев А. Д. Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма. М.; Л., 1948; Шонберг Г. Великие пианисты. М.: Аграф, 2003.

⁶⁹ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // Musik and letters. 2007. № 4.

⁷⁰ Kindl Gebhardt. Adolph von Henselt (1814–1889): Chronologie eines faszinierenden Lebens. Schwabach, 2014.

году на родине Гензельта, в Швабахе. В ней подробно, день за днем, месяц за месяцем автор прослеживает биографическую линию жизни Гензельта, приводит ссылки на статьи и рецензии о деятельности его как композитора, пианиста и педагога, исчерпывающую информацию о круге его учеников и друзей, хронологию издания его сочинений. Это исследование становится своего рода летописью жизни и творчества музыканта.

Продолжают линию исследований личности Гензельта другие труды швабахского историка: «Адольф Гензельт. Письма»⁷¹, «Адольф Гензельт. Мои первые воспоминания»⁷², «Путешествия Адольфа Гензельта» и «Адольф фон Гензельт (1814–1889). Ученицы и ученики»⁷³.

Полнота и достоверность всех работ этого немецкого исследователя не превзойдены по сей день. Совместно со своей женой, Урсулой Киндль, он проделал гигантскую работу по восстановлению переписки Гензельта (расшифровав его трудно читаемый почерк), собрал огромный объем материалов, касающихся жизни и творческой деятельности Гензельта, содержащихся в архивах Германии. Панорама гензельтовского жизненного и творческого пути, воссозданная Гебхардом Киндлем, впечатляет своей полнотой и объемностью. В этой диссертации материалы книги Киндля используются в качестве важного источника. Нужно признать, что здесь наиболее полно описана жизнь Гензельта в Германии, основанная на информации, содержащихся в библиотеках и архивных хранилищах этой страны. Естественно, что пребывание Гензельта в России намечено в книге Киндля лишь пунктиром. Этот пятидесятилетний период жизни музыканта, а также анализ композиторского, исполнительского и педагогического творчества Гензельта и общекультурного и межкультурного значения его личности стали основными темами данного диссертационного исследования.

⁷¹ Kindl Gebhardt. Adolph von Henselts Briefe. Schwabach, 2010.

⁷² Kindl Gebhardt. Adolph von Henselts «Meine ersten Erinnerungen». Schwabach, 2007

⁷³ Kindl Gebhardt. Adolph von Henselt (1814–1889). Schülerinnen und Schüler. Schwabach, 2019.

Значительную информацию о жизни и творчестве Гензельта содержит обстоятельный труд Наталии Кайль-Зензеровой (Н. Н. Глянцевой), посвященный деятельности Гензельта в Петербурге. Он был издан во Франкфурте-на-Майне в 2007 году⁷⁴. Этот труд, в отличие от книги Киндля, основан на материалах, содержащихся в архивах и библиотеках России (в основном, Петербурга). Особого рассмотрения заслуживают и статьи Кайль-Зензеровой, которые она опубликовала в 1990-х годах под именем Н. Н. Глянцевой. Исследованию деятельности Гензельта-педагога в Петербурге ученой посвятила около десяти лет (с 1996 по 2006 год) и проделала значительную архивную работу, собрав огромный материал⁷⁵ и изучив многие рукописные архивы Петербурга. Труды исследовательницы очень информативны, хотя и не всегда бесспорны по выводам. Так, дискуссионный характер носит освещение истории взаимоотношений Адольфа Гензельта и А. Г. Рубинштейна, трактовка причин позднего приглашения немецкого музыканта в Санкт-Петербургскую консерваторию. Материалы исследования Кайль-Зензеровой стали основой ее докторской диссертации, защищенной в Германии, на философском факультете города Хемница. На взгляд автора настоящего исследования, главная ценность работы Кайль-Зензеровой — в собранном ею и нуждающемся в осмыслении обширном материале, а также в ряде ее идей, которые будят мысль и заставляют продолжать исследования творчества Гензельта.

Хотя автор настоящей диссертации приходит во многом к противоположным выводам, чем Н. Кайль-Зензерова, надо признать, что ее книга, которая была

⁷⁴ Keil-Zenzerova N. Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland. Frankfurt am Main, 2007.

⁷⁵ См.: Keil-Zenzerova N. Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland; Глянцева Н. Н. Шуман и А. Гензельт: история творческого содружества // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 2. Сб. 40. Москва, 2002. С. 184–199; Глянцева Н. Адольф Гензельт и принц Петр Ольденбургский в Петербурге. Дружеские и творческие связи // Немцы в Санкт-Петербурге: биографический аспект. СПб., 1999. Доклад на конференции 17–18 марта 1999 г.; Глянцева Н. Гензельт и его ученики на Украине // Германия, Россия, Украина — музыкальные связи: история и современность: материалы международного симпозиума (С.-Петербург, 27 сентября 1 октября 1994 г.). СПб., 1996. С. 83–88; Глянцева Н. Адольф Львович Гензельт // Немцы в России: энциклопедия. М., 1999. С. 513–514; Глянцева Н. Жизнь и деятельность Адольфа Гензельта (по неисследованным архивным материалам) // Немцы в России: российско-немецкий диалог. СПб., 2001. С. 292–300; Глянцева Н. Гензельт в России. К истории русско-немецких музыкальных контактов. С. 136–140.

переведена автором данной работы в процессе работы над исследованием, стала отправной точкой для многих размышлений над материалами прессы XIX века.

Из отечественной литературы XIX – первой половины XX века особенно важны статьи В. Ф. Одоевского, В. В. Стасова, Н. К. Финдейзена, воспоминания учеников и учениц Гензельта, опубликованные в Русской музыкальной газете в 1890–1914 гг. в которых запечатлены важные моменты истории восприятия Гензельта русской аудиторией рубежа XIX–XX веков. Не смотря на давность, они не утратили своего значения и сегодня.

Вместе с тем, по прессе тех лет можно установить механизм забвения Гензельта Россией.

К десятилетию со дня смерти Гензельта в 1899 году Николай Финдейзен написал статью, в которой словно подытожил его жизнь и деятельность, сравнив с двумя другими великими иностранными пианистами — Джоном Фильдом и Шарлем Майером, отмечая, 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 музыкантов»⁷⁶.

В 1914 году о Гензельте вспоминали в связи с столетним юбилеем со дня рождения музыканта. А. В. Оссовский писал: «В нынешний, урожайный на юбилейные даты год, несомненно, пройдет незаметно *двойная годовщина* знаменитого педагога и пианиста Адольфа Львовича Гензельта — столетие 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

⁷⁶ Ф. [Финдейзен Н. Ф.] Адольф Гензельт: к десятилетию со дня его смерти // Русская музыкальная газета. 1899. № 37. Стб. 866–867. См. об этом : Скорбященская О. А. Адольф фон Гензельт и Санкт-Петербургская консерватория // Opera musicologica. 2018. № 4. С. 23.

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 успевших состариться, учениц, рассеянных по всем концам России? Вырастет еще одно поколение, и музыкальное наследство Гензельта окажется распыленным во времени»⁷⁷.

Стремясь объективно оценить значение педагогики Гензельта, Оссовский в этой статье определил его как *предтечу* Санкт-Петербургской консерватории: «...подлинная школа Гензельта была создана им задолго до учреждения Санкт-Петербургской консерватории <...> в конце жизни, добровольно, хоть и ненадолго сделался он профессором Консерватории»⁷⁸.

После 1914 года и позднее, в советскую эпоху Гензельт оказался на периферии научного сознания, мифологизирующего абсолютную самобытность русской исполнительской школы как школы национальной.

В 1948 г. в свою книгу о музыкальной педагогике России главу о Гензельте включил А. Д. Алексеев⁷⁹.

Наконец, ценными источниками для создания образа жизни и творчества Гензельта становятся письма Шумана Гензельту⁸⁰ и переписка Гензельта с Листом, частично опубликованная в Русской музыкальной газете в 1896 году (полный текст писем Гензельта находится в немецких и польских архивах, избранные письма Гензельта опубликованы в 2010 г. Гензельтовским обществом города Швабаха и Гебхардом Киндлем).

Сегодня центром исследования творчества Гензельта стал его родной город Швабах. Выражаю искреннюю благодарность директору городского музея Швабаха господину Юргену Зольнеру (Jürgen Sollner) и директору гензельтовского архива господину Гебхардту Киндлю за предоставленную возможность работать в

⁷⁷ Оссовский А. В. Забытый музыкант-педагог (Памяти А. Л. Гензельта) // Русская музыкальная газета. 1914. № 18–19. Стб. 462. [Курсив Оссовского. — О. С.]

⁷⁸ Там же. С. 133.

⁷⁹ Алексеев А. Д. Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма.

⁸⁰ Русское издание с комментариями Д. В. Житомирского: Роберт Шуман. Письма. М., 1980.

архиве Гензельта и ценные замечания, сделанные ими в ходе моей работы. Благодарю гензельтовское общество Швабаха, его директора доктора Люциана Шивица (Dr. Lucian Schiwietz) и директора Культурного департамента города Швабах г-жу Сандру Хоффман-Ривейро (Sandra Hoffman-Riveiro) за поддержку в издании книги⁸¹. Многими идеями о Концерте op. 16 я обязана впечатлению, полученному от исполнения этого произведения британским пианистом Дэниэлом Гримвудом и его доклада, сделанного на заседании гензельтовского общества Швабаха в ноябре 2019 года. С чувством особой признательности вспоминаю встречу летом 2019 года в Хистингсе (Англия) с вдовой Ричарда Беати Дэйвиса Джилиан Дэйвис, предоставившей бесценную возможность работы в библиотеке ее мужа и приславшей его научные труды о Гензельте. Работа над этой диссертацией была особенно интересна благодаря знакомству с огромным кругом людей — ученых, музыкантов, деятелей культуры, связанных с замечательным немецким композитором.

После освоения материалов, касающихся проблематики взаимоотношения России и Европы в XIX веке, взаимосвязей между романтическими и классическими тенденциями, архивно-биографических и аналитических исследований, посвященных Гензельту, воспоминаний о нем и первых отечественных газетных статей, становится ясно, что уже сделано и что еще только предстоит сделать.

Несмотря на существующую литературу, нужно признать, что гензельтоведению предстоит ответить на многие вопросы, которые порождает его биография и творческая деятельность.

1. Прежде всего, необходимо определить место Гензельта в панораме европейской романтической музыкальной жизни 1830–1840-х годов и оценить его роль в формировании русской композиторской школы 1860–1880-х годов.

⁸¹ Скорбященская О. А. Адольф фон Гензельт и его эпоха. СПб.: СВОЕ издательство, 2021. 590 с.

2. Необходимо объяснить причины его ухода в педагогику и «бегства» от концертного исполнительства.

3. Понять причины полной жанровой переориентации его композиторского творчества.

4. Объяснения и справедливой оценки требует и педагогическая деятельность Гензельта. Как произошло, что такой выдающийся педагог и создатель первой педагогической системы в России, остался почти до конца жизни «за пределами» Санкт-Петербургской консерватории?

5. В чем видится актуальность и непреходящая ценность его педагогических трактатов сегодня?

6. Наконец, справедливость требует и полного воссоздания этапов его исполнительской деятельности — от триумфов на эстраде 1830-х годов — к почти полному уходу от эстрадного концертирования в 1860–1880 годах. Был ли Гензельт, подобно Шарлю Алькану, «маргиналом» и «застенчивым» пианистом, как полагал Гарольд Шонберг, или причины крылись в ином отношении к идеям романтического исполнительства, которое перешло во второй половине века на принципиально новый этап?

Объект исследования — «петербургский текст» русской музыки как феномен пересечения русской и европейской культуры, как поле формирования русской фортепианной школы и ее взаимодействия с культурой европейского романтизма.

Предмет исследования — композиторское и исполнительское творчество, педагогическая система Адольфа фон Гензельта в контексте взаимосвязей русской и западноевропейской музыкальной культуры.

Цель работы. Выявить своеобразие роли Гензельта в процессе формирования русской композиторской школы и обнаружить ее связь с традицией европейской романтической школы.

Для ее достижения последовательно ставятся и решаются следующие **задачи:**

- выявить место Гензельта в контексте диалога классической и романтической школ, на пересечении русского и европейского искусства и культуры XIX века;
- определить основные вехи гензельтовской биографии, определить границы между исторической достоверностью и романтическим мифом;
- сформулировать основные принципы творческого метода Гензельта — на примере его циклов Этюдов оп. 2 и оп. 5, Концерта оп. 16, Концертных вариаций на тему Мейербергера оп. 11 — и обнаружить общие принципы фактурного развития и формообразования, свойственные произведениям Гензельта;
- определить влияние романтической программности, и шире — романтической литературы — на фортепианную музыку Гензельта;
- выявить особенности творческого процесса Гензельта на основе анализа его рукописей;
- установить круг общения Гензельта в России и в Европе в результате изучения гензельтовских писем и попытаться наиболее полно воссоздать биографии его учеников, друзей, близких;
- восстановить облик Гензельта-пианиста, его концертные программы, маршруты его гастрольной деятельности, своеобразие его пианистического амплуа;
- сопоставить Гензельта с его предшественниками-учителями (Гуммелем и Фильдом), с его современниками-пианистами (Шопеном, Листом, Тальбергом) и его музыкальными наследниками (Рахманиновым, Скрябиным, Балакиревым и Ляпуновым);
- проанализировать два основных методических труда Гензельта — «На многолетнем опыте основанную Школу фортепианной игры» (1869) и «Продолжение подготовительных упражнений» (1888) и описать сущность его педагогической системы, сопоставив ее с системами современных ему фортепианных педагогов;

- определить роль Гензельта как наследника романтической школы фортепианной педагогики и основоположника русской педагогической школы начала XX века.

Методология и методы исследования. Для решения задач исследования привлекаются биографический метод, позволяющий отделить мифологизирующую от исторически достоверной составляющей; сравнительно-исторический анализ, позволяющий анализировать и сопоставлять музыкальную культуру различных исторических эпох; аналитическая методология применяется к анализу произведений Гензельта в сравнении с музыкальными текстами его коллег, предшественников и последователей; текстологические и источниковедческие методы применены для анализа рукописей композитора. Для анализа поэтических произведений, вдохновленных музыкой Гензельта, используются методы компаративного литературоведения, а также интертекстуального анализа, позволяющего обнаружить новые мифологические смыслы в перекрестных связях романтической музыки и литературы.

Основой методологии в текстологической главе стали труды отечественных ученых⁸². Методологической основой анализа произведений Гензельта выступают труды отечественных теоретиков, развивавших методы целостного и комплексного

⁸² *Климовицкий А. И.* О творческом процессе Бетховена. Л., 1979. 174 с.; *Вайдман П. Е.* Творческий архив П. И. Чайковского. Москва: Музыка, 1988. 176 с.; *Вязкова, Е. В.* К вопросу о типологии творческих процессов // Процессы музыкального творчества: сборник трудов. М., 1999. Вып. 155. С. 156–182; *Шабалина Т. В.* Рукописи Баха. Ключи к тайнам творчества. СПб., 1999. 440 с.; *Арановский М. Г.* Рукопись в структуре творческого процесса: очерки музыкальной текстологии и психологии творчества: М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, С. С. Прокофьев. М., 2009. 342 с.; *Сквирская Т. З.* Источниковедение и текстология в музыкознании: учебно-методическое пособие. СПб., 2011. 40 с.; *Домбург Э. ван.* Текстология в отечественном музыкознании: история, теория, практика: учебное пособие. СПб., 2012. 96 с.

анализа музыкальных произведений: Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана⁸³, Ю. Н. Тюлина⁸⁴, И. В. Способина⁸⁵, Е. А. Ручевской⁸⁶, Р. Х. Лаула⁸⁷.

Новизна применяемых методов исследования заключается в комплексном и системном подходе к решению задач исторической реконструкции исполнительского стиля, что позволяет поставить композиторское, исполнительское и педагогическое творчество Гензельта в контекст историко-культурных процессов.

Материалами исследования являются:

- ноты фортепианных сочинений Гензельта, в том числе первые их издания с особенностями первопечатания;
- рукописи, содержащиеся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ), научно-исследовательском отделе рукописей библиотеки Санкт-Петербургской консерватории (НИОР СПбГК), Кабинете рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ), Архиве Гензельта при Городском музее Швабаха (Henselt-Archiv im Stadtmuseum Schwabach, HASS);
- газеты и журналы XIX века («Северная пчела», «Новое время», «Санкт-Петербургские ведомости», «Новости и биржевая газета», «Сын Отечества», «Московские ведомости», «Русская старина», «Русская музыкальная газета», «Библиотека для чтения», «Sankt-Peterburgische Zeitung», «Neu Zeitschrift für Musik und Musiker», «Allgemeine Musikalische Zeitung», «Wiener Musikalische Zeitung»);
- мемуарная литература (воспоминания Марфы Сабининой, Вильгельма фон Ленца, Б. А. Фитингофа-Шеля, В. В. Стасова, Э. фон Шульц-Адаевски, В. Бесселя и др.);

⁸³ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и анализ малых музыкальных форм. М., 1967. 752 с.

⁸⁴ Тюлин Ю. Н., Бершадская Т. С., Пустыльник И. А. Учебник по музыкальной форме. М., 1965. 394 с.

⁸⁵ Способин И. В. Музыкальная форма. М., 2007. 400 с.

⁸⁶ Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977. 177 с.

⁸⁷ Лаул Р. Х. Мотив и музыкальное формообразование. Л., 1987. 76 с.

- эпистолярный — опубликованные и неопубликованные документы (переписка Гензельта с Ференцем Листом, Робертом Шуманом, Карлом Крэгеном, Карлом Банком, Владимиром Васильевичем Стасовым, Милием Алексеевичем Балакиревым, Верой Егоровной и Михаилом Егоровичем Врангелями, Войцехом Главачем, Юлией Львовной Грюнберг [Тюриной], Александриной Коцебу, Генрихом Вельфлем, Николаем Рубинштейном, Антоном Рубинштейном, Павлом Леонтьевичем Петерсеном). Бóльшая часть из этих материалов вводится в научный оборот впервые. Перевод с немецкого и английского языков сделан автором диссертации⁸⁸.

Хронологические рамки исследования: в работе подробно освещен переломный период развития исполнительского искусства Европы и России, ограниченный рамками 1840–1880-х годов, но по ходу анализа привлекаются материалы, касающиеся фортепианной и клавирной музыки от 1720-х до 1920-х годов.

Научная новизна. В данной диссертации, опираясь на новые материалы и источники, а также уточняя уже известные — газетные, журнальные и архивные материалы, — автор впервые в отечественной и мировой музыковедческой науке об исполнительстве делает попытку создать собирательный образ Гензельта — педагога, исполнителя и композитора.

Впервые рассматривается личность и творчество великого музыканта в синтезе всех его составляющих — исполнительства, композиторской и педагогической деятельности, а фигура Гензельта ставится в контекст развития европейской и русской музыки в переломный период середины XIX века. Все это стало возможным благодаря тому, что в данной работе впервые в музыковедческой науке полностью исследован Петербургский архив Гензельта — собрание рукописей композитора, находящееся в Российской национальной библиотеке,

⁸⁸ Редактор перевода писем Листа — Христина Стрекаловская. Перевод с французского языка — Анастасия Стогова.

Санкт-Петербургской консерватории и Российском институте истории искусств. Благодаря этому:

- Уточняются данные биографии Гензельта, а также биографические данные его учеников и учениц — Юлии Грюнберг-Тюриной (1827–1904), Екатерины Болговской (Озерской) (1830–?), Михаила Егоровича Врангеля (1836–1899), Элизабет фон Шульц (Адаевски) (1846–1926).
- Подробно рассматривается история дружбы и творческих контактов Гензельта с Шуманом и их совместная работа над редактированием Концерта Гензельта для фортепиано с оркестром оп. 16. Определяются причины скрытого полемического диалога Гензельта с Шуманом и Ф. Хиллером.
- Изучается история взаимоотношений Гензельта со Стасовым и Балакиревым, вводятся в обиход новые архивные материалы (письма), свидетельствующие о том, что Гензельт считал Балакирева своим преемником.
- Анализируются рукописные материалы незаконченной балакиревской редакции Концерта Гензельта.
- Восстанавливается история приглашения Гензельта в Санкт-Петербургскую консерваторию и его ухода из нее.
- Сопоставляется роль Гензельта-композитора, исполнителя и педагога с ролью Шопена и Листа.
- На основе рассмотрения архивных источников восстанавливается история обучения у Гензельта принца П. Г. Ольденбургского и ход их совместной творческой работы в процессе создания оперы «Кэтхен из Хайльбронна».
- Атрибутируются и вводятся в научный обиход неизвестные ранее рукописи Гензельта: Andante c-moll, Andante b-moll, Andante g-moll (с запиской Ю. Грюнберг-Тюриной), произведение для кларнета и валторны, Ноктюрн для трех голосов (трехголосного хора), Романс Екатерины Ольденбургской, нотный альбомный листок с посвящением Станиславу Монюшко.
- Исследуются Педагогические тетради Гензельта, отражающие ход его занятий с принцем П. Г. Ольденбургским и делается вывод об авторстве

знаменитого Вальса из Фортипианной школы для начинающих А. Д. Артоболевской («Кружатся, кружатся в вальсе собачки...»).

Теоретическая значимость исследования:

- в результате изысканий, проведенных в диссертации, предлагаются новые подходы, позволяющие существенно расширить представление об исполнительском искусстве и фортепианной музыке второй половины XIX века;
- на примере эволюции исполнительского стиля и педагогики Гензельта раскрываются важнейшие стилеобразующие факторы романтического пианизма;
- вводится понятие «нового классицизма», характеризующее появление классических тенденций в русле романтической музыкальной парадигмы;
- вводится понятие новой домашне-салонной модели концертирования, характерной для эволюции европейского фортепианного исполнительства во второй половине XIX века;
- открывается новый пласт фортепианной музыки эпохи романтизма, заполняются лакуны в представлении об эволюции русской фортепианной школы.

В диссертации осуществлено исследование, посвященное теме, находящейся на стыке исторического исполнительства и истории музыки, которое опирается на впервые вводимые в научный оборот рукописи нотных эскизов Гензельта, его переписку с учениками и коллегами, с Листом, Шуманом, Глинкой, Балакиревым.

Теоретические результаты исследования могут способствовать успешному решению проблем истории исполнительства и истории музыки.

Практическая значимость исследования: научные положения работы и ее результаты могут быть использованы в дальнейших исследованиях романтического пианизма, жизни и творчества Адольфа фон Гензельта, истории европейской и русской музыкальной и концертной жизни, западноевропейской и русской музыки XIX века, в гуманитарных исследованиях сходной тематики, в курсах истории зарубежной и русской музыки, истории и теории исполнительского искусства.

Материалы и результаты исследования представляют интерес для музыковедов и пианистов, могут использоваться в лекционных курсах по учебным дисциплинам «История фортепианного искусства», «История фортепианной педагогики», «История фортепианного исполнительства» на исполнительских факультетах высших и средних учебных заведений.

Положения, выносимые на защиту:

1. Адольф фон Гензельт — «петербургский европеец», личность, чья творческая деятельность является необходимым связующим звеном между европейским романтизмом 1840-х годов и русской композиторской школой второй половины XIX века.

2. Композиторское творчество Гензельта — важная веха в развитии фортепианной музыки Европы и России 1840–1860-х годов, демонстрирующая интонационное единство опусов при их жанровом разнообразии. Двигаясь в своих поисках параллельно великим немецким романтикам — Шуману и Мендельсону, Гензельт предвосхитил достижения в этой области Чайковского, Рубинштейна, Балакирева.

3. Этюды op. 2 и op. 5 Гензельта — одни из первых образцов этого жанра, определившие основное направление развития программных виртуозных концертных этюдов в Европе и в России (от этюдов Тальберга, Листа, Алькана до этюдов Балакирева, Ляпунова, Этюдов-картин Рахманинова).

4. Фортепианный Концерт Гензельта op. 16 — выдающееся произведение, в котором совершается стилистический переход от раннеромантических концертов Гуммеля и Вебера к концертам Листа, Балакирева, Римского-Корсакова, Пабста, Ляпунова, к концертам Скрябина и Рахманинова.

5. Гензельт — выдающийся пианист-виртуоз, который отразил основные тенденции развития европейского романтического пианизма в 1840–1880-х годах: от виртуоза-гастролера, специализирующегося на отдельных фортепианных трюках — к музыканту большого масштаба, для которого виртуозность — не самоцель, а средство для передачи серьезного содержания.

6. Гензельт — основатель русской пианистической школы 1860–1880-х годов, учитель Н. С. Зверева и Ф. И. Канилле. Школу Гензельта от своих учителей унаследовали Скрябин и Рахманинов.

7. Гензельт — создатель первой русской систематической школы фортепианной игры, ставшей «сводом законов» преподавания фортепиано на следующие полвека.

Степень достоверности и апробация результатов. Степень достоверности исследования определяется опорой на значительное количество документов, а также использованием современных методологий аналитического и исторического музыковедения, культурологии, текстологии и источниковедения, органологии, интерпретологии и теории исторического исполнительства. Основные выводы и положения исследования отражены в 23 научных статьях и публикациях автора (общий объем 34, 55 п. л.), в их числе — 1 авторская монография (объемом 12,5 п. л.) и 1 учебное пособие (объемом 6 п. л.), а также 15 статей в научных рецензируемых изданиях из Перечня ВАК (объем 11,5 п. л.) и 6 публикаций в других изданиях (объем 4,55 п. л.).

Работа проходила апробацию на 11 международных и всероссийских конференциях в Швабахе, Вроцлаве, Санкт-Петербурге, Москве. Диссертация обсуждалась на расширенном заседании кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской консерватории. Отдельные главы работы стали основой лекционных курсов по предметам «История фортепианного искусства», «История фортепианной педагогики», «Устройство и настройка фортепиано», читаемых автором в Санкт-Петербургской Консерватории.

Структура. Работа разделена на 2 тома. В первом находятся введение и первые пять глав, во втором — шестая и седьмая глава, заключение и семь приложений. Разделение на тома осуществлено не только по формальному, но и по сущностному признаку: первый том посвящен пути Гензельта из Европы в Россию в его биографических и творческих проявлениях; второй том — его русскому наследию и отражению его творчества в европейской культуре. Список литературы включает 252 названия на русском и иностранных языках, а также значительное

число (68) архивных источников, введенных впервые и 59 статей из периодической печати XIX – начала XX веков.

Первая глава — *«Адольф фон Гензельт и петербургская музыкальная культура 1840–1860-х годов: на пересечении классицизма и романтизма; на перекрестке европейских и русских влияний»* — обрисовывает культурологический и социокультурный контекст, необходимый для понимания и оценки событий жизни и творчества Гензельта.

Вторая глава озаглавлена *«Жизнь музыканта: проблемы биографии и биографы»*. Главная ее задача — изложить факты биографии Гензельта и дать к ним комментарии. Сделать это по отношению к композитору можно, учитывая два ракурса: мифологизирующий, присущий романтической эпохе и объективно-исторический, осуществленный в поисках достоверности.

Третья глава — *«Гензельт-исполнитель»* — на материале газетных и журнальных статей того времени восстанавливает эволюцию Гензельта-исполнителя.

Четвертая глава — *«Гензельт-композитор. Проблема эволюции творчества»* — посвящена анализу композиторской деятельности Гензельта как самостоятельного феномена и в контексте художественной культуры его эпохи. В первом разделе подробно рассмотрены все главные опусы Гензельта-композитора. Подобно Шопену, он остался «поэтом фортепиано», сосредоточив почти все свои творческие помыслы на этом инструменте. При этом, Гензельт является, по выражению Р. Б. Дэйвиса, миниатюристом *par excellence*. В главе рассматриваются причины этого явления, а также вводится периодизация фортепианного творчества Гензельта, которое рассматривается на фоне сочинений предшественников (Гуммеля, Шопена) — и последователей (Балакирева, Ляпунова и Лядова).

В пятой главе — *«Гензельт в диалоге с западноевропейскими и русскими композиторами и поэтами»* — даны десять исследовательских очерков: «Гензельт и И. С. Бах», «"Паломничество к Бетховену" Адольфа фон Гензельта», «Веберовский адепт в Петербурге», «Гензельт и Шопен: опыт сравнительной характеристики», «Гензельт, Балакирев и Стасов», «Гензельт и Рубинштейн»,

«Гензельт и Чайковский. Нежданный дар», «Рахманинов и Гензельт: великий наследник забытого музыканта-педагога», «Гензельт и Скрябин», «Поэтические реминисценции гензельтовских Этюдов: Гензельт и Теодор Шторм, Гензельт и Эдуард Мерики, Гензельт и Пастернак». В этих очерках Гензельт рассматривается во взаимодействии с западноевропейскими и русскими музыкантами и литераторами.

Шестая глава озаглавлена *«Адольф фон Гензельт. Русский архив»*. Она разделяется на две части. В первой подробно рассматриваются нотные рукописи и эпистолярные, содержащиеся в ОРРНБ, во второй — рукопись Концерта op. 16 в редакции Шумана и Хиллера и наброски оркестровки Концерта Балакиревым, находящиеся в НИОР СПбГК. Центральный сюжет этой главы — рассмотрение эпистолярных документов, отражающих дружбу Гензельта с Робертом Шуманом и Ференцем Листом. Если шумановский эпизод отражен в переписке кратко, то письма Листа Гензельту складываются в развернутый сюжет об их дружбе, которая возникла во время визита Листа в Петербург в апреле 1842 года, продолжалась почти сорок лет и нашла выражение в творческом диалоге, переписке, в кратких, редких, но сердечных встречах во время отпуска Гензельта в Веймаре, Герсдорфе, Вармбрунне.

Седьмая глава — *«Гензельт-педагог»* — посвящена анализу педагогической деятельности Гензельта в России и рассмотрению его двух основных педагогических трудов: «На многолетнем опыте основанной Школы фортепианной игры» (1869) и «Приготовительных упражнений» (1888).

В Приложениях приведены хронограф жизни Гензельта (Приложение 1), список его сочинений (Приложение 2), список его основных концертов (Приложение 3), список его наиболее известных учеников (Приложение 4), выдержки из текстов воспоминаний о нем его учеников и его современников — Вильгельма Ленца, Э. фон Шульц (Эллы Адаевски), Б. Уолкер, А. Я. Александровой-Левенсон, В. И. Бесселя, В. В. Стасова (Приложение 5), материалы к будущему комментированному каталогу рукописей Гензельта, находящихся в ОР РНБ (Приложение 6). В последнем, седьмом приложении,

озаглавленном «Гензельт и Андерсен. Реальность сна», рассказано о биографических и творческих контактах А. Гензельта и Х. К. Андерсена.

ГЛАВА 1. АДОЛЬФ ФОН ГЕНЗЕЛЬТ И ПЕТЕРБУРГСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА 1840–1860-х ГОДОВ: НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ КЛАССИЦИЗМА И РОМАНТИЗМА; НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ЕВРОПЕЙСКИХ И РУССКИХ ВЛИЯНИЙ

1.1. Петербургский музыкант Адольф фон Гензельт: на пересечении русской и немецкой музыкальной культур

Адольф фон Гензельт (1814–1889) — композитор, пианист, педагог — в истории фортепианной музыки XIX века занял очень характерное место, став посредником между двумя великими европейскими культурами: немецкой и русской. Время его ученичества, первых композиторских успехов и первых гастрольных триумфов, которое он провел в Мюнхене, Веймаре, Дрездене, Лейпциге, Берлине, Бреслау и Вене, совпало с эпохой формирования романтического пианизма, вызревавшего в недрах классического стиля. Время его расцвета и заката как пианиста-композитора, долгие годы упорного труда как педагога, которые он провел в России, пришлось на период формирования национальной русской композиторской школы.

В первой трети жизни он был другом и соратником Шумана, Мендельсона и Листа, в дальнейшем стал другом Владимира Одоевского, Михаила и Матвея Виельгорских, учителем и старшим другом Балакирева и Стасова, соперником и оппонентом Антона Рубинштейна и Теодора Лешетицкого (сохраняя уважительное к ним отношение). Он был знаком с Глинкой, Даргомыжским, Чайковским (последнему, к удивлению Петра Ильича, он завещал свою дирижерскую палочку), Зверевым, Бесселем и повлиял на Ляпунова, Лядова, Рахманинова и Скрябина. Наконец, будучи учителем фортепиано всех юных отпрысков императорской семьи на протяжении 40 лет, а также другом и творческим соратником великого князя Петра Георгиевича Ольденбургского, он оказал мощное влияние на русскую

фортепианную школу на государственном уровне, инспектируя и регулируя обучение фортепиано во всех российских учебных заведениях, запечатлев «свод законов» фортепианной игры, обязательных для всех преподавателей и учеников России в своих методических трудах. В его жизни и творчестве парадоксально сочетались романтическая свобода и классическая дисциплина, и если для своих ровесников в Германии он был «трубадуром романтизма», то для молодого поколения русских композиторов порою выступал оплотом классического консерватизма.

Гензельт как личность был соткан из противоречий и полярных противоположностей; в нем сочетались романтическая вдохновенная поэтичность — и педагогическая проза, почти шумановская задушевность — и сухая педантичная замкнутость. Он был горячим поклонником музыки Вебера и Вагнера, Шопена и Шумана, но в своей педагогической практике придерживался классических норм гуммелевской бриллиантной школы. Он был гениальным виртуозом, но предпочел карьеру педагога и чиновника. Он происходил из многодетной бюргерской семьи, но сам женился по страстной романтической любви. Он получил российское гражданство, дворянское звание, множество высоких наград Российской империи, титул придворного пианиста Русского и баварского императорского двора, но в частной жизни был очень скромн и побургерски бережлив. На свои гонорары он купил замок в Герсдорфе, пригороде Дрездена, поражающий воображение современников своим великолепием, но большую часть жизни он провел в съемной квартире, принадлежащей Анненской церкви в Петербурге, на Кирочной 8/10, где после отъезда жены в Германию и жил со своим слугой по фамилии Царский и другом Андреем Андреевичем Вагнером, чиновником министерства просвещения. Он пережил своего единственного сына на 20 лет, и все тепло своей упрямой и требовательной натуры отдал многочисленным ученикам, которые его боялись — и любили.

В Гензельте как истинно немецком романтике сочетались порыв и трезвый расчет, идеализм души и гротеск земного воплощения. В Гензельте как петербургском европейце был впервые воплощен феномен «русской

европейскости» (М. С. Друскин), который позднее станет магистральным направлением развития личности и творческого стиля Чайковского и Стравинского. Мемуары «Мои первые воспоминания», написанные в 1885 году, Гензельт начал с очень характерного пассажа: «Время, которое может быть для меня интересно, начнется только после моей смерти, а именно тогда, когда лишь нотные знаки будут говорить за или против меня и когда все другие интересы, знакомства и связи уже давно прекратятся»⁸⁹. Мог ли он предположить, что, когда это время наступит — и даже скорее! — он канет вместе с нотными знаками в Лету, став для следующего поколения «забытым музыкантом из Петербурга»⁹⁰? Но нам захватывающе интересен и сам Гензельт, вместе со своей музыкой, и время Гензельта — эпоха, сотканная из противоречий, и русско-немецкая петербургская музыкальная культура, складывавшаяся благодаря взаимодействию различных исторических влияний.

Говоря о месте взаимодействия этих сил, сосредоточимся на Европе, но наиболее важными для рассмотрения будут две страны, связанные с Гензельтом: Германия, где он родился, учился, женился и умер, и куда ежегодно приезжал на летние месяцы, и Россия, где он работал и жил с 1838 по 1888 год.

1.2. Петербургский текст в русской музыке XIX века. Феномен перекрестка западноевропейских и русских влияний

Местом обитания Гензельта после 1838 года стала российская столица — Санкт-Петербург, что было, разумеется, не случайно и что предопределило многие черты его жизни и творчества. Гензельт естественно вписался в петербургский культурный контекст и стал составной частью «петербургского текста»⁹¹ в русской музыке. Особенности этого контекста и текста были проанализированы

⁸⁹ *Kindl Gebhardt. Adolph von Henselt's. Meine ersten Erinnerungen. Schwabach, 1989. S. 9.*

⁹⁰ *О. В-в. (А. В. Оссовский). Забытый музыкант // РМГ. 1914. № 18–19. С. 462.*

⁹¹ Термин В. Н. Топорова. См.: *Топоров В. Н. Петербург и «петербургский текст» в русской литературе // Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. М., 1995. С. 259–367.*

несколькими поколениями исследователей (Бенуа⁹², Анциферов⁹³, Лотман⁹⁴, Топоров⁹⁵, Исупов⁹⁶). Все они подчеркивают такие черты, свойственные петербургской культуре, как:

- множественность национальных и социальных культур;
- следование «европейской» модели, своеобразно преломляемой;
- положение посредника между русской и западной культурами;
- «утопичность», экспериментальный характер;
- оппозиционный по отношению к старой столице, Москве, характер;
- «искусственность», «умышленность», неорганичность;
- пестрота и эклектичность, парадоксально сочетающаяся со стремлением к единообразию.

Рассмотрим некоторые из этих черт отдельно.

Отличительной особенностью северной столицы Российской империи с момента ее основания была *множественность* национальных и социальных культур, которые переплавлялись здесь воедино, сохраняя свою самобытность и, одновременно, чужеродность по отношению к остальной России.

В 1830–1880-х годах в Петербурге жили немцы, французы, шведы, англичане, финны, эстонцы, поляки. Как полагают современные исследователи, эта пестрота петербургского населения объяснялась тем, что в России Петербург был представителем Европы, а в Европе — представлял огромную, растянувшуюся в трех частях света — Европа, Азия и Америка (Аляска) — и разнообразную в культурном и социальном отношении державу.

В Петербурге работали, уживаясь одновременно, итальянская, французская и немецкая театральные труппы. В городе выходили немецкие и французские газеты,

⁹² Бенуа А. Н. Живописный Петербург // Мир искусства. С.-Петербург, 1902. № 1.

⁹³ Анциферов Н. А. Душа Петербурга. Пг., 1922.

⁹⁴ Лотман Ю. М. Комментарии к «Евгению Онегину» // Лотман Ю. М. Пушкин. М., 2005. С. 611.

⁹⁵ Топоров В. Н. Петербург и «петербургский текст» в русской литературе. С. 259–367.

⁹⁶ Исупов К. Г. Urbi et orbi, или Почему в Петербурге человек становится умнее? // Universum: Вестник Герценовского университета. 2012. № 3. С. 168.

которые читали жители немецкой и французской общин, сложившихся в устойчивые социальные образования уже в XVIII веке. В XIX веке потоки эмигрантов из Европы увеличились. Если в конце XVIII сюда бежали потомки аристократов из революционной Франции, то после войны 1812 года усилился приток жителей из Германии и Австрии. Российская империя присоединила Польшу, Лифляндию, Восточную Пруссию, и жители балтийских стран со своей культурой влились в поток социальной миграции в Петербурге.

Множественность национальных культур естественно сочеталась со множественностью социальных слоев. Н. В. Гоголь проницательно замечал: «Трудно схватить общее выражение Петербурга. Есть что-то похожее на европейско-американскую колонию; так же мало коренной национальности и так же много иностранного смешения, еще не слившегося в плотную массу. Сколько в нем разных наций, столько и разных слоев обществ <...>: аристократы, служащие чиновники, ремесленники, англичане, немцы, купцы — все составляют совершенно отдельные круги, редко сливающиеся между собою, больше живущие, веселящиеся невидимо для других»⁹⁷.

Из всех русских городов Петербург выделялся своей «европейской сущностью». Это был город, изначально задуманный как европейская столица. В устойчивых метафорах, определявших названия этого города, уже отражена его «чужеродность», следование иностранной модели. Столицу Российской империи называли «Северная Венеция», «Новый Амстердам» и даже «Северная Пальмира», подчеркивая его европейскую и всемирную сущность. Образ Петербурга как города-посредника между русской и западной культурами, «окна в Европу», вероятно, одним из первых в литературе воплотил А. С. Пушкин, написавший в «Медном всаднике» о символе Петербурга, творении Этьена Фальконе. Вслед за Пушкиным почти все русские поэты и писатели, литературоведы и философы

⁹⁷ Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года // Полное собрание сочинений: [В 14 т.]. Т. 8. Статьи. М.; Л., 1952. С. 178.

разрабатывали черты «петербургского мифа». Гоголь и Достоевский, Блок и Белый вносили свой вклад в эту тему.

Конечно, уже современникам Гензельта было ясно, что сам замысел Петра был утопичен. Создавая новую столицу, он словно хотел осуществить идеи Томаса Мора с его «Утопией», идеальным островным городом-государством. Говоря об этом свойстве петербургской культуры, современный философ пишет: «Петербург — осуществленная утопия. Это город-эксперимент, будущая модель всего государства. Он торопливо обрастает сначала внешними признаками мировой столицы, чтобы могла начаться решительная обработка человеческого материала: ритуализация общения на новый лад, тотальная регулярность во всех типах поведения — от лично-бытового (кофе, табак) до сословного <...>. Петр строил "Европу внутреннюю" (с чертами регулярного государства, что не во всем ему удавалось) и "Европу внешнюю" (экспорт европейской наружности)»⁹⁸.

Утопия осуществилась не до конца и во многом осталась воздушным замком. Для современников Гензельта европейский город, северная столица, в своей искусственности, механистичности, «сделанности» был противоположен старой столице, Москве. Московское «внутреннее» пространство, органичное и соразмерное человеку и петербургское пространство «внешнее», чуждое человеку долгое время не находили равновесия в жизни и сознании. В России Петербург был единственным городом с европейским регламентом жизни.

Противопоставление Москвы и Петербурга как России и Европы стало одной из главных тем литературы и публицистики XIX века. В этом сравнении обнаруживались новые черты петербургской жизни. Истоки этого сравнения можно обнаружить, например, в письме Марии Аполлоновны Волковой, фрейлины императриц Елизаветы Алексеевны и Марии Федоровны, к ее петербургской родственнице и подруге Варваре Ивановне Ланской от 27 ноября 1812 года⁹⁹. Возмущенная тем, что, несмотря на трагические события войны с Наполеоном, в

⁹⁸ Исупов К. Г. *Urbi et orbi*, или Почему в Петербурге человек становится умнее? С. 168.

⁹⁹ Письма М. А. Волковой // Двенадцатый год в воспоминаниях и переписке современников. СПб., 2012. С. 240–279.

Петербурге продолжают театральные и музыкальные увеселения, она пишет: «Что же такое Петербург? Русский ли город, или иноземный?»¹⁰⁰. Этот вопрос для ее современников был риторическим. Разумеется, для всех в XIX веке Петербург был «городом иноземным».

В архитектурном облике города отчетливо просматриваются итальянская и голландская доминанты, однако они были включены в типично петербургский ландшафт, придававший строениям иной смысл. Анциферов отмечает «власть города над творчеством архитекторов чужих краев, несмотря на всю гениальность некоторых из них. Эта власть дает нам право говорить о творениях Растрелли, Томона, Кваренги как созданиях русского стиля»¹⁰¹. Александр Бенуа, указывая на своеобразную физиономию города, столь долго и упорно отрицавшуюся, говорит: «...Только намерение было сделать из Петербурга что-то голландское, а вышло свое, особенное, ну ровно ничего не имеющее общего с Амстердамом или Гаагой. Там узенькие особнячки, аккуратненькие, узенькие набережные, кривые улицы, кирпичные фасады, огромные окна... — здесь широко расплывшиеся, невысокие хоромы, огромная река с широкими берегами, прямые по линейке перспективы, штукатурка и небольшие оконца»¹⁰². Эта способность адаптировать иностранные архитектурные формы и давать их собственную интерпретацию, по мысли Анциферова, «свидетельствует о цельности его, о глубокой органичности. Все прекрасное становится его частью, усваивается им, одухотворяется своеобразной стихией города»¹⁰³.

Ю. М. Лотман замечает: «Хотя Петербург был задуман как европейский город и именно как таковой противопоставлялся Москве, внешний его вид не напоминал облики европейских городов XVIII–XIX века. В отличие от крупных европейских городов Петербург никогда не был огорожен стенами, ограничивающими площадь распространения. Поэтому ограничений на размеры

¹⁰⁰ Там же. С. 242.

¹⁰¹ Анциферов Н. П. Душа Петербурга. С. 4.

¹⁰² Бенуа А. Н. Живописный Петербург. С. 3.

¹⁰³ Анциферов Н. А. Душа Петербурга. С. 8.

фасада и ширину улиц, определявших облик всех европейских городов, в Петербурге не было. Почти одновременная застройка всего города (по сравнению с ростом других европейских столиц) придавала ему характер упорядоченности, стройности и единообразия»¹⁰⁴.

Именно эта многонациональная и мультикультурная среда стала естественной для Гензельта. Он чувствовал себя в северной столице, как дома, и даже лучше, чем дома. Здесь были его слушатели, его издатели, его ученики, его друзья. Петербург стал для него единственным и главным местом жизни, источником творчества, своего рода «порождающим текстом».

Введенное историком литературы В. Н. Топоровым понятие «петербургский текст» музыкально по своим глубинным идеям. Как определяет ученый: «Петербургский текст — мощное полифоническое резонансное пространство, в вибрациях которого уже давно слышатся тревожные синкопы русской истории и ледяющие душу «злые» шумы времени. Значит, этот великий текст не только «напоминал» о своем городе, а через него и обо всей России, но и предупреждал об опасности, и мы не можем не надеяться, по крайней мере, не предполагать, что у него есть еще и спасительная функция, знаменая которой были явлены уже не раз за последние без малого два века. Поэтому-то, вслушиваясь в эти вибрации, мы чаем услышать некую гармоническую ноту, в которой мы опознали бы намек на какой-то спасительный ресурс и наконец-то сами сделали бы свой подлинный и благой выбор»¹⁰⁵. Это понятие давно и привычно используется музыковедами (М. С. Друскин¹⁰⁶, С. В. Фролов¹⁰⁷, Е. В. Титова¹⁰⁸) не просто, как красивая метафора, а как научный термин. Думается, что наряду с такими, отмеченными в этих исследованиях общими для литературы и музыки

¹⁰⁴ Лотман Ю. М. Комментарии к «Евгению Онегину» // Лотман Ю. М. Пушкин. С. 611.

¹⁰⁵ Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы». СПб., 2005. С. 23.

¹⁰⁶ Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Л., 1979.

¹⁰⁷ Фролов С. В. Римский-Корсаков и «Петербургский текст» русской литературы // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 89–92.

¹⁰⁸ Титова Е. В. Время в «Пиковой даме» Пушкина и Чайковского // Критика. Публицистика. История. К 30-летию кафедры критики СПбГК. СПб., 2006. С. 310–327.

мотивами, как символическое изображение идеи смерти и умирания как пути к искуплению и воскресению¹⁰⁹, отраженными в «Медном всаднике», «Преступлении и наказании», «Пиковой даме» Пушкина и Чайковского, стихотворениях и поэмах Александра Блока, романах и стихотворениях Андрея Белого, Четвертой, Пятой и Шестой симфониях Чайковского, вокальных циклах «Песни и пляски смерти» и «Без солнца» Мусоргского, а в XX веке — в балетах Стравинского («Петрушка») и операх Шостаковича («Нос»), петербургский миф включал еще ряд других, не отмеченных до сих пор исследователями, черт¹¹⁰. Полярные образы романтической тоски и томления, гротескной фантастики, свойственные петербургскому музыкальному тексту поэтически вдохновенно описал Б. В. Асафьев в своем эссе о «Пиковой даме» Чайковского: «Есть странный русский город. В нем можно только мечтать о свете, о жизни во всей ее могучей красоте. Когда приходит весна, она, может быть, никого не радует в мире так, как людей этого властного города. Робкая, кроткая и нежная, она, родясь, предчувствует свое краткое существование. И те, кто поют о ней, уже болеют за нее. Белая ночь, которая приходит с весной, отравлена этой скорбью. Томит, влечет и манит странный отраженный свет, и, когда восходит солнце, люди уже не в силах радоваться ему: они измождены процессом влечения к свету.

Боль за весну, томное, непонятное влечение к неустойчивым образам — вот одна сфера настроений [курсив мой. — О. С.]. Но в зимних сумерках и отраженном свете летних ночей этого города зарождаются еще иные чувства: *ощущение призрачности и бренности всего, а отсюда и острое любопытство к процессу разрушения и смерти*. Разрушения и смерти не как естественных законов становления, а самих по себе, существующих как бы ради собственного услаждения. *Фантастические образы, творящиеся здесь, принимают неизбежно облик призраков жутко реальных, а образы реальные искажаются до бредовых.*

¹⁰⁹ Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы. С. 24.

¹¹⁰ Одним из современных создателей «звукообраза Петербурга» стал С. М. Слонимский. Об этом см. диссертацию на соискание степени доктора культурологии Девятовой О.Л. Культурный феномен личности и творчества Сергея Слонимского. Екатеринбург, 2004.

Трудно среди них сохранить равновесие тому, кто ощущает все видимое, как видимость, или кто склонен к чарам иррационального <...> Чайковский — музыкант-поэт этого города, с ярчайшей силой воображения воплотивший ужас причудливости Петербурга...»¹¹¹. О другом Петербурге — классическом и неоклассическом — писал М. С. Друскин: «Думаю, не ошибусь, если скажу, что Петербург уникален по разнообразию памятников классического зодчества XVIII столетия и позднего классицизма первой трети XIX века, так называемого ампира. Лаконизм, изысканная простота украшений, размах свободных композиций в сочетании с четкими пропорциями соотношений геометрического рисунка — эти черты градостроительного стиля не являются ли чем-то близким стилю музыкальных композиций Стравинского двадцатых-тридцатых годов, да отчасти и поздних лет (вплоть до куполообразного строения 5-ти частного цикла *Canticum sacrum*)?»¹¹²

Такая многосторонность, объемность и даже эклектичность были существенными чертами «петербургского текста» русской музыки. Одной из причин этого явления, вероятно, была адаптация его к условиям русской культуры.

В музыкальной культуре Петербург традиционно был мультикультурным городом, в котором иностранное влияние ощущалось особенно отчетливо.

Исследования историков, культурологов, искусствоведов говорят нам о том, что место иностранных художников в Санкт-Петербурге, столице российской империи, было значительным¹¹³. В монографии «Немецкие музыканты в России» Денис Ломтев намечает контуры грядущих исследований, посвященных взаимодействию немецкой и русской музыкальной культуры в России XVIII — начала XX веков. Автор приводит сведения, касающиеся общей численности

¹¹¹ Асафьев Б. А. Симфонические этюды [Серия «Классика. Русское музыкознание XX века»]. М., 2008. 308 с.

¹¹² Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. С. 26–27.

¹¹³ Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь-исследование. XIX век. Т. 12. XIX век: страницы биографии. Т. 13. XIX век. 1801–1861: материалы к энциклопедии.

только немцев в России в XIX веке, и говорит о том, что их количество в 1856 году достигло 840 тысяч¹¹⁴.

И действительно, как и в московских кружках интеллигенции, в Петербурге было сильно увлечение немецкой философией и литературой (особенно сильно было увлечение немецкой философией в кружке «любомудров», в который входили такие поэты и музыканты, как Д. И. Веневитинов, В. Ф. Одоевский), здесь было огромное количество переводчиков с немецкого языка и здесь было множество литераторов, развивающих черты немецкой литературы, среди которых нужно особо отметить как знатока немецкой литературы и культуры И. С. Тургенева.

Процесс адаптации европейских влияний в русской музыкальной культуре был неоднородным и разворачивался постепенно. Первыми должны быть упомянуты гастролеры.

Среди приехавших в 1830–1840-е гг. в Петербург *иностранных гастролеров-пианистов* было много европейских знаменитостей, из которых в этот период преобладают немецкие музыканты.

В 1837 году северную столицу по приглашению князя Николая Голицына посетил поразивший своей эксцентричной манерой поведения и неистовой виртуозностью ученик Черни австрийский пианист Леопольд де Майер¹¹⁵ (1816–1883) — «пианист-лев», как его называли газеты с легкой руки Генри Лонгфелло, написавшего о нем: «Изумительный исполнитель, набрасывающийся на клавиши, словно врывающийся в чащобу лев, и стряхивающий ноты с рук, словно капли воды»¹¹⁶. В 1838 году непосредственно перед приездом Гензельта в российскую столицу прибыл Сигизмунд Тальберг, очаровавший всех своей певучей элегантной игрой и виртуозным трюком «третьей руки», когда мелодия в среднем регистре

¹¹⁴ Ломтев Д. Г. Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. С. 11.

¹¹⁵ См. Шумилин Д. А. Смена эпох. Концертная деятельность Леопольда де Мейера в Санкт-Петербурге // Тезисы и материалы Всероссийской научной конференции «Музыкальный Петербург: творческие диалоги». СПб.: РИИИ, 2018. С. 24.

¹¹⁶ Life of Henry Wadsworth Longfellow, with Extracts from His Journals and Correspondence, 3 vols. Boston: Houghton, Mifflin, 1891; reprint, New York: Greenwood Press, 1969. Vol. 2. P. 60.

исполнялась попеременно первыми пальцами левой и правой рук. В 1840 и 1841 году приезжал Александр Дрейшок, громоподобные октавы которого дали повод Гейне иронизировать над его игрой: «Кажется, что мы слышим во время его исполнения не один удар, а целых три! — *Drei Schoks!* Если в день его концерта ветер дул в сторону Аугсбурга, то вы вполне могли наслаждаться игрой пианиста, для нас же, в округе Сены, была велика вероятность лишиться барабанных перепонок!»¹¹⁷. В 1862 году Дрейшок был приглашен стать профессором Санкт-Петербургской консерватории. В 1839 году Петербург посетила Камилла Плейель, в 1842 и 1843 году в Петербурге с триумфальным успехом выступил Ференц Лист. Наконец, уже после переезда Гензельта, в Петербург приезжали Клара и Роберт Шуманы (1844). На фоне этих звезд 1840-х годов и надо оценивать выступления Гензельта в Петербурге.

Следующими должны быть названы немецкие *композиторы-пианисты*, поселившиеся в России — от И. В. Хесслера и В. Пальшау, до Д. Штейбельта, К. Майера, М. Гардер. Огромное число иностранных музыкантов, поселившихся в России, определяли музыкальную жизнь столицы на рубеже XVIII–XIX веков. Большинство из них были не только пианистами, но и композиторами-пианистами¹¹⁸.

В 1788 году Россию посетил знаменитый органист и композитор аббат Фоглер¹¹⁹, которого Гензельт считал своим «музыкальным дедушкой». В память об этом визите Фоглер написал Вариации на русскую песню. Карл Мария фон Вебер тоже планировал свое посещение Петербурга. Но судьба Вебера сделала крутой поворот, и он отказался от своей карьеры виртуоза-пианиста, став основателем

¹¹⁷ Гейне Г. Парижские письма. Лютеция // Собрание сочинений: в 10 т. Т. 8. Москва, 1958. С. 258.

¹¹⁸ См.: Огаркова Н. А. Композитор в России XIX века: профессия, служба, досуг // Музыка в культурном пространстве Европы–России: События. Личность. История. СПб.: РИИИ, «Левша», 2014. С. 83–101 и Огаркова Н. А. Музыкант-исполнитель в России XIX века: профессия, статус, творчество // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 3 (24). С. 57–60.

¹¹⁹ Георг Йозеф аббат фон Фоглер (1749–1814) — композитор и органист, собиратель народных мелодий и путешественник, педагог, учивший К. М. фон Вебера, Дж. Мейербера, Й. К. фон Флад.

немецкой оперы. Вебер так и не приехал в Петербург. Зато в 1802 году Петербург посетил Муцио Клементи, где вместе со своим учеником Джоном Фильдом провел три года. В 1804 году Клементи уехал, а Фильд остался на долгие 30 лет, став одним из основоположников русской фортепианной школы и любимцем русской публики. Соперничающий с Фильдом Даниэль Штейбельт приехал в Петербург в 1809 году и занимал до него место придворного пианиста, однако с приездом Фильда был вынужден перебраться в Москву, а потом и вернуться в Европу. В 1822 году Петербург посетил будущий учитель Гензельта Иоганн Непомук Гуммель (1778–1837)¹²⁰, написавший специально для этого визита Фантазию для фортепиано с оркестром на русскую тему под названием «Полимелос».

В 1820-е годы начала формироваться русская пианистическая школа, представители которой – молодые русские музыканты А. Д. Жилин (ок. 1790–ок. 1838), Л. С. Гурилев (1770–1844), Д. Н. Кашин (1773–1844) и молодой Глинка, учились у своих *педагогов-иностранцев*.

В 1830-е годы наступил новый этап развития русской фортепианной музыки. Уехавший в Москву и, затем, за границу Фильд более не играл ведущей роли в русской фортепианной концертной жизни и педагогике. Его место заняли новые молодые европейцы, связавшие свою жизнь с Петербургом: Карл Майер (1799–1862), Антон Августович Герке (1812–1870), Карл Фридрих (Карл Яковлевич) Карель (1791–1854), Генрих Роберт (Роман Андреевич) Штекгардт (1802–1848).

Их слава и известность уступала фильдовской, они в своем роде озаменовали период, переходный между Фильдом и Гензельтом. Карл Майер родился в Польше, ребенком приехал в Россию, где стал учеником Фильда. С 1820 по 1845 год он жил в Петербурге, где, по общему мнению, занял почетное место «второго пианиста после Фильда». Именно Майеру Фильд передает своего юного ученика М. И. Глинку, которого Майер учит в традициях бриллиантной

¹²⁰ О роли этого крупнейшего пианиста, композитора и фортепианного педагога см. статьи и диссертацию С. В. Грохотова «Иоганн Непомук Гуммель и фортепианная культура первой трети XIX века» (Л., 1990).

школы пианизма. В 1845 году Майер покидает Петербург, испугавшись соперничества с Гензелем.

Антон Августович Герке (1812–1870) получил блестящее фортепианное образование, поучившись у всех знаменитых педагогов своего времени — у Калькбреннера в Париже, Мошелеса — в Лондоне и Фердинанда Риса в Гамбурге. Он начал концертную деятельность с 1833 года и был признан блестящим пианистом и педагогом¹²¹. Герке стал первым исполнителем Шопена в Санкт-Петербурге, сыграв шопеновский клавирабенд в 1834 году. С 1837 года Герке гастролировал по Западной Европе, где познакомился с Листом, Шопеном, Тальбергом, Гензелем, Кларой Вик. Вернувшись в 1840-х в Петербург, он жил бок о бок с Гензелем, работая с ним в одном учебном заведении (Училище правоведения) и играл один репертуар («Концертштюк» Вебера), что давало повод для их сравнения. Так, В. В. Стасов, учившийся у обоих, писал, что Герке проходил, в отличие от Гензеля, романтический репертуар, но сам играл сухо и педантично; Гензель же «мучил всех Гуммелем», но в игре был романтик. После выступлений Герке с «Концертштюком» Вебера газеты Санкт-Петербурга писали: «Господин Герке — лучший из наших пианистов. Его может превзойти только Гензель»¹²². Герке стал одним из самых плодотворных русских педагогов, воспитав 2000 учеников, среди которых — П. И. Чайковский, М. П. Мусоргский, Г. Ларош. С 1862 года и до смерти он был профессором Санкт-Петербургской консерватории.

Карл Яковлевич Карель был педагогом в Училище правоведения, у него, в частности, учились В. В. Стасов и П. И. Чайковский.

Роберт (Роман Андреевич) Штекгардт преподавал римское право и пропедевтику в том же заведении. Будучи при этом неистовым меломаном и

¹²¹ О Герке подробнее см.: Шумилин Д. А. Первые исполнения произведений Ф. Шопена, Ф. Листа и С. Тальберга на петербургской сцене. Антон Августович Герке // Вестник музыкальной науки. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2018. № 3. С. 108–118.

¹²² Материалы к юбилею А. А. Герке: Keil-Zenzerova N. Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland. S. 412.

«старинным шуманистом» (Стасов), он часто участвовал в музыкальных вечерах как пианист и в течение ряда лет писал статьи о музыке и рецензии на концерты в «*Peterburgische Musik-Zeitung*» — петербургскую газету, выходившую на немецком языке.

Влиятельный слой немецкой высокопрофессиональной гильдии представляли *производители фортепиано*: Ф. Дидерихс, И. Ф. Шредер, Я. Беккер, Ф. Мюльбах, братья Оффенбахеры и *немецкие нотоиздатели*¹²³ — М. И. Бернард, чей сын, Н. М. Бернард стал издавать музыкально-беллетристический журнал «Нувеллист» (в 1872–1875 году им руководил Адольф фон Гензельт, и журнал принял музыкально-педагогическую окраску), И. К. Пец (который при своем петербургском издательстве, расположенном на Малой Морской, в 1815 году открыл первую нотную библиотеку). Нельзя забыть об *историках и теоретиках музыки*, из которых выделялся в упомянутый период Вильгельм фон Ленц (Василий Федорович Ленц, 1803–1884), бывший учеником и другом Листа, учившийся также у Шопена и Мошелеса, автор труда «Бетховен и три его стиля» и «Великие пианисты-виртуозы нашего времени. Из личного знакомства»¹²⁴.

Образ немецкого учителя музыки был нарицательным в русской литературе первой половины века.

Тургенев в «Дворянском гнезде» разработал целую биографию своего героя, Христиана Готлиба Лемма, немецкого музыканта, живущего в России: его герой родился в один год с Карлом Марией Вебером, осиротел в восемь лет, как Гензельт, скитался, зарабатывая себе на жизнь своим искусством, как они оба, переехал в поисках лучшей доли в Россию, как Штейбельт, Майер, Фильд, был безнадежно влюблен в свою ученицу, как Гофман и умер в нищете и безвестности, как Шуберт:

¹²³ См. подробнее: *Пуртов Ф. Э.* Немецкие нотоиздатели Санкт-Петербурга конца XVIII – первой четверти XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб: РИИИ, 2000. 26 с.

¹²⁴ *Lenz Wilhelm von.* Die große Pianoforte-Virtuosen der unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt — Chopin — Tausig — Henselt. Berlin: Behr, 1872.

«Поклонник Баха и Генделя, знаток своего дела, одаренный живым воображением и той смелостью мысли, которая доступна одному германскому племени, Лемм со временем — кто знает? — стал бы в ряду великих композиторов своей родины, если б жизнь иначе его повела; но не под счастливой звездой он родился! Он много написал на своем веку — и ему не удалось увидеть ни одного своего произведения изданным; не умел он приняться за дело как следовало, поклониться кстати, похлопотать вовремя. Как-то, давным-давно тому назад, один его поклонник и друг, тоже немец и тоже бедный, издал на свой счет две его сонаты, — да и те остались целиком в подвалах музыкальных магазинов; глухо и бесследно провалились они, словно их ночью кто в реку бросил»¹²⁵.

Д. Ломтев справедливо полагает, что симпатия и сочувствие к литературным персонам определяли романтический тип восприятия реальных персонажей — немецких учителей музыки в России. С другой стороны, именно слава о более счастливой доле музыкантов в России, побуждала многочисленных немецких (а также — французских, английских, итальянских, чешских, шведских, бельгийских, польских) музыкантов переезжать в Россию и в ее столицу, Петербург.

Рассказы о Петербурге как о земле обетованной для пианистов в этот период подкреплялись газетными публикациями: «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 3000 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

¹²⁵ *Тургенев И. С.* Дворянское гнездо. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. 7. М.: Наука, 1981. С. 20. Из новейших исследований темы русско-немецких связей в художественной литературе отмечу диссертацию. С. С. Жданова: Жданов С. С. Пространство Германии в русской словесности конца XVIII – начала XX века. Томск, 2020.

Литольф или Ганс фон Бюлов побывали в России только один раз¹²⁶. И только Гензельт и Лист смогли наэлектризовать массы», — пишет английский журнал «The musical world» в 1869 году¹²⁷.

Гензельт занимал привилегированное положение среди всех петербургских музыкантов. «Уроки фортепиано в Петербурге стоят от 1 до 6 серебряных рублей за час. Но надо всеми стоит Гензельт, который — с тех пор как появился здесь! — больше не носит государственные усы и чьи портреты украшают все помещения! С тех пор, как он впервые сыграл при дворе — все в него влюбились и любой должен его увидеть! Это неправда, что он никогда не играет перед учениками, он делает это, только редко, как и должен поступать Художник его уровня. Гензельт рекомендует ученикам тренироваться на немой клавиатуре (нечто подобное делает и Мошелес во время путешествий). Если ученик достаточно подвинулся в технике, он берется давать ему уроки», — свидетельствует в 1843 году франкфуртская газета¹²⁸.

Не известный музыкальный учитель провинциальных русских барышень, а прославленный европеец в Петербурге, придворный педагог императорской семьи, которая, заметим, вся состояла из европейцев — немцев, датчан, посвятивших свою жизнь России, — Гензельт, конечно, мало похож на рядовых немецких педагогов, но во многом его судьба, полная драматизма, повторяет черты того же самого петербургского сюжета, который можно назвать так: «нелегкая жизнь романтического немецкого музыканта на чужбине». Естественным драматургическим мотивом в ней было взаимодействие между строгими

¹²⁶ Как известно, уже после написания этой статьи Клара Шуман еще раз в 1860-е годы приехала в Россию. См. дисс. О. В. Лосевой.

¹²⁷ The Pianoforte Play in Russia // *Musical World*. London, 1869. 20.02. Vol. 47. № 8. P. 123; Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). *Chronologie eines faszinierenden Lebens*. S. 486. См. об этом также: О. А. Скорбященская. Забытый музыкант-педагог. // Исторические, философские, юридические, политические науки. Искусствоведение и культурология. Тамбов: Грамота, 2016. № 12 (74). С. 167–170.

¹²⁸ Über Musik in Sankt Petersburg // *Didaskalia*. Frankfurt am Main, 06.12.1843. № 297. S. 24. См. об этом также: О. А. Скорбященская. Забытый музыкант-педагог. // Исторические, философские, юридические, политические науки. Искусствоведение и культурология. Тамбов: Грамота, 2016. № 12 (74). С. 167–170.

правилами и системным мышлением классицизма и чувствительностью, открытой эмоциональностью и исповедальным духом немецкого романтизма.

1.3. Адольф фон Гензельт: на перекрестке стилей классической и романтической эпох

В творчестве Адольфа фон Гензельта сосредоточены особенности европейской и русской музыкальной культуры и исполнительства 1840–1860-х годов.

Этот период наиболее показателен для взаимодействия двух основных стилей эпохи: романтизма и классицизма. До 1820-х годов в фортепианной музыке романтический стиль еще окончательно не сформировался. После 1860-х классицизм в фортепианной музыке уже не существовал в чистом виде, но присутствовал в виде пред-неоклассических вариантов, скажем, в транскрипциях Баха и Гайдна, сделанных Иоганнесом Брамсом (впервые о позднем фортепианном творчестве Брамса с точки зрения неоклассических тенденций писала Е. М. Царева¹²⁹), в органном и фортепианном творчестве Макса Регера. Представляется, что эти классические тенденции, проявившиеся в позднем романтизме уместно было бы назвать *новым классицизмом*.

О классических «топиках» и чертах мышления классицизма в музыке пишет Л. В. Кириллина¹³⁰. Автору диссертации кажется, что в применении к фортепианной музыке венских классиков можно, вероятно, выделить такие **основные черты классицизма**, как:

- особый тип фортепианной фактуры и фигурации, основанный прежде всего на пальцевой технике;
- строгая функциональная гармония;
- опора на определенные нормы формообразования, поставленные в соответствие стройной иерархической системе жанров;

¹²⁹ Царева Е. М. Иоганнес Брамс.

¹³⁰ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М., 2007.

- при этом низшими жанрами являются миниатюры, учебными — сборники упражнений и инструктивных этюдов, а высшими — сонаты и концерты;
- стройная концепция сонатности, которая при всех индивидуальных различиях отталкивается от трех стратегий построения:

А. Сонатная форма типа контраста, с конфликтной драматургией и контрастирующими элементами внутри темы или между ними (чаще главной и побочной), а также между темами, с одной стороны, и связующими и заключительными частями; такая сонатная форма отличает бетховенские сонатные *allegro* в 1, 4, 5, 7, 8, 11, 17, 21, 23, 27 сонатах, моцартовские сонаты *c-moll* и *a-moll*.

В. Соната игрового типа, в которой драматургия основана на дополнении и «перетасовке» элементов, не контрастирующих и не «борющихся» друг с другом, но дополняющих друг друга. Такой тип сонатного *allegro* встречается прежде всего у Гайдна, у которого часто главная и побочная часто основаны на одном мелодическом обороте, такая же игровая театральная логика отличает у Бетховена сонатные *allegro* из 2, 3, 6, 9, 16, 18, 22, 24, 25 и 26 сонат.

С. Сонаты медитативно-созерцательного типа, в которых главным оказывается изложение целостной темы песенного или хорального характера, основным методом развития — вариационный или полифонический. У Бетховена такой тип музыкальной драматургии характерен для сонат позднего периода творчества с 28 по 32-ю, а также, 10, 12, 13, 14, 15, 19 и 20 сонаты. Эта же форма стала отличительной чертой многих шубертовских сонат — *G-dur*, *B-dur*, *a-moll* D. 784, *A-dur*. Именно эти сонаты можно считать образцом романтической сонатности¹³¹.

Будучи по рождению и воспитанию в юности «отчаянным романтиком», «трубадуром романтизма» (Шуман), «музыкальным анархистом» (Гуммель), Гензельт в зрелые годы во всем — от педагогики до особенностей жизни придерживался строгой дисциплины, связывающей его с классицизмом. На

¹³¹ См.: Горюхина Н. В. Романтическая сонатная форма. Киев, 1974; *Newmann, W. The Sonata since Beethoven*. North Carolina: University of the North Carolina Press, 1969.

примере эволюции его творческого пути как композитора и исполнителя, можно увидеть, как сложны взаимодействия классических и романтических тенденций в искусстве и сколь условны сами понятия «классицизм» и «романтизм».

В этом смысле Гензельт может быть сопоставлен с такими «классиками эпохи романтизма», как Мендельсон, Шопен или такими ранними романтиками, как Вебер, Шуберт, Гуммель. На фоне пианистов-виртуозов Парижа 1840-х годов он выглядит классиком, а в сопоставлении с Листом и Альканом — умеренным романтиком. Ближе всего по стилю молодому Гензельту были Ф. Хиллер и Р. Шуман.

Диссертанту наиболее близка мысль М. С. Друскина, высказанная им в 1980-е годы, о «классической изнанке романтизма», то есть постоянно звучащих, особенно в академической среде и в учебной практике первой половины XIX века классических сочинениях, которые формировали нормы слухового восприятия эпохи¹³².

Любопытна закономерность: в изучении романтической эстетики наблюдаются периоды всплесков и затишья, связанные с эпохами художественных революций, сдвигов в сознании общества на протяжении всего XIX и первой половины XX века. Объявленный умершим и похороненный романтизм воскресает вновь и вновь, резонирует устремлениям: поздних романтиков, национальных школ. Вероятно, был прав Александр Блок, когда в речи перед актерами БДТ в 1919 году декларировал: «Романтизм — условное обозначение шестого чувства, если мы возьмем это слово в его незапыленном, чистом виде. Романтизм есть не что иное, как способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией»¹³³. В таком расширительном толковании, данном гениальным поэтом, есть правда художественного образа, но отсутствует точность и конкретность научного термина. Это и невозможно сделать по отношению к романтизму, что заметил еще П. А. Вяземский, писавший в 1828 году В. А. Жуковскому:

¹³² Друскин М. С. Романтический Бах // Очерки, статьи, заметки. М., 1987.

¹³³ Блок А. А. О романтизме // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. Москва, 1963. С. 365.

«Романтизм как домовый: многие верят ему; убеждение есть, что он существует, но где его приметы, как обозначить его? Как наткнуть на него палец?»¹³⁴. Сопротивление научной системности и классификации заложено, вероятно, в самой природе романтического мышления, стремящегося перейти границы, выйти за пределы, отказаться от логики крупных форм — романа, симфонии, сонаты — и рассыпаться в гениальных фрагментах миниатюр. Характерно, что первые стройные определения романтизма были даны по его контрасту с классицизмом. Гегель противопоставлял современное, романтическое искусство и классическое, говоря в своих «Лекциях по эстетике» об изменении связи старых форм и нового содержания: «Связанность особенным содержанием и способом воплощения <...> отошли для современного художника в прошлое; искусство благодаря этому сделалось свободным инструментом, которым он в меру своего субъективного мастерства может затрагивать любое содержание. Тем самым художник возвышается над определенными освящёнными формами и образованиями: он движется свободно, самостоятельно, независимо от содержания и характера созерцания, в которое прежде облакалось для сознания святое и вечное»¹³⁵.

Гете в разговорах с Эккерманом высказал следующую максиму: «Классическое я называю здоровым, а романтическое больным. И с этой точки зрения “Нибелунги” такая же классика, как Гомер, тут и там здоровье и ясный разум. Большинство новейших произведений романтично не потому, что они новы, а потому, что слабы, хилы и болезненны, древнее же классично не потому, что старо, а потому, что оно сильно, свежо, радостно и здорово. Если мы станем по этим признакам различать классическое и романтическое, то вскоре все станет на свои места»¹³⁶. Сам Гете пережил и изжил романтизм как детскую болезнь, и в его предисловии ко второму изданию «Страданий юного Вертера» написан авторский комментарий, в котором «классический старец», веймарский советник Гете

¹³⁴ Гиллельсон М. И. Переписка П. А. Вяземского и В. А. Жуковского // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979. Л., 1980. С. 40.

¹³⁵ Гегель Г. Ф. Лекции по эстетике. СПб., 1999. (Слово о сущем). С. 23.

¹²⁹ Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 63.

предостерегает молодых читателей от того, чтобы следовать по пути юного поэта и безнадежно влюбленного юноши-юриста Гете. Путь из Веймара в Йену (и в Вецлар) он никогда уже не преодолеет, поскольку в его личной биографии это — дорога не в пространстве, а во времени: из настоящего в прошлое.

1820-е годы в музыке были периодом одновременного существования классицизма и романтизма. Более того, черты классического и романтического стиля присутствовали в творчестве одних и тех же композиторов и приводили к сложным и парадоксальным явлениям. Так, первые сонаты ранних романтиков Вебера и Шуберта классичнее, чем сонаты второго и третьего периода творчества классика Бетховена (сравним, например, Первую Сонату Вебера, C-dur. op. 24, 1812 года — и «Аврору», Сонату op. 54, C-dur Бетховена или сонату A-dur Шуберта op. 120 и 28-ю Сонату op. 101 Бетховена). Во всем — в нормативности формы, в выверенности и стройности фактуры, в строгости ритмической организации Вебер и Шуберт в этих сонатах связаны с эпохой прошлого.

Вплоть до Шумана музыканты не называют себя романтиками, считая этот стиль исключительным свойством литературы. Впервые со всей остротой поставил проблему самоназвания нового течения в искусстве музыки Роберт Шуман, который в своей статье «Дьявольские романтики» в 1839 году иронически восклицает: «Где же скрываются эти дьявольские романтики? Старый почетный музидиректор Мозевиус в Бреслау вдруг объявил себя их решительным противником, да и “Allgemeine musikalische Zeitung” они везде мерещатся. Но где же они скрываются? Может быть, эта дьяволища сидит в Мендельсоне, Шопене, Беннете, Хиллере, Гензельте, Тауберте? Однако, что же старые господа могут против них возразить? Или они более ценят Вангала, Плейеля или Герца и Хюнтена? <...> Если же говорят о муке и пытке переходного периода в музыке, то ведь достаточно еще на свете людей благодарных и дальновидных, которые придерживаются иного мнения»¹³⁷. Особенно символично, что противником

¹³⁷ Шуман Р. О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 т. (комплект из 3 книг). Т. II. М.: Музыка, 1978. С. 193–194.

Шумана оказывается Мозевиус из Бреслау, города, с которым у Гензельта будет много общего, откуда родом его жена, Розали Фогль. Под романтизмом Шуман, очевидно, считает все, что связано с «давидсбюндлерами», с творческими исканиями молодой немецкой школы, которую он отделяет от старомодной филистерской музыки академистов с одной стороны и от новой «немецко-французской» школы Листа, Берлиоза и Алькана — с другой. Последнему (Алькану) от Шумана достается очень много и несправедливо. При этом Гензельта Шуман превозносит как «трубадура романтизма», «благодатного художника», «божественно вдохновенного певца, в каждой ноте которого можно услышать руку гения»¹³⁸, а Алькана клеймит как воплощение «нехудожественности, неестественности», «немощи, пошлости, лишенной всякой фантазии» и, наконец, верный своему умению точно подметить характерное, называет «Берлиозом фортепиано»¹³⁹ — что совершенно замечательно как определение. Шуман гениален даже в своих ошибках и заблуждениях!

Различия между романтизмом и классицизмом лежат вне сферы музыкальной формы или средств музыкальной выразительности (точнее, не только в этой сфере). Их разница — в новом мышлении, чувствовании и мировоззрении, сложившемся в Европе после революции 1789 года, как поначалу ее радостное предчувствие, а после 1815 года — горькое разочарование в ее результатах. «Характерно, что в музыке Шумана можно ощущать дух той эпохи, слышать эхо Французской революции — оно звучит громче, чем предчувствия грядущих потрясений»¹⁴⁰, — считает Ал. В. Михайлов. На самом деле социально-политические события Шумана вряд ли интересовали сами по себе. Его главной сферой действия и размышлений была музыкальная жизнь Германии — концертная, издательская деятельность, музыкальная публицистика. Именно эта область была той опосредующей политикой средой, которая была ему интересна.

¹³⁸ Шуман Р. О музыке и музыкантах. С. 95–97.

¹³⁹ Там же. С. 97–98.

¹⁴⁰ Михайлов Ал. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века. С. 8.

В предисловии к тому «Музыкальная эстетика Германии XIX века» Ал. В. Михайлов пишет о тонкой взаимосвязи социально-политических процессов и атмосферы эпохи с процессами в сфере музыкальной культуры: «На протяжении века [XIX. — О. С.] музыка с недоступной прежде тонкостью, дифференцированностью и целеустремленностью воспроизводит в обобщенном виде социально-психологическую атмосферу эпохи, стремится к глубине в передаче конфликтов и нередко дорастает до трагически обобщенной картины истории в звуках (как, например, это было у Р. Вагнера). Постановка музыкально-эстетических вопросов может быть в Германии предельно сложной — в союзе с гегелевской логикой бытия»¹⁴¹.

Общеизвестно, что главным отличием немецкой музыкальной культуры от французской было отставание политических процессов от художественных в Германии и, наоборот, опережение и обусловленность политическими процессами эстетических и художественных революций во Франции. «В течение целого столетия социальные проблемы в Германии оставались неразрешимыми: буржуазной революции, подобной той, что началась во Франции в 1789 году, в Германии не произошло, и весь XIX век был отмечен постоянными возвратами реакции, половинчатыми реформами, компромиссами между буржуазией и дворянством»¹⁴². В примечании к этому абзацу Михайлов проницательно замечает, что в Германии XIX века не было ни одного профессионального композитора дворянского сословия. И действительно, ни Вебер, самовольно (или волей своего отца) присоединивший к фамилии дворянскую приставку «фон», ни Бетховен, всю жизнь стремившийся стать из «ван» Бетховена «фон» Бетховеном, ни Шуберт, ни Шуман дворянами не были. В следующую эпоху, 1840-х годов, стали возможны немыслимые ранее карьерные и социальные сдвиги: Тальберг, незаконнорожденный сын графа фон Диттерштейна и графини Вецлар; Делер, женившийся на княжне Елизавете Шереметевой; Гензельт, переехавший в Россию

¹⁴¹ Там же. С. 9.

¹⁴² Там же. С. 10.

и получивший в 1862 году русское гражданство, титул статского советника и дворянское звание. Приставку «фон» к фамилии он присоединил именно тогда.

«Французской социальной революции отвечала в Германии революция философская и художественная, — пишет Михайлов. — Используя известную цитату, можно сказать, что “революция во Франции совершается в делах, а в Германии — в умах”»¹⁴³. Россия в эту же эпоху примыкает, вероятно, к Германии. Политическая реакция в российской империи сменяется краткими вспышками либерализма, но, в целом, деспотический политический режим властвует здесь безраздельно, своеобразно направляя силы общества на духовные свершения¹⁴⁴. При этом определяющее влияние немецкой культуры — философии, музыки — на русскую было связано в 1840-х годах с обучением передовой интеллигенции в Гейдельберге, Лейпциге, Веймаре (любомудры, Одоевский). Как и немецкой философии музыки, русским мыслителям присуща «перенапряженность, перегруженность» идеями, устремленность к решению глобальных проблем, разрешению вечных вопросов. Был ли это Бетховен, «который думал в звуках обо всем человечестве»¹⁴⁵, или Вагнер, «рисовавший в музыке образы всемирного краха»¹⁴⁶, — они стали для русских музыкантов великими учителями, хотя время воплощения их концепций пришлось уже на вторую половину и конец XIX века, эпоху Мусоргского, Скрябина.

Такая универсальность и широта исторических горизонтов музыкального искусства Европы начала века соседствовала со своеобразным сохранением старых форм социального бытования музыки и сосуществованием их с новыми институтами. Так, «в Германии — вопреки духовному значению музыки — надолго сохранились обветшавшие старые социальные формы ее функционирования. Надолго сохранились старорежимные княжеские “дворы” с их

¹⁴³ Там же.

¹⁴⁴ Эпохи общественно-политического подъема в России XIX века: 1812–1825, реакции 1825–1840, подъема — вторая половина 1850-х–1860-е, реакции — 1880–1890.

¹⁴⁷ Михайлов Ал. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века. С. 12.

¹⁴⁶ Там же.

“музыкой”», — отмечает Михайлов и приводит, как красноречивый пример того, описание немецкой музыкальной жизни в романе Р. Роллана «Жан Кристоф», в котором писатель «невольно» рисует картину взаимоотношений между музыкантом и его работодателем в духе XVIII века. Он же замечает, что Макс Регер еще в 1911–1914 годах был придворным капельмейстером в Майнингене, хотя смысл этой должности изменился¹⁴⁷. О том же феодальном укладе, сохранившемся в немецкой провинции пишут Гофман (в «Крейслериане» и «Житейских воззрениях Кота Мурра»), против этого «филистерства» неустанно борется Шуман, Томас Манн дает емкий образ этого мирка под названием «Кайзерсашерн» и вкладывает в уста своего героя высказывание: «Где ты — там Кайзерсашерн», которое может быть трактовано двояко: «Где ты — там и твоя родина» или «где ты — там и твоя провинция»¹⁴⁸.

В России первой половины века борьба среди музыкантов за место при дворе приобрела остроту политического состязания: в 1810-х годах за титул придворного пианиста могли бы соревноваться Штейбельт и Фильд (если бы последний по своему великолепному сочетанию гения, аристократической лени и нежелания тратить жизнь на такую мелочь, как карьера, не отказался от этого титула сам, предпочитая свободу и доходы от частных уроков с аристократами. Он остроумно скаламбурил, используя двойное значение французского существительного «la cour» — двор и глагола «cour» — строить куры, т. е., флиртовать: «Двор не нуждается во мне, и я — не флиртую с ним» — «La cour n'est pas faite pour moi, et je ne pas lui faite la cour»¹⁴⁹).

В 1840-х годах боролись за это звание Карл Майер и Адольф фон Гензельт, и Майер был вынужден уехать после победы Гензельта: «Как же был убит, вероятно, бедный Карл Майер, когда юный бог, приехавший из Германии, в мановение ока

¹⁴⁷ Там же. С. 388.

¹⁴⁸ Манн Т. Доктор Фаустус // Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. М., 1960. С. 295.

¹⁴⁹ Цит. по: Николаев А. Джон Фильд. М., 1979. С. 21.

добился того, о чем первый долго и бесплодно мечтал!»¹⁵⁰, — иронически восклицает Р. Б. Дэйвис.

Статус «свободного художника» для выпускника петербургской консерватории был провозглашен только Антоном Рубинштейном, хотя и Консерватория, и РМО существовали благодаря поддержке императорского двора (ежегодные пожертвования составляли около 15 000 руб). Пожалуй, только Балакирев и его ученики освободились от этой зависимости — со всеми вытекающими из этого трагическими последствиями.

Во Франции в первой половине XIX века социальная революция привела к новым формам бытования музыканта-гастролера, концертанта, на свой страх и риск устраивавшего концерты и бывшего поначалу самостоятельным антрепренером своего искусства. Расцвет виртуозной школы во Франции в эту эпоху привел к развитию всех новых элементов музыкальной жизни, сопутствующей новому типу бытования музыки: реклама, газетные рецензии, организация представлений и шоу, возникновение профессии антрепренера. Яркую картину фортепианной жизни Парижа 1820–1840-х годов дает Генрих Гейне¹⁵¹.

Гензельт как раз и начинает свою музыкальную карьеру в эпоху расцвета виртуозности и, хотя не вполне совпадает по внутренним качествам с идеальным образом гастрольного музыканта (не зря американский музыкальный критик Гарольд Шонберг его и Алькана объединяет в одной главе под броским заголовком «Застенчивые»), все же на протяжении двух периодов (1836–1840 и 1850–1854) он ведет интенсивную концертную жизнь.

Уход со сцены у каждого из великих виртуозов 1840-х годов проходил по своему сценарию: женившись на дочери оперного баса Лаблаша, Тальберг выбрасывает из дома все фортепиано и поселяется в Италии, где выращивает виноград; Александр Дрейшок, герой октав, становится профессором Санкт-

¹⁵⁰ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. London, 1967. Vol. 28. № 3 (August). P. 7.

¹⁵¹ Гейне Г. Лютеция. Парижский концертный сезон // Собрание сочинений: в 10 т. Т. 8. М., 1958. С. 6–38.

Петербургской консерватории и отказывается от концертной карьеры; Теодор Делер женится на дочери князя Шереметева Елизавете и по требованию ее родителей прекращает концертное выступление как неприличное занятие для зятя главы одного из самых высокопоставленных семейств. Гензельт — отказывается и от концертного выступления и от сочинительства, сосредотачиваясь на педагогике и методике. Лист — из высших духовных соображений — уходит с концертной эстрады в самом расцвете сил. В общем, в это время жизнь музыканта-пианиста проходит по нескольким сценариям: годы ученичества — гастрольные странствия — отказ от карьеры виртуоза и сосредоточение на композиции, педагогике или... просто жизни.

В России первой половины XIX века концертная жизнь была устроена, хотя и во многом, схоже, но все же своеобразно. Подробно социально-культурные аспекты концертного выступления с участием фортепиано в Москве XIX века проанализированы в докторской диссертации и монографии Е. М. Шабшаевич¹⁵². Однако это исследование ограничивается описанием и анализом исключительно московской концертной жизни. В столичном Петербурге все было несколько иначе.

1.4. Социокультурные основы концертного выступления и музицирования в Петербурге¹⁵³

Концертная жизнь в Санкт-Петербурге этого периода впервые была описана в книге Столянского «Музыка и музицирование в старом Петербурге»¹⁵⁴. Весомый вклад в исследование этой темы внес А. А. Гозенпуд¹⁵⁵. В последние

¹⁵² Шабшаевич Е. М. Музыкальная культура Москвы первой половины XIX века : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2012.

¹⁵³ Данный параграф не претендует на исчерпывающее изложение современных данных о всей сложной картине социокультурного бытования музыки в Петербурге, изучением которого на протяжении нескольких десятилетий занимаются плодотворно ученые сектора музыки РИИИ. См., например: Шумилин Д. А. Фортепианная музыка в концертной жизни Петербурга 1830-х годов: хронограф / Д. А. Шумилин // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801–1861. СПб.: Композитор, 2013. С. 222–291.

¹⁵⁴ Столянский П. Н. Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л., 1926.

¹⁵⁵ Гозенпуд А. А. Дом Энгельгардта. Из истории концертной жизни Петербурга первой половины XIX века. СПб.: Сов. композитор, 1992.

десятилетия изучением этой сферы занималась И. Ф. Петровская¹⁵⁶, Н. А. Огаркова, Г. В. Петрова, Д. А. Шумилин. Согласно наблюдениям исследователей, вся музыкальная жизнь в северной столице была жестко централизована и «расходилась кругами» от придворных концертов и уроков к периферии. Получить признание в аристократических сферах столицы можно было только добившись признания при дворе. Придворные концерты проходили либо во дворцах императора и его семьи — в Эрмитажном театре, дворце князя Владимира, Дворце великого князя Константина, дворце князя Петра Георгиевича Ольденбургского, либо во дворцах высокопоставленных сановников, куда могли соизволить прийти по приглашению царственные особы. Такими избранными высшими аристократическими салонами в 1820–1840-х годах были дворцы князей Голицыных, Юсуповых, Шереметевых, Строгановых. Салон Матвея и Михаила Виельгорских (где в 1844 году выступали Клара Шуман и Адольф фон Гензельт) относился к другому типу — артистических салонов.

В 1802 году было открыто Филармоническое общество Санкт-Петербурга¹⁵⁷. Одними из первых сочинений, исполненных на его концертах, были оратория Гайдна «Сотворение мира» (24 марта 1802 года) и «Торжественная месса» Бетховена (7 апреля 1824 года).

Концерты Филармонического общества проходили в зале на Невском проспекте, дом 30, купленном князем Василием Энгельгардтом в 1828 году. В концертах Филармонического общества, организованных по подписке, выступали и камерные исполнители, часто звучали квартеты, играли выдающиеся пианисты и выступали певцы.

Чуть ниже статусом были залы для публичных концертов. В 1821 году был открыт зал Дворянского собрания (там в 1842 и 1843 году выступал Лист), где

¹⁵⁶ *Петровская И. Ф.* Концертная жизнь Петербурга, музыка в общественном и домашнем быту. 1801–1859 годы: Материалы для энциклопедии «Музыкальный Петербург». СПб.: Петровский фонд, 2000.

¹⁵⁷ См.: *Березовский Б. Л.* История Санкт-Петербургского Филармонического общества. СПб., 2009.

проводились балы и концерты по билетам и подписке для всех желающих. Залом для маскарадов, балов и концертных собраний был открытый в 1804 году зал Энгельгардта, одним из первых арендовал этот зал для своего первого концерта Джон Фильд (там, по замыслу Лермонтова, и проходит действие его драмы «Маскарад»).

Концерты проходили и в театрах — в Александринском, в Михайловском (где выступала французская труппа) и в Большом, именно там 8 декабря 1819 году между двумя действиями театрального бенефиса А. М. Колосовой играл Джон Фильд, которого услышал А. С. Пушкин)¹⁵⁸; там же дал свой первый концерт Адольф фон Гензельт.

Стоимость билетов была очень высока — от 10 до 50 рублей. Как гласит опубликованная друзьями Гензельта к пятидесятилетию его пребывания в России афиша памятного концерта 21 марта 1838 года, кресла и ложи стоили — около 50 рублей, места в партере — от 30, на верхнем ярусе — 10 рублей. Посещать такие концерты могли только представители высших слоев общества.

В середине века Антон Рубинштейн, со своими открытыми Историческими концертами-лекциями, которые он давал в Консерватории и Балакирев, со своими концертами в Бесплатной музыкальной школе и в Придворной певческой капелле сломали эту традицию и сделали концерты доступными для разночинцев, студентов и т. п. Именно поэтому, когда в газете «Новое время» в качестве анонса концерта 1888 года напечатали афишу первого гензельтовского выступления 1838 года с ценами на билеты, корреспондент возмутился и написал: «Поистине, дорогой концерт!» — и Гензельт потребовал от Стасова дать объяснение ошибки издания, что тот и сделал в следующем номере газеты¹⁵⁹. Афиша концерта в Петербурге 1830–1840-х годов, как и в Европе, состояла из разнообразных номеров и включала в себя не только сольные фортепианные, но и вокальные, инструментальные, оркестровые и ансамблевые номера, а также — выступления

¹⁵⁸ *Арапов П. Н.* Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 290.

¹⁵⁹ *Гензельт А.* Письмо к В. В. Стасову от 08.03.1888 г. // ОР РНБ. Ф. 738. № 30. Л. 10.

артистов-чтецов, балетные номера и живые картины. Даже если пианист выступал один, он не играл утомительные для публики произведения в сонатной форме и сосредотачивался на разнообразных попури из оперных отрывков, фантазиях, вариациях и эффектных виртуозных и салонных миниатюрах.

«Соната, чего ты хочешь от меня?» — иронически восклицал в своем фельетоне князь Одоевский в 1828 году («Sonate, que me veux-tu?»)¹⁶⁰. Это знаменитое высказывание, бывшее цитатой реплики французского философа XVIII века Бернара ле Бовье де Фонтенеля, могло быть адресовано не только сущности этой формы, но выражало общее отношение публики салонов к сложной непрограммной музыке.

Что касается личности артиста и его социальной роли, то она постепенно изменялась. От развлекающего придворных и аристократических особ слуги, кем был вынужденно Джон Фильд (он и мог, подобно нерадивому слуге, забыть о своем концерте или напиться пьяным в ближайшем кабаке¹⁶¹) — до Листа и Антона Рубинштейна, виртуозов, повелевающих толпой, дерзнувших воздвигнуть эстраду, «на самой середине залы, словно островок среди океана, словно высокий престол какой над головами толпы, — и оттуда лить на всех потоки своей силы и власти» (Стасов)¹⁶².

Как и в Европе, особый «подвид» пианистов представляли дамы, дающие концерты — как гастролерши, вроде Камиллы Плейель или Клары Вик-Шуман, так и «свои» — подобные Марии Гардер¹⁶³ или ученицы Гензельта Юлии Грюнберг, об истории которой подробно будет сказано в 6-й и 7-й главе. Дамский пианизм постепенно входил в моду и стал массовым во второй половине века, когда всевозможные мелкие и провинциальные залы наполнили ученицы Гензельта. О них писал в 1888 году Балакирев: «Всякий, живший в провинции лет 30 тому

¹⁶⁰ Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 466.

¹⁶¹ Николаев А. Джон Фильд. С. 23.

¹⁶² Стасов В. В. Лист, Шуман и Берлиоз в России // Избранные статьи об искусстве. М., 1952. С. 266.

¹⁶³ См.: Шумилин Д. А. Русская ветвь шопеновского пианизма. Мария Александровна Гардер // Музыкальная академия. 2017. № 4 (760). С. 62–66.

назад, когда еще и в помине не было консерваторий и музыкальных школ, хорошо знает, какой интерес возбуждался с приездом из Петербурга какой-нибудь окончившей курс институтки, получившей образование если не от Гензельта, то под его инспекцией»¹⁶⁴. Сам Балакирев продолжал дело Гензельта, преподавая фортепиано ученицам. Не зря Гензельт подарил ему в 1888 году сборник своих Упражнений с дарственной надписью «Другу от Друга»¹⁶⁵ по-русски.

Дети-вундеркинды тоже были в 1830-х годах на пике моды. Карикатуры Н. А. Степанова изображали «ансамбль из двух чудо-детей, близнецов, 9 месяцев и полутора лет от роду, один из которых играл на фортепиано, а второй на гобое»¹⁶⁶.

Календарь концертной жизни в России зависел от церковного календаря. Кульминацией концертного сезона был период Великого поста, когда в России были запрещены театральные зрелищные мероприятия. Именно тогда, в феврале и марте (иногда и в апреле) приезжали иностранные гастролеры и давали концерты местные артисты. Дополнительным сезоном великосветской концертной жизни было лето, когда в загородных домах аристократов и императорской семьи — в Петергофе, Царском селе, на Каменном острове звучала музыка. Вероятно, именно для этого сезона Антон Рубинштейн написал свою сюиту «Каменный остров» с портретами великосветских дам. Любопытно, что один из номеров этого цикла изображает сестер Изабеллу и Юлию Грюнберг.

Во второй половине века возникают демократические салоны, домашние концерты. Примером может быть салон сестер Тюриных-Ласкос, певицы Юлии Федоровны Абазы¹⁶⁷ или собрания балакиревской группы в доме сестры Глинки, Людмилы Ивановны Шестаковой, музыкальные собрания у Римского-Корсакова,

¹⁶⁴ Горшков, Валерьян (Балакирев М. А.). Юбилей Гензельта // Новое время. 12/24 марта 1888 г. (№ 4323). С. 2–3.

¹⁶⁵ См.: Письмо М. А. Балакирева В. В. Стасову от 1 июня 1887 года. ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 737.

¹⁶⁶ Н. А. Степанов (1807–1877) — известный художник-карикатурист, был женат на сестре Даргомыжского. Совместно с В. Н. Курочкиным издавал журнал «Искра», совместно с А. С. Даргомыжским — «Музыкальный альбом», а также издавал свой альбом «Будильник».

¹⁶⁷ Ю. Ф. Абаза (1830–1915) — певица, подруга Гуно, знакомая Малера и жена брата Эраста Абазы, автора знаменитого романса «Утро туманное».

где играла его жена Надежда Николаевна (урожденная Пургольд) и пела сестра жены Александра Николаевна Молас. В 1870–80-х годах видом такого музыкального салона были воскресные концерты у Гензельта, на Кирочной, дом 8/10, которые он давал для своих учеников и друзей. На этих концертах бывали Стасов, Балакирев, Римский-Корсаков, Кюи, Бессель. Живую атмосферу этих собраний обрисовала ученица Гензельта Элла Адаевски и В. И. Бессель.

Естественными жанрами для этих домашних концертов, наряду с сольными фортепианными пьесами, были четырехручные ансамбли и вокальные номера.

С распространением музыкальных (и фортепианных) классов в многочисленных учебных заведениях Петербурга — Училище правоведения (открытом в 1835 году, в котором позднее учились Стасов, Серов и Чайковский), Николаевском сиротском институте (открыт в 1854), Смольном институте благородных девиц, Институте Терезы Ольденбургской (открыт в 1853), Училище гвардейских прапорщиков (в котором учились Лермонтов, Мусоргский и сын Гензельта, Александр) — возник новый вид концертирования и музицирования: учебные концерты. Они были приурочены к окончанию учебного года и посещались родителями учеников, педагогами, учениками, а также — высокопоставленными патронами этих учебных заведений. Среди таких особенно должен быть отмечен принц Петр Георгиевич Ольденбургский (1812–1881), ученик и друг Гензельта. Талантливый композитор и поэт, автор трех симфоний, оперы «Кэтхен из Хайльбронна» (написанной совместно с Гензельтом под псевдонимом Вильгельм Кюне), большого числа романсов и вокальных циклов на собственные тексты и тексты немецких поэтов, он постоянно патронировал множество учебных заведений. Любимым его детищем было Училище правоведения, в котором, по словам Стасова, главным направлением было «немецкое военно-музыкальное»¹⁶⁸. Сюда он привлек на работу первоклассных пианистов — Адольфа Гензельта и Антона Герке, и таких любителей музыки, как учитель римского права, меломан и

¹⁶⁸ Стасов В. В. Училище Правоведения сорок лет тому назад. Русская старина. М., 1881. С. 262–263.

музыкальный писатель Роберт Штекгардт («старинный шуманист в Петербурге», как его назвал В. В. Стасов). На вечерах и концертах в училище блистал молодой Чайковский, исполнявший с училищным оркестром «Краковяк» Шопена и «Концертштюк» Вебера, а сольно — Польку op. 72 и «Приглашение к танцу» Вебера. Отсюда, должно быть, и распространялось увлечение музыкой Вебера, характерное для петербургской музыкальной жизни. Потому-то, вероятно, юрист Вильгельм фон Ленц (посол России в Париже, ученик и друг Шопена, Мошелеса и Листа) мог гордо заявить Листу: «Вы не знаете Вебера? А в Петербурге у нас его знают все!»¹⁶⁹. Ленц не учился в Петербурге, он закончил Дерптский университет, но в конце 1820–1830-х годов часто бывал в музыкальных салонах и учебных концертах петербургского музыкального мира.

Красочное описание торжественного учебного концерта в Институте Терезы Ольденбургской, данного в честь юбилея А. Л. Гензельта, мы находим в газете «Музыкальное обозрение» в марте 1888 года: институтки исполнили гимн «Коль славен» и «Многая лета», этюд Гензельта «Dors tu ma vie» (op. 2 № 11), преподнесли альбом с акварелями г-жи Бем на сюжеты этюдов Гензельта, поздравительные адреса в роскошном переплете, богато вышитые воспитанницами подушки; Стасов прочел длинную юбилейную речь, «полную юмора и остроумия»¹⁷⁰.

1.5. Обучение музыке в Петербурге 1820–1880-х годов

Начальный период (1820–1840-е) связан исключительно с частными уроками. И Фильд, и Штейбельт, и Майер были такими частными педагогами, которые зарабатывали себе на жизнь уроками в домах аристократов. Говорить о высоком уровне их учениц или о профессионализме не приходилось. Штейбельт

¹⁶⁹ *Ленц В. фон.* Великие виртуозы нашего времени. Лист — Шопен — Гензельт — Таузиг. Из личного знакомства [Перевод Я. С. Друскина глав из книги W. von Lenz. Die grosse Pianoforte-Virtuosen der unserer Zeit. Aus die persönliche Bekanntschaft. Leipzig, 1872] // Научная библиотека СПбГК, рукопись. С. 18.

¹⁷⁰ *В. Б.* К 50-летию юбилею Гензельта // Музыкальное обозрение. 31 марта, 1888 г. № 13. Стлб. 100.

был, вероятно, самым предприимчивым, коммерчески ориентированным педагогом. После своих концертов он объявлял подписку на свои занятия и занятия своей жены, исполнительницы на тамбурине, и к сцене выстраивался длинный хвост желающих научиться играть бешеные тремоло, как Штейбельт, и звенеть на тамбурине, как его жена (к ней желающих было гораздо больше!)¹⁷¹.

Фильд, при всей своей беспечности и лени, был, видимо, гениальным педагогом. Глинка всю жизнь помнил те три урока, которые он у него получил: «Хотя я слышал его не много раз, но до сих пор помню его сильную, мягкую и отчетливую игру»¹⁷². Александр Дюбюк, мальчиком учившийся у Фильда, написал о нем замечательные воспоминания, характеризуя его метод, как сочетание удивительной мягкости, доброты и музыкальности высочайшей пробы¹⁷³.

Карл Майер мог похвастаться не слишком длинным списком учеников, но у него занимались Глинка, Мария Гардер (которая впоследствии стала ученицей Гензельта) и др. Он всерьез разрабатывал свою методику, написал огромное число инструктивных этюдов¹⁷⁴. К сожалению, Майер покинул Петербург после приезда Гензельта и его утверждения на посту придворного пианиста и педагога императорской семьи.

Гензельт посвятил всю свою жизнь педагогике в России (Н. Кайль-Зензерова справедливо назвала свою книгу о Гензельте «Ein Leben für die Klavierpädagogik in Russland»¹⁷⁵ — «Жизнь во имя фортепианной педагогики в России») и прошел путь от частного педагога детей императора и высокопоставленных аристократов до главы педагогической школы России, инспектора всех музыкально-педагогических отделений Женских институтов, относящихся к ведомству императрицы Марии. Только в Петербурге их было пять¹⁷⁶: Специальный класс в Институте благородных

¹⁷¹ Если верить Гарольду Шонбергу. См. *Шонберг Г.* Великие пианисты. С. 115.

¹⁷² *Глинка М. И.* Записки. М., 1988. С. 15.

¹⁷³ *Дюбюк А.* Занятия с Джоном Фильдом // РМГ. 1916. № 34–35. Стб. 671–672.

¹⁷⁴ *Мелик-Давтян Н. Р.* Творческий облик Карла Майера и фортепианная культура его времени: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2015.

¹⁷⁵ *Keil-Zenzerova N.* Adolph von Henselt: das Leben für die Klavierpädagogik in Russland.

¹⁷⁶ *Петровская И. Ф.* Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге. 1801–1917: энциклопедия. СПб., 1999.

девиц Терезы Ольденбургской, открытый в 1853 году, фортепианное отделение в Николаевском сиротском институте, открытое в 1854 году, фортепианное отделение в Смольном институте благородных девиц, которое Гензельт возглавил в 1855 году, Институт благородных девиц в Павловске (Гензельт возглавил его в 1857 году) и в Гатчине; три женских музыкально-педагогических института Гензельт курировал в Москве, и по одному в крупных русских городах — Одессе, Харькове, Самаре, Саратове. Он являлся автором официально признанной методической системы преподавания фортепиано в России, запечатленной в его трудах («На многолетнем опыте основанная Школа фортепианной игры», СПб., 1868; и «Продолжение приготовительных упражнений» М., 1888; «Вопросы элементарной теории музыки. Руководство для женских учебных заведений ведомства императрицы Марии, составленное Адольфом Гензельтом», СПб., 1873). Среди его учеников и учениц, помимо талантливых пианисток Юлии Грюнберг, которую пресса называла «русской Кларой Вик», Елены Озерской, Натальи Садовской, Эмилии Греч, Эллы Адаевски, Беттины Уолкер, блиставших на сценах Петербурга, Москвы, Одессы, Варшавы, Лейпцига, Вены, Парижа, Берлина, — было много талантливых пианистов и педагогов, передавших эстафету Гензельта дальнейшим поколениям. У Гензельта в разное время учились А. Н. Серов, В. В. Стасов, Ф. А. Канилле (первый учитель Римского-Корсакова), Н. С. Зверев (учитель Рахманинова, Скрябина и Зилоти), Г. Г. Кросс (педагог Санкт-Петербургской консерватории, чей класс современники считали лучшим; первый исполнитель в Петербурге Первого концерта Чайковского), П. Л. Петерсен (адъюнкт консерватории у Дрейшока, позднее ставший совладельцем фабрики Я. Беккера), И. Ф. Нейлисов, профессор Санкт-Петербургской консерватории (по мнению Глинки — лучший ученик Гензельта) и многие другие. Подробнее особенности педагогического метода Гензельта будут рассмотрены в 7 главе. Нужно подчеркнуть, что, в отличие от Фильда, Гензельта характеризовала строгая методичность, систематичность и продуманность правил игры на фортепиано и обучения общим музыкальным сведениям. Он не сосредотачивался только на технологии, не стремился производить великих

виртуозов, но хотел поднять общий уровень музыкального образования в России. В отличие от Антона Рубинштейна или Теодора Лешетицкого — педагогов следующего поколения — он не работал в консерватории длительное время (только полгода, когда он пришел по приглашению Рубинштейна, в 1888 году, причем ему отдали в класс самых слабых студентов¹⁷⁷). Цель Гензельта-педагога заключалась в воспитании музыканта, в развитии музыкального мышления, а не только в обучении фортепианной виртуозности. Потому, вероятно, его система сохранила свою актуальность и сегодня.

Вехой в развитии музыкального образования в России стало **открытие Санкт-Петербургской консерватории 22 сентября 1862 года**. Идея высшего музыкально-образовательного учреждения в России витала в воздухе с конца XVIII века. В 1786 г., номинально, только на бумаге, была открыта консерватория в Екатеринославе, на землях, подаренных Екатериной Потемкину. Ректором ее числился Дж. Сартти. С 1830-х годов открыть консерваторию русские правители предлагали Р. Шуману, молодому К. Райнеке, Гензельту. Наконец, А. Рубинштейн, заручившись поддержкой великой княгини Елены Павловны, смог совершить это. Моделью для консерватории в Санкт-Петербурге стала открытая Шуманом и Мендельсоном в 1843 году Лейпцигская консерватория. По образцу Лейпцигского в Петербургском учебном заведении были написаны учебные планы, среди педагогов было множество иностранцев, по преимуществу, немцев: А. Дрейшок, Т. Штайн, А. Герке, Т. Лешетицкий. Но у Рубинштейна была очень сильная оппозиция в лице В. В. Стасова, М. А. Балакирева, А. Ф. Львова, которые считали, что идея европейского консерваторского образования не годится для России. Гензельт примкнул к их лагерю. Он полагал, что цель музыкального образования — не производство виртуозов, а воспитание педагогов фортепиано и повышение среднего уровня учащихся. Именно поэтому вплоть до 1887 года он не работал в консерватории, бывшей, по мнению Стасова, «рассадником бездарностей»¹⁷⁸.

¹⁷⁷ См. об этом: *Скорбященская О.* Адольф Гензельт и Санкт-Петербургская консерватория // *Opera musicologica*. 2018. № 3. С. 4–25.

¹⁷⁸ *Стасов В. В.* О музыке в России // *Собрание сочинений*. Т. 2. СПб., 1894. С. 39.

Пережив драматические перипетии, Санкт-Петербургская консерватория выстояла, и, накануне ее 25-летия, ИРМО вновь, после опалы, пригласило ректором Рубинштейна, который взялся рьяно за перестройку учебного процесса, уволив педагогов, на должном уровне не справлявшихся с учебной деятельностью и пригласив Гензельта, одновременно с И. Брамсом, Г. фон Бюловым и К. Сен-Сансом. Приглашение принял только Гензельт, вероятно, потому что в отличие от остальных, жил в Петербурге и ему не нужно было переезжать. Кроме того, его педагогические взгляды в этот момент сблизились с изменившейся позицией А. Рубинштейна.

1.6. Выводы

1. Оказавшись в Петербурге, Гензельт очутился на перекрестке географическом (европейских и русских влияний) и историческом (между классицизмом и романтизмом). Именно благодаря своему положению «европейца в России» он органически вписался в «петербургский текст» музыкальной культуры XIX века.

2. Во всем, что касается регламента концертной жизни, особенностей педагогической системы, Гензельт зависел от петербургского контекста. Вместе с тем Гензельт-композитор сохранил связь с европейским художественным мышлением эпохи романтизма, которое со временем становилось у него все более классическим.

ГЛАВА 2. ЖИЗНЬ МУЗЫКАНТА: ПРОБЛЕМЫ БИОГРАФИИ И БИОГРАФЫ

2.1. Биографический метод и романтическое жизнеописание

В статье 1987 года «О биографическом методе» один из основателей ленинградской музыкально-исторической школы М. С. Друскин так заостренно и парадоксально определял проблемы, стоящие перед музыковедами-биографами: «Помогает ли знание фактов биографии художника (поэта, писателя, композитора, живописца и т. д.) лучшему пониманию его творений? Вряд ли, скорее не помогает. Ответ будет положительным, если иначе сформулировать вопрос: знание не единичных фактов, а их совокупности, в цепи случайностей которых обнаруживается закономерное, может способствовать более глубокому постижению творчества художника. И все же: как сочетается в его личности житейски-преходящее с эстетически непреходящей ценностью им сотворенного?

Прислушаемся к словам Бориса Пастернака. “Всей своей жизни, — сказал он, — поэт придает такой добровольный крутой наклон, что ее не может быть в биографической вертикали”. Поясняю: по мысли Пастернака, в “наклоне” сосредоточена целеустремленность творческих исканий, их эволюция, а в вертикали — повседневно-житейское. Далее он продолжает: если кто попытается втиснуть биографию поэта в эту вертикаль, то “ее пришлось бы собирать из несущественностей”»¹⁷⁹.

В полной мере эти слова о «крутом наклоне» творческой биографии относятся к загадкам и тайнам романтических биографий музыкантов XIX века.

«Нынче не годится, чтобы швырялись таким словом, как сновидение. Реальностью становятся вещи, которым лет десять тому назад было бы отведено

¹⁷⁹ Друскин М. С. О биографическом методе // Очерки. Статьи, заметки. С. 251–262.

место в доме сумасшедших философов»¹⁸⁰, — писал Новалис Фридриху Шлегелю в письме от 1 августа 1794 г. Эта фраза запечатлела одну из тех идей, что витают в воздухе и определяют мировоззрение целой эпохи. Начиная со времени предромантизма (конец XVIII века) эта мысль стала одним из самых важных факторов восприятия и всего творческого процесса художника, и смысла его музыки. Реальность жизни романтического музыканта в равной мере создавалась им самим из такой тонкой материи, как сны, фантазии, мифы эпохи. Именно они романтической философией и романтической историографией были названы истинной «абсолютной действительностью» (А. Шеллинг), ради которой с легкостью исправлялись, стираясь, «случайные черты» несущественной реальности. Самыми «горячими» вопросами в обсуждении музыкантов прошлых эпох становятся биографические факты, загадки, мистификации и апокрифы.

Одним из первых романтизированную трактовку «Дон Жуана» дал в своей новелле Гофман. Он же написал знаменитую новеллу «Кавалер Глюк», в которой по-своему интерпретировал творчество великого композитора-классика¹⁸¹.

Анализируя ее, современный исследователь пишет: «Поскольку австрийский композитор Глюк умер в 1787 году, а действие рассказа происходит осенью 1809 года (то есть через несколько месяцев после его публикации), читателю предоставляется самому решить, кем же был знакомый рассказчика — гениально одаренным безумцем, настолько вжившимся в музыку Глюка, что в конце концов вообразил себя самым композитором или же призраком покойного Глюка, посетившим Берлин в начале XIX века»¹⁸².

В 1802 году свет увидела первая биография И. С. Баха, написанная И. Н. Форкелем¹⁸³, в которой жизнеописание далеко от исторической достоверности. А в 1828 году появились воспоминания Шиндлера о Бетховене, в

¹⁸⁰ *Novalis. Schriften*, hg. von J. Minor. Bd. III. 1907. S. 59. Цит. по: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Замыслы и судьбы. Л., 1973. С. 11.

¹⁸¹ Дебютная новелла Гофмана была опубликована во «Всеобщей музыкальной газете» в 1809 году.

¹⁸² См.: Сафранский Р. Гофман. М., 2005. С. 168.

¹⁸³ Форкель И. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1987.

которых с точки зрения современной гуманитарной науки многое сомнительно¹⁸⁴. Легко сегодня с пренебрежением отнестись к первым романтизированным жизнеописаниям, но важно понять, что в ту эпоху писатели-романтики не искали достоверности. «Несущественную действительность» они исправляли во имя «вышей правды» (Шлегель), и в этом, неожиданным образом, продолжали аристотелевскую традицию, которая в споре Поэта и Историка последнее слово оставляла за поэтом. «Поэзия и правда» (Гете) вступали в спор в эпоху романтизма, и все симпатии романтической публики и романтических творцов были, конечно, на стороне Поэзии.

Самое удивительное, что по образцу романтизированных биографий героев прошлого создавались биографии сегодняшних — тогдашних! — молодых художников. Искажения действительности, исправления неверных дат рождения, годов учебы и т. п. в биографиях романтических музыкантов сегодня составляют реальную проблему музыкально-исторических исследований.

Первое объявление в «Зальцбургской всеобщей музыкальной газете» от 1796 года, из которого можно было узнать о существовании К. М. Вебера, не содержит буквально ни одного слова правды: «Чудо-мальчик, вундеркинд, 6 лет от роду, ученик прославленного Гайдна и племянник великого Моцарта Карл Мария фон Вебер представит на суд многоуважаемой публики 6 фугетт собственного сочинения»¹⁸⁵. Это объявление было составлено отцом Карла Францем Антоном Вебером с учетом рекламных приемов и в духе романтической мифологии. Мальчику Веберу было в то время 10 лет, он был племянником жены Моцарта и был учеником не прославленного Йозефа Гайдна, а его брата, капельмейстера Зальцбургского архиепископа Михаэля Гайдна. Наконец, он был не отмечен в дворянских книгах, и приставку «фон» к его фамилии отец Вебера присоединил самовольно.

¹⁸⁴ Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven. T. 1–2. Münster, 1840; 3-е изд., 1860; 4-е изд., 1871; посл. изд. Lpz., 1973.

¹⁸⁵ Скорбященская О. А. Фортепианные сонаты Карла Марии Вебера в контексте культуры немецкого романтизма: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 1993. С. 24.

Много неточностей и в биографии Джона Фильда, у которого, словно, две национальности, две родины, два места жительства. И даже — две даты рождения и две даты смерти¹⁸⁶. Одновременно живя на два дома — между Москвой и Петербургом — он завел себе две жены и две семьи.

Что все-таки нам дают для понимания творчества Фильда или Вебера эти подробности их жизни? В первую очередь, мы понимаем, что они, подобно другим людям той эпохи, строили свою жизнь по сюжетам и сценариям романтических повествований и писали ее словно бы на полях своих нотных рукописей. Этот биографический контекст создает отчасти другой ракурс восприятия их сочинений.

В биографии Адольфа Гензельта немало таких же умолчаний, сознательных искажений и исправлений, что создает большую сложность для биографа.

2.2. Биография Гензельта: между воспоминаниями и хронографом.

В поисках исторической достоверности

Источниками для воссоздания биографии Гензельта сегодня являются:

- «Мои воспоминания» — автобиография, написанная Гензельтом в 1880-е годы для Марии Липсиус¹⁸⁷;
- глава в книге «Великие пианисты-виртуозы нашего времени. Из личного знакомства» Вильгельма фон Ленца¹⁸⁸;
- воспоминания Беттины Уолкер¹⁸⁹, Эллы Адаевски¹⁹⁰, Алисы Мангольд¹⁹¹ — учениц Гензельта;

¹⁸⁶ Подробнее об этом феномене см.: *Скорбященская О.* Джон Фильд: русский пианист, ирландец // Русско-британские музыкальные связи. С. 14–65.

¹⁸⁷ Издана Гебхардом Киндлем: Adolph von Henselt's. «Meine ersten Erinnerungen». Schwabach, 2007.

¹⁸⁸ *Lenz W. von.* Die grosse Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt — Chopin — Tausig — Henselt.

¹⁸⁹ *Walker Bettina.* My musical experience. London, 1894.

¹⁹⁰ *Adaiewsky E.* Adolf Henselt. Ein Gedenkblatt // Montagsblatt der St. Peterburger Zeitung. 1914.21.04/04.05 (№ 544).

¹⁹¹ *Mangold Alice.* Musical memories. London, 1897 & The true story of my life. London, 1908.

- воспоминания В. В. Стасова¹⁹², Б. А. Фитингофа-Шеля¹⁹³ и других учеников Гензельта русского периода его жизни;
- биографические заметки о Гензельте поздних лет, принадлежащие Александровой-Левенсон¹⁹⁴, Василию Бесселю¹⁹⁵;
- переписка Гензельта с Шуманом, Листом, Карлом Банком и другими великими людьми его эпохи, изданная в Швабахе хранителем архива Гензельта Гебхардтом Киндлем¹⁹⁶;
- автографы некоторых писем, которые хранятся в ОР РНБ, НИОР СПбГК, в том числе, письма Гензельта к Стасову, Одоевскому, Глинке, Балакиреву; письма к Гензельту Листа и Шумана¹⁹⁷;
- хронологически выстроенное и выверенное жизнеописание Гензельта «Удивительная жизнь Адольфа фон Гензельта», выполненная Гебхардтом Киндлем в 2014 году¹⁹⁸.

Такое обилие источников создает первую и главную трудность: трудность выбора («Die Quall der Wahl» — пытку выбора, как говорит немецкая пословица).

2.3. Жизнь музыканта: комментарии к семи мифам о Гензельте

Первые и самые яркие несовпадения поэзии и правды в жизненном пути Гензельта заметны уже при первом взгляде на биографию музыканта.

1. Гензельт *родился*, как пишут во многих биографиях конца XIX века (например, у Ла Мары), 12 мая 1814 года (иногда можно встретить даже дату 17 мая).

¹⁹² Стасов В. В. К 25-летию юбилею деятельности Гензельта // РМГ. 1899. № 37. С. 870–871.

¹⁹³ Фитингоф-Шель Б. А. Мировые знаменитости. СПб., 1899.

¹⁹⁴ Александрова-Левенсон А. Я. Из воспоминаний об А. Гензельте // РМГ. 1914. № 30–31. Стб. 642–643.

¹⁹⁵ Бессель Василий. Три великих пианиста: Франц Лист, Адольф Гензельт, Антон Рубинштейн. (Из моих воспоминаний) // РМГ. 1902. № 45. Стб. 1096–1097.

¹⁹⁶ Kindl G. Adolph von Henselts Brife. Schwabach; Schriftenreihe des Stadtmuseums. Schwabach, 2010.

¹⁹⁷ См. список архивных источников в конце диссертации, Главу 6 и Приложение 6.

¹⁹⁸ Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. Schwabach, 2014. Schwabach: Schriftenreihe des Stadtmuseums Schwabach, 2014.

На самом деле это — дата крещения. Дата рождения Гензельта, которую он приводит сам в своих «Воспоминаниях», именно 9 мая¹⁹⁹.

2. Гензельт *учился* у Гуммеля и Зехтера, — пишут почти все источники, включая статью доктора Оскара Штольберга в MGG и статью Ричарда Беати Дэйвиса, основателя современного гензельтоведения²⁰⁰.

Сегодня, стараниями Гебхардта Киндля, мы представляем себе более точно картину ученичества Гензельта, подробнее о деталях его ранних годов учения будет написано в следующей главе.

Юный Гензельт, очевидно, отличался вспыльчивым и независимым нравом. Он называл себя «внуком Фоглера» и усматривал символический смысл в том, что родился в год смерти великого музыканта — Фоглер умер 6 мая 1814 года, а Гензельт родился 9 мая того же года.

22 октября 1831 года 17-летний Гензельт переступает порог дома Гуммеля в Веймаре, на Мариенштрассе, дом 8, и становится его учеником. Гуммель был в это время самым модным и дорогим фортепианным педагогом. Адам Лист не смог оплатить у него обучение своего сына, и Ференцу пришлось «довольствоваться» уроками Черни в Вене. Если бы не стипендия баварского короля, выхлопотанная фрау Флад, Гензельт, к тому времени потерявший обоих родителей (мать умерла в 1822 году, а отец — в 1829), не смог бы учиться у Гуммеля. Трудно сказать, ценил ли он эту учебу в должной мере в то время. Гарольд Шонберг пишет, что молодой Гензельт называл Гуммеля отсталым консерватором, а Гуммель Гензельта — музыкальным анархистом²⁰¹. Так и должно было быть, ведь Гензельт воспитывался в Мюнхене в вольном фоглеровском духе: хроматизмы, экзотические мелодии, энгармонизм, демоническая беглость, виртуозность и новаторская постановка рук, включающая весовую игру. Учеба у Гуммеля не заладилась с самого начала. То,

¹⁹⁹ Киндль приводит документы из записей в церковных книгах. См.: *Kindl G. Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 14–16.*

²⁰⁰ *Stollberg O. Henselt / Musik Geschichte und Gegenwart. Bd. 6. Kassel, 1957. S. 168–172; Davis R. B. Henselt (Georg Martin) Adolph (von) / The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Bd. 11. London; New York, 2001. P. 383–386.*

²⁰¹ *Шонберг Г. Великие пианисты. С. 119.*

чему учил Гуммель — ясность артикуляции, певучий звук, жемчужная игра, прикосновение одними кончиками пальцев, минимум педали — вероятно, казалось юноше-романтику скучным.

Объективную оценку занятиям у Гуммеля дать трудно. Но характерно, что, судя по воспоминаниям учеников Гензельта, он давал им очень много пьес и упражнений Гуммеля и воспитывал их по его классической системе²⁰².

К Симону Зехтеру Гензельт обратился уже сам, оказавшись в Вене в 1832 году и начав свой самостоятельный путь. Очевидно, он понимал свое недостаточное образование в сфере композиции, в частности, в полифонии²⁰³. Кроме того, Гензельт консультировался у Антона Хальма (1789–1872) по вопросам фортепианной техники и сочинения этюдов. Таким образом, к обучению Гензельта как пианиста и композитора были причастны не один преподаватель, а целая группа педагогов, представлявших и классическую, и романтическую традицию, давших ему и основы полифонии, и представление о форме концерта, и виртуозность. Но, конечно, многого он добился сам, своим трудом. В свою бытность в Вене он «занимался по 12–14 часов в сутки: когда ел, когда принимал ванну, когда беседовал или читал книгу»²⁰⁴. Шонберг называет его «самым неистовым зубрилой во всей истории музыки»²⁰⁵. И это, вероятно, не миф.

3. К венским годам относится еще один миф о Гензельте — о его *гигантской, нечеловеческого размера, руке*. Играя этюды Гензельта, Антон Рубинштейн, по слухам, отбросил ноты и воскликнул: «Это рассчитано не на человеческие руки, а на гензельтовские!»²⁰⁶. Р. Б. Дэйвис говорит о «гигантской руке германца» и о «тевтонской мощи» игры Гензельта, опираясь, очевидно, тоже

²⁰² Стасов В. В. В день юбилея Гензельта // Статьи о музыке. Т. 4. М., 1978. С. 55–61.

²⁰³ Любопытная параллель: у Зехтера занимались все — от Шуберта до Антона Брукнера, занимался у него и юный Фильд, но Фильд со слезами умолил Клементи забрать его из Вены, и ему уроки великого полифониста не пошли впрок.

²⁰⁴ Шонберг Г. Великие пианисты. С. 120.

²⁰⁵ Там же. С. 76.

²⁰⁶ Там же. С. 121.

на фактуру этюдов ор. 2 и ор. 5, в которых основным видом техники являются октавы и аккорды²⁰⁷.

Гензельт действительно очень много занимался специальными упражнениями на растяжение рук. На его фортепиано Бодехтеля (Bodechtel)²⁰⁸ отмечены клавиши, которые он брал левой рукой — С–Е–G–C–F, и правой — Н–Е–А–C–Е. Но у Беттины Уолкер в ее «Воспоминаниях» отмечается, что рука Гензельта была небольшого размера, мясистая, с широкой кистью и короткими пальцами, растягивая ее, он говорил: «Как кожа!»²⁰⁹ Если учесть, что клавиатура венских фортепиано была уже и мельче, чем клавиатура современных роялей, то ясно, что «гигантизм» руки Гензельта преувеличен. Другое дело, что система растяжения ладонных мышц, открытая им и описанная в его «На многолетнем опыте основанной Школе фортепианной игры» (1869)²¹⁰, вела к развитию кисти, необходимому для глубокой певучей игры и мелкой техники. Именно эти упражнения Гензельта давал своим ученикам Н. С. Зверев, по этой системе занимался С. В. Рахманинов, как он сказал в интервью журналу «Этюд»²¹¹.

4. К историям, о которых прижизненные биографы Гензельта предпочитали не упоминать (и по сей день говорят очень сдержанно в Швабахе) относятся *обстоятельства его женитьбы* на Розали Фогль, урожденной Мангер, бывшей до знакомства с Гензельтом женой личного врача Гете Карла Фогля и матерью четырех детей.

Уход Розали из семьи, как можно предположить, получил скандальную огласку и, возможно, стал причиной того, что Гензельт покинул Германию и

²⁰⁷ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 12.

²⁰⁸ Бодехтель Иоганн Якоб (1768–1831) — нюрнбергский мастер, изготавливавший фортепиано.

²⁰⁹ Walker B. My musical experiences. London, 1892. P. 34. Беттина Уолкер (1837–1893) — ирландская пианистка, ученица У. Стерндейла Беннета, Дж. Сгамбати, Ф. Листа и А. Гензельта.

²¹⁰ Гензельт А. фон. На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепьянной игры, составленные Адольфом Гензельтом: руководство для преподавателей и учениц во вверенных его надзору казенных заведениях. СПб., 1868.

²¹¹ Рахманинов С. В. Исполнение требует глубоких размышлений... [интервью американскому журналу «Этюд»: «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры»] / перевод, публикация и вступительная статья Н. Середы // Советская музыка. 1977. № 2. С. 23–34.

переехал в Россию. В браке с Розали (Розалией Конрадовной, как ее называли в России) родился сын Александр (1839–1878), который стал кадровым российским военным и умер от воспаления легких в Самаре. Больше детей у Гензельта и Розали не было. Все их потомки относятся к побочной линии, идущей от их племянницы²¹².

Подобные черты биографии художника типичны для романтической эпохи. Собственно, такими историями, отражающими борьбу за свою любовь как символ личной свободы, полны биографии почти всех музыкантов того времени. Шуман с его «борьбой за Клару» — типичный пример. Важно, что, конструируя свои жизненные сценарии по образцу романтических повествований, в духе «Страданий юного Вертера» И. В. фон Гете, молодые люди того времени сознательно или бессознательно формировали идеалы эпохи. Пылко приветствуя в лице Гензельта «трубадура романтизма», Шуман как раз отталкивался от восприятия его ор. 2, названного им «12 романтических любовных песен под видом этюдов», в котором он видел основы романтической мифологии. Реальная жизнь и Шумана, и Гензельта была далека от романтических сценариев. Впрочем, если о жизни Шумана и Клары достоверно известно многое, то о жизни Гензельта и Розали — нет.

После смерти сына (в 1878 году) Розали стала болеть, а потом переехала в Германию, где Гензельт купил дом в Герсдорфе, недалеко от Дрездена, и виделась с мужем только в летние месяцы. Мы знаем, что она дружила с Хансом Кристианом Андерсеном.

5. Еще одной очень важной легендой о творчестве Гензельта является *история о его «застенчивости»*. Ее автор, Гарольд Шонберг, опирается на мнения музыкантов конца XIX века, он считает, что застенчивость и боязнь сцены помешали Гензельту сделать сценическую карьеру: однажды он от смущения забыл текст пьесы и был вынужден уйти со сцены. С тех пор он больше не играл

²¹² Сведения взяты из http://www.henseltsociety.org/images/Papiano_familytree.jpg. Последний потомок Гензельта — Дэвид Папиано (1958), сын Гертруды (Труди) Папиано (1939), праправнучки брата Гензельта, живет в США.

публично и не поддавался ни на какие уговоры учеников выступать в концертах²¹³. Шонберг приводит анекдот Дрейшока об игре Гензельта, вспоминающего, как Гензельт, прекрасно импровизирующий наедине с собой, стушевался после прихода другого музыканта.

В противовес распространенному мнению о прекращении исполнительской активности Гензельта в 1840-х годах, его концерты 1850-х годов проходят в Бреслау (в зале фортепианной фабрики Бессали), в Париже (в зале Эрара), в Лондоне и Торки, в Берлине (в Кистинг-зале), в зале Дворянского собрания в Санкт-Петербурге. В 1854 году он выступает в Киеве, Харькове и Одессе. Эти концерты широко освещались прессой. Обобщая, можно сказать, что в 1850-х годах Гензельт переживает второй период творческого расцвета исполнительской деятельности. В эти годы формируется его исполнительская индивидуальность, которую можно назвать классико-романтической. Эмоциональная порывистость юности уступает место сдержанности и продуманности, а мастерство пианиста остается совершенным вплоть до последних лет его жизни.

Знаменательно, что Теодор Лешетицкий относился к Гензельту с огромным уважением и посвятил ему свою «Юмореску» оп. 3 № 41, а также «Экспромт и Воспоминание о Гензельте». Он присутствовал на последнем публичном концерте Гензельта в Петербурге (в 1877 году) и сказал, что «Гензельт вписал свое имя золотыми буквами в историю фортепианной музыки в Петербурге»²¹⁴.

6. Гензельт был одним из самых *жестких и гневливых педагогов* своей эпохи. Ученики Гензельта боялись и ненавидели его. «Гензельт убивает!», — говорили они. При всей своей систематичности, Гензельт не воспитал никого из виртуозов-пианистов первого ранга.

Ответственность за эту легенду лежит тоже на Гарольде Шонберге, который ради красочности сгустил несколько ярких эпизодов из воспоминаний Фитингофа-Шеля, Марфы Сабининой и других биографов. На самом деле, Гензельт был, как

²¹³ Шонберг Г. Великие пианисты. С. 120–121.

²¹⁴ Скорбященская О. Адольф фон Гензельт: штрихи к портрету музыканта. СПб., 2017. С. 60.

свидетельствуют воспоминания Стасова, Зверева, того же Фитингофа-Шеля, одним из самых талантливых педагогов своей эпохи. Среди учеников Гензельта, которым не мешала его жесткость, — огромное количество профессиональных музыкантов, составивших основу русской фортепианной школы второй половины XIX века.

7. *О смерти Гензельта* тоже существует легенда. Согласно ей, он умер у себя на даче в Вармбрунне 10 октября 1889 года в 10 часов утра после того, как вместе со своим другом Карлом Банком сыграл в четыре руки любимое произведение — Увертюру к «Оберону» Карла Марии фон Вебера.

На самом деле он сыграл «Оберона» за день или два до своей смерти²¹⁵. Но в романтических жизнеописаниях (например, у Ла Мары) Гензельта унес в тот край, где нет болезней и страданий, герой любимой его оперы, царь эльфов, Оберон...

Вот как выглядит созданная на сегодняшнем уровне гензельтоведения *биография Гензельта*²¹⁶.

Георг Мартин Адольф фон Гензельт родился 9 мая 1814 года в баварском городе Швабах в многодетной семье фабриканта Филиппа Эдуарда Гензельта и его второй жены, Марии-Софии Каролины Гензельт (урожденной Гейгенмюллер). Он был пятым ребенком из девяти. В 1817 году семья переехала в Мюнхен, где в 1822 году умерла его мать.

Первоначальные уроки музыки мальчик получил в 1822 году у гобоиста по фамилии Купфершехтер, который учил его играть на скрипке (!), в 1823 году он начал заниматься фортепиано у Эммануила Лассера (1774–1825), педагога его старшей сестры Амалии. С 1824 года Гензельт посещал начальную школу, где изучал латынь и французский, а также два раза в неделю получал уроки по музыкальной теории и истории. В 1826 году Гензельт начал заниматься теорией музыки с И. Н. Пойслем, музыкальным интендантом Мюнхенского двора, а также фортепиано и композицией с пианисткой и композитором Анной Катаринной

²¹⁵ Kindl Gebhard. Adolph von Henselt. Chronologie eines faszinierend Lebens. Schwabach: Stadtmuseum, 2014. S. 571.

²¹⁶ См.: Скорбященская О. А. Гензельт // Музыкальный Петербург: энциклопедия. XIX века. Т. XV. (В печати.) В Приложении 1 см. Хронограф жизни Гензельта.

Йозефой фон Флад (1778–1843), ученицей И. Г. Фоглера. Фрау фон Флад сыграла огромную роль в жизни и в музыкальном воспитании будущего композитора.

В 1829 году 15-летний юноша дал первый большой концерт в новом, только что построенном зале «Одеон» (Konzerthaus Odeon) в Мюнхене. 27 сентября 1831 года Пойсль обратился в письме к И. Н. Гуммелю с просьбой принять Гензельта на обучение. Стипендию для этого выделил Людвиг I Баварский. 22 октября Гензельт переехал в Веймар и начал учиться у Гуммеля, бывшего в то время самым модным фортепианным педагогом в Европе. Гензельт приобрел у Гуммеля прочный классический фундамент виртуозности, на котором позднее основывал свою педагогическую систему, а также он получил от своего учителя важные советы на всю жизнь, какие потом не раз вспоминал (они касались не только пианизма, но и образа жизни, правил построения карьеры и т. д.).

В Веймаре Гензельт подружился с Феликсом Мендельсоном, Кларой Вик, которая включила в свой репертуар его этюды op. 2 №№ 1, 6, вариации op. 1 и другие пьесы, познакомившись с ними еще по рукописи, до их издания у Адольфа Шлезингера. Через полгода Гензельт закончил обучение в Веймаре, сыграв в июле 1832 года Концерт для фортепиано и симфонического оркестра op. 113 № 5 As-dur Гуммеля.

Вернувшись в Мюнхен, Гензельт продолжил занятия с Пойслем по композиции. 28 ноября 1832 года молодым музыкантом был исполнен первый вариант Концерта для фортепиано с оркестром op. 16 f-moll, ставшего главным сочинением Гензельта и сочинявшегося им на протяжении 12 лет.

В конце 1832 года он переехал в Вену, где брал уроки полифонии и контрапункта у авторитетного музыкального педагога Симона Зехтера (1788–1867), композиции и фортепиано у Антона Хальмы (1789–1872). В Вене были написаны первые яркие сочинения Гензельта: Рондолетто для фортепиано op. 1 d-moll, Дуэт для фортепиано и трубы (или виолончели, или валторны) op. 14 h-moll. Там же он начал упорно и безостановочно заниматься на фортепиано, в общей сложности от 12 до 16 часов ежедневно, стремясь достичь высот

виртуозности²¹⁷. Первым успехом 19-летнего пианиста стало исполнение Концерта № 3 для фортепиано с оркестром op. 37 c-moll Людвига ван Бетховена со своей собственной каденцией в Musikverein (точная дата концерта неизвестна). Завершился венский период большим концертом, который Гензельт дал в Редут-зале (Redoutensaaltrakt), вмещавшем 700 человек.

В 1836–38 годах Гензельт гастролировал в Бадене, Берлине, Дрездене, Веймаре. Усиленные занятия и интенсивные выступления привели его к первым признакам нервного заболевания, для лечения которого он выехал в Карлсбад.

Осенью 1836 в Веймаре Гензельт познакомился с фрау Розали Фогль (1804–1893), женой личного врача И. В. Гете; вспыхнул бурный роман, в результате которого фрау Фогль бросила мужа и четырех детей и ушла к Гензельту. 10 октября 1837 года в Бад Зальцбрунне (ныне Щавно-Здруй, Польша) 33-летняя Розали стала женой 23-летнего Адольфа Гензельта. Как явствует из воспоминаний М. С. Сабининой, Розали Гензельт больше никогда не встречала своих детей — двух сыновей и двух дочерей. Ее первый муж объявил себя вдовцом и через два года женился второй раз на М. Г. Штарк. Дочери очень страдали от гнета жестокой мачехи, пока не вышли счастливо замуж²¹⁸.

22 августа Роберт Шуман написал свой отзыв на этюды Гензельта, в котором высоко оценил его мелодический дар.

Личная встреча Гензельта и Шумана состоялась 20 декабря 1837 года в Лейпциге, куда Гензельт приехал с концертами по приглашению Шумана. 24 декабря они отметили вместе Рождество.

Летом 1836 года великая княгиня Мария Павловна, сестра императора Александра I, пригласила Гензельта посетить Россию с концертами. Он принял приглашение, и, оставив на время свою жену, 23 февраля/7 марта прибыл в

²¹⁷ *Kindl Gebhard*. Adolph von Henselt's Memorien «Meine ersten Erinnerungen». Schwabach: Stadtmuseum, 2007. S. 9.

²¹⁸ *Сабина М. С.* Записки Марфы Степановны Сабининой // Русский архив. 1900. Кн. 2. № 6. С. 128–129.

Северную столицу. Поселился он в доме Поликарпова по адресу ул. Кирочная, д. 8/10, позднее — в доме лютеранской церкви св. Анны.

Гензельт приехал в Санкт-Петербург на пике своей европейской концертной пианистической и композиторской карьеры. Уже первым концертам Гензельта в российской столице сопутствовал триумфальный успех. 16/28 марта 1838 года состоялся первый концерт в доме Матвея и Михаила Виельгорских, на котором присутствовал император Николай I²¹⁹. 21 марта пианист дал сольный концерт в Большом театре, играя сочинения Гуммеля, К. М. Вебера, Ф. Шопена и собственные пьесы. Восторженную рецензию на этот концерт написал В. Ф. Одоевский²²⁰ (см. Глава 3 и Приложение). Успешные выступления Гензельта продолжались на протяжении 1839–1840 года: он играл в Москве, Санкт-Петербурге, Дерпте, Риге, Миттаве. В его репертуаре, наряду с собственными сочинениями, были этюды и некоторые другие произведения Шопена, Септет op. 74 d-moll и Септет op. 114 C-dur Гуммеля, Концерт № 3 Бетховена.

Розали Гензельт последовала за мужем в Россию, где в 1839 году родила сына Александра (он стал профессиональным военным русской армии и умер в Самаре в 1878 от воспаления легких).

В апреле 1839 года Гензельт удостоился звания почетного члена Санкт-Петербургского. Филармонического общества, а в июле того же года получил титул придворного пианиста императрицы Александры Федоровны. Но уже в 1840 году он решил больше не играть публично, объясняя это потребностью во времени для сочинения. В начале 1840-х Гензельт пережил психологический срыв, ставший причиной перерыва в публичной исполнительской деятельности, и решил, что он «не дает больше концертов. Он играет только у себя дома перед учениками по воскресеньям, днем»²²¹. Вместе с тем, дом Гензельта стал одним из центров

²¹⁹ *Keil-Zenzerova N.* Adolph von Henselt: das Leben für die Klavierpädagogik in Russland. S. 105.

²²⁰ *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. С. 170–171.

²²¹ *Kindl G.* Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierend Lebens. Schwabach: Schriftenreihe des Stadtmuseums. S. 195.

музыкальной жизни в Санкт-Петербурге, который посещали все приезжающие в северную столицу иностранные пианисты.

В апреле 1842 года в Санкт-Петербург приехал с гастролями Ференц Лист. Он прислал Гензельту персональное приглашение на свой концерт, положив тем самым начало их более чем сорокалетней дружбе. Сопровождал Листа при его первом визите на квартиру Гензельта, юрист и пианист-любитель Вильгельм фон Ленц, оставивший воспоминания об этом событии спустя 30 лет в книге «Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt — Chopin — Tausig — Henselt» («Великие пианисты нашего времени: из личного знакомства»²²²). Лист высоко ценил уникальный талант Гензельта-виртуоза и композитора, на протяжении своей жизни переписывался с ним и посвятил ему свой Патетический концерт для двух фортепиано²²³.

Гензельт был инициатором и организатором визита четы Шуманов в Россию в 1844 году. До их отъезда в Москву он сопровождал Шуманов повсюду и исполнял с Кларой Шуман Andante с вариациями op. 46 F-dur Шумана в доме Виельгорских. Шуман подталкивал Гензельта к продолжению работы над Концертом f-moll и давал советы по оркестровке этого сочинения²²⁴.

5 октября 1845 года Клара Шуман исполнила в концертном зале Гевандхауз (Gewandhaus, Leipzig) фортепианный Концерт Гензельта, за дирижерским пультом стоял Феликс Мендельсон. Шуман специально для Клары (вместе с Фердинандом Хиллером) сделал сокращения в партитуре Концерта, с которыми автор не согласился. Позднее, после исполнения в Санкт-Петербурге ученицей Гензельта фройлен Э. фон Болговски Концерта в авторской редакции, которое состоялось 8 марта 1847 года под управлением К. И. Альбрехта, установились две традиции исполнения Концерта: в сокращенном шумановском и полном гензельтовском

²²² Lenz Wilhelm von. Die große Pianoforte-Virtuosen der unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt — Chopin — Tausig — Henselt.

²²³ Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierend Lebens. S. 258.

²²⁴ См.: Глянцева Н. Н. Р. Шуман и А. Гензельт: история творческого содружества // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 2. С. 184–199.

вариантах. (Из других исполнений Концерта нужно отметить исполнение К. Клиндворта 4 июля 1855 года в Лондоне; оркестром дирижировал Г. Берлиоз, который во время репетиции забыл текст во Второй части, но оркестр и солист исполнили сами все до конца!). Впоследствии встречи Шумана и Гензельта стали более редкими. В июле 1850 года Гензельт навестил Шумана в Дрездене, и это была их последняя встреча.

Исполнительская деятельность Гензельта в 1850-х возобновилась. С 1850 по 1859 годы он сыграл около 16 концертов: в Бреслау (в зале местной фортепианной фабрики), Париже (зале Эрара), английском курортном городе Торки, Берлине (Кистинг-зал — Kisting-Halle), Дрездене, в зале Дворянского собрания в Санкт-Петербурге. В 1854 году Гензельт выступал в Киеве, Харькове и Одессе. Эти концерты широко освещались в прессе и стали последней вспышкой признания Гензельта публикой.

В 1860-х годах в Санкт-Петербурге и Москве Гензельт-пианист постепенно уступил место на концертной эстраде пианистам-виртуозам нового поколения (А. Г. Рубинштейну, Т. Лешетицкому), уйдя в частные домашние концерты и салоны, открытые при фортепианных фабриках.

Зато в эти же годы авторитет Гензельта как придворного педагога русской императорской семьи, инспектора всех женских институтов ведомства императрицы Марии Федоровны в России стал огромен, хотя признавался не всеми.

В открывшуюся в 1862 году Санкт-Петербургскую консерваторию его не пригласили, несмотря на ходатайства В. В. Стасова и А. Ф. Львова. Среди друзей и почитателей Гензельта в 1860–1880-е годы оказались М. А. Балакирев, В. В. Стасов, А. Н. Серов, А. Ф. Львов, И. М. Липсиус, музыковед Ф. В. Йенс, пианистки Э. Адаевски и Л. Раппольди-Карер. Весомым приношением Гензельту оказались труды В. фон Ленца²²⁵.

²²⁵ *Lenz Wilhelm von.* Die große Pianoforte-Virtuosen der unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt — Chopin — Tausig — Henselt.

Гензельт получил российское гражданство в 1862 году и был награжден орденами Станислава 2 степени (1863), Святой Анны (1867) и Святого Владимира 3 степени (1868).

В 1867 году Гензельт посетил Англию, где играл в концертном салоне фортепианной фабрики Бродвуда в Лондоне. После этого приезда память о пианисте сохранилась в Англии долго. 1 ноября 1868 года появилась транскрипция В. Дж. Вестбрука для органа этюда «Аве Мария» op. 5 № 4 E-dur Гензельта. 17 июня 1871 года в издательстве Эшдаун и Пэрри вышли сочинения Гензельта, переработанные для органа К. Н. Тови.

Отпуск 1868 года Гензельт провел с женой в Дрездене, где встречался с Х. К. Андерсеном.

В 1869 году в ознаменование 100-летия со дня рождения И. В. Гете король Людвиг II Баварский воздвиг памятник писателю. На исполнение музыкальной драмы Р. Вагнера «Золото Рейна» был приглашен и Гензельт²²⁶. Неизвестно, воспользовался ли музыкант этим приглашением. 24 февраля 1869 года в Мюнхене Ганс фон Бюлов выступил как дирижер и пианист, играя концерт Гензельта (он же исполнял этот концерт 26 марта 1864 года в Санкт-Петербурге²²⁷). Это стало одним из последних исполнений Концерта Гензельта в Европе при жизни композитора.

Последняя глава творческой жизни Гензельта пришлась на 1883–89-е годы. Кульминацией его карьеры стало назначение профессором Санкт-Петербургской консерватории. Теплые отношения установились у стареющего музыканта с Балакиревым и Рубинштейном, который тоже в эти годы пребывал «в опале», изгнанный ИРМО с поста директора организованной им консерватории.

В 1887 году в связи с 25-летием Санкт-Петербургской консерватории ИРМО решило обновить профессорский состав, пригласив видных европейских музыкантов. В планы входило приглашение И. Брамса, К. Сен-Санса, И. Йоахима,

²²⁶ *Keil-Zenzerova N.* Adolph von Henselt: das Leben für die Klavierpädagogik in Russland. S. 201.

²²⁷ *Kind G.* Adolph von Henselts Brife. Schwabach; Schriftenreihe des Stadtmuseums. S. 318.

Г. фон Бюлова и Адольфа фон Гензельта²²⁸. Вновь назначенный директором Антон Рубинштейн передал приглашение Гензельту, и тот согласился. Гензельт написал в ответ, что для него большая честь и почет приступить к исполнению обязанностей с 29 января 1888 года. В начале февраля 1888 года он стал профессором фортепианного отделения. В классе его занимались 11 учениц.

В марте 1888 года в Санкт-Петербургской консерватории произошло празднование 50-летнего юбилея деятельности Гензельта в России. Но уже в мае 1888 года его работа в консерватории прекратилась в результате конфликта с Рубинштейном²²⁹.

Весной 1889 года Гензельт покинул Санкт-Петербург и поселился на своей даче в Вармбрунне, где 10 октября в 10 утра умер от сердечного приступа.

2.4. Выводы

Собственно говоря, любое событие в жизни Гензельта, как истинно романтического художника — будь то детали его биографии, повествующие о его рождении, любви, встречах с друзьями, смерти; сведения об учебе, о концертной или творческой деятельности — можно увидеть в двух ракурсах: в трезвом свете «правды» или в романтическом тумане «поэзии». Думается, что для исторически достоверной биографии оба ракурса одинаково важны.

В биографических описаниях Гензельта ощутима и значима мифологическая составляющая. В поисках исторической достоверности, развенчивая легенды и мифы о Гензельте, стоит учитывать романтический мифологизирующий подход, чтобы адекватно оценить роль Гензельта в контексте мышления его эпохи и понять восприятие аудиторией того времени его музыки.

²²⁸ О праздновании 25-летнего юбилея со дня учреждения СПб консерватории Русского императорского музыкального общества // Музыкальное обозрение. 1887, 16 /24 сент. С. 2

²²⁹ Скорбяцкая О. А. Гензельт и Санкт-Петербургская консерватория // Opera musicologica. 2018. № 3 (37). С. 40–71.

ГЛАВА 3. ГЕНЗЕЛЬТ-ИСПОЛНИТЕЛЬ

Главной сферой, в которой в течение всего жизненного пути проявился талант Гензельта, была именно исполнительская деятельность. Через призму исполнительства его и воспринимали современники. Даже тогда, когда Гензельт ушел с концертной эстрады и сосредоточился на педагогике, он оставался именно «играющим педагогом». В равной мере, все его успехи (и неудачи!) как композитора были проявлением сильного исполнительского начала.

Гензельт вырвался на авансцену европейской концертной жизни во второй половине 1830-х годов, когда пианизм переживал блестящую пору расцвета виртуозности, когда усилиями многих фортепианных мастеров был создан инструмент, получивший гордое имя «рояль» — «королевский», когда на смену сборных концертов постепенно пришли фортепианные концерты-монологи, когда на эстраде блистали такие виртуозы, как Сигизмунд Тальберг, Теодор Делер, Анри Герц, Фридрих Калькбреннер, когда расцвел исполнительский талант Фридерика Шопена, Ференца Листа, Клары Вик, Феликса Мендельсона-Бартольди. Гензельт не уступал им, и слышавшие его завсегдатаи концертов сравнивали пианиста со звездами концертной эстрады 1830–1840-х годов и отмечали особое место музыканта в галерее исполнителей.

На первый взгляд, основной чертой, отличавшей Гензельта от других виртуозов, была его нервная чувствительность и болезненная неуверенность в себе. Это приводило к поразительной неровности карьеры Гензельта как исполнителя: вслед за триумфальными концертами шли «провальные» (или оценивавшиеся так самим Гензельтом), за периодами активности — кризисные годы и десятилетия «молчания». В чем была причина такой зигзагообразной линии исполнительской судьбы пианиста?

Каким же ярким был исполнительский темперамент артиста, что заставлял тех критиков, которым повезло услышать его в моменты подъема, сравнивать его с самыми великими пианистами — Листом, Шопеном? На эти вопросы предстоит ответить в главе.

Современная наука об историческом исполнительстве разработала определенный арсенал методик для реконструкции интерпретаций прошлых эпох. Главной проблемой здесь является отсутствие звукозаписей, которое нужно принять, как данность. Мы никогда не услышим, как играли Шопен и Лист, Антон Рубинштейн и Теодор Лешетицкий. Нам приходится полагаться на свидетельства современников: отклики прессы, замечания, сделанные в переписке известными музыкантами. Немаловажным является и материал биографий, содержащий сведения о месте проведения концертов, репертуаре и т. п. Но, совершенно очевидно, что, разбирая свидетельства, нельзя всем им доверять безоговорочно: необходимо учитывать личные симпатии, пристрастия и антипатии, невольные или сознательные искажения действительности. В создании истории о Гензельте-неудачнике роковую роль сыграли две дамы, которым оценить его игру помешала собственная предубежденность. Это были Марфа Сабина²³⁰ и Клара Шуман. Первая оставила весьма критический отзыв об игре Гензельта после того, как тот отказался давать ей уроки. Вторая изменила свое отношение к Гензельту после посещения его в Петербурге в 1844 году. Не вдаваясь в детали, заметим, что их свидетельства следует оценивать критически.

Прежде чем подробно, шаг за шагом, проследить путь Гензельта-пианиста, рассматривая в новом ракурсе и углубляя некоторые сведения о его биографии, нужно отметить основные параметры, которые будут подвергнуты анализу:

- репертуар, изменяющийся и неизменный;
- размеры аудитории (концертного зала);

²³⁰ Сабина М. С. Из записок Марфы Степановны Сабининой // Русский архив. 1900. № 6. кн. 128–129; Сабина М. С. Из записок Марфы Степановны Сабининой / М. С. Сабина // Русский архив. 1901. № 6.

- тип исполнения (игра по нотам или наизусть; соло или в ансамбле, импровизация, транскрипция, исполнение своей музыки или чужой музыки);
- отдельные детали исполнения (темпы, динамика, род туше, отношение к авторскому тексту);
- отклики прессы, кто и где писал о концерте;
- место концерта и его культурный ореол.

Так, обращая внимание на все эти детали, можно будет попытаться восстановить самое важное в роли Гензельта-пианиста и его воздействии на аудиторию своего времени.

3.1. Становление пианистического таланта. Ранние годы. Швабах. Мюнхен

По рождению и происхождению Гензельт принадлежал к бюргерскому сословию. Ничто не предвещало артистической судьбы этому провинциальному мальчику. Гензельт родился в маленьком баварском городке Швабахе, славном городе «золотых дел мастеров». Здесь он провел первые три года жизни. В 1814 году Швабах насчитывал 7 500 жителей. Значительной частью местной промышленности была ситцевая фабрика, а также производство золотых и серебряных изделий, которыми Швабах славится и сегодня. Помимо этих производств в городке в начале XIX века насчитывалось 2 сургучные, 13 табачных, 47 игольных, 27 чулочных фабрик и одна тканевая мануфактура²³¹. Отец Гензельта был совладельцем ситцевой фабрики Штирнера, находившейся на улице Пенцельдорфштрассе. Рядом с этим зданием, по адресу Пенцельдорфштрассе, 17 находился дом, в котором родился будущий композитор. К счастью для будущих почитателей музыкального таланта Гензельта, его отец получил выгодное предложение перевести свое производство в Мюнхен.

²³¹ *Dippert Wolfgang und Kutzsche Sandra. Schwabach und Henselt // Adolph Henselt und musikkulturelle Dialog zwischen dem westlichen und ostlichen Europa im 19. Jahrhundert. Sinzig, 2004. S. 39.*

Детство Гензельта прошло в Мюнхене периода правления Людвига I (1825–1848). В год, когда его семья переехала в этот город (1817), Бавария получила первый конституционный устав, в котором многие пункты были декларацией политических свобод — свобода прессы и книжной торговли, свобода вероисповеданий. Город над Изаром стал в это время прекрасным и гостеприимным. 1825–1848-е годы в Баварии были «золотым веком» искусств, во многом, благодаря правлению короля Людвига I, которого называли также создателем нового Мюнхена: открывались новые концертные залы (Одеон, 1826–1828), музеи (Старая и Новая Пинакотека, 1826–1836, старая, 1853 год — Новая), здания Университета (1826), церкви и синагоги. Как оказалось, Мюнхен предоставил семье Гензельта огромный выбор возможностей для воспитания детей, которых тут же начали учить музыке. Среди знакомых отца — не только ремесленники и фабриканты, но и многочисленные представители мюнхенского культурного сообщества: меценат Карл Бахман (1788–1856), банкир Хейман Соломон Паппенхаймер (1769–1832), получивший в результате женитьбы титул графа фон Керсторфа, каноник Иоганн Баптист Шмидт (1772–1844).

Гензельт не был ребенком-вундеркиндом, во всяком случае выбор призвания осуществил он сам, по собственной воле и тяге к искусству. Когда ему было 8 лет, в 1822 году, у него умерла мать, и в том же году (случайно ли?) он начал заниматься музыкой, которая, возможно, должна была компенсировать ему утрату, уводя в мир грез.

Первые занятия музыкой Гензельт начинал на скрипке: инструмент он получил от друга отца в подарок. Поначалу с учителями ему не очень везет: это, возможно, хорошие музыканты, но не профессионально владеющие инструментом мастера. На скрипке он занимался у соседа-гобоиста Купфершехтера (имя первого учителя Гензельта неизвестно), а его первым учителем фортепиано с 1823 года стал педагог старшей сестры, Амалии, Эммануил Лассер (1774–1825), певец Придворной Мюнхенской капеллы. У этого музыканта он и занимается до 1825 года. С 1824 года мальчик посещает начальную школу, где изучает с 8 до 11 утра и с 2-х до 4-х дня языки — латынь, греческий, английский, французский —

«одинаково ужасно», по его собственным словам²³². Там же, два раза в неделю он получает музыкальные уроки (как он написал в своих мемуарах, то были уроки по музыкальной теории²³³).

Первым концертом, который Гензельт посетил 27 декабря 1824 года в Мюнхене, купив самостоятельно билет на полученные к Рождеству от друга отца, Карла Бахмана, 24 крейцера, стало выступление знаменитого штуттартского валторниста Готфрида Шунке и его двух сыновей, пианиста Людвиг (друга юности Шумана)²³⁴ и валторниста Эрнста. Огромное впечатление на 10-летнего мальчика произвела Фантазия для фортепиано Игнаца Мошелеса, исполненная 14-летним Людвигом Шунке²³⁵.

Поскольку после пожара 1823 года главный концертный зал Мюнхена, Национальный театр (Nationaltheater, München) был еще не восстановлен, этот концерт проходил в роскошном интерьере старого Резиденц-Театра, так называемом Театре Кювилье (Residenztheater, Cuvilliestheater) и произвел на юного Гензельта огромное впечатление, укрепив его желание стать пианистом, подобным юному Людвигу Шунке.

О первых выступлениях Гензельта известно мало, но мы знаем, что уже **десятилетний Гензельт выступает в качестве пианиста в кругах мюнхенского «высшего света»**. Наконец, в 1826 году он, благодаря посредничеству некой фрау Винтер, вдовы придворного капельмейстера Петера фон Винтера (1754–1825)²³⁶,

²³² Kindl G. Adolph von Henselt's *Memorien* «Meine ersten Erinnerungen». S. 4; Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). *Chronologie eines faszinierenden Lebens*. S. 49.

²³³ Kindl G. Adolph von Henselt's *Memorien* «Meine ersten Erinnerungen». S. 6.

²³⁴ Людвиг Шунке (1810–1834) — пианист и композитор, происходил из музыкальной семьи, учился у отца, Готфрида Шунке. Выступал соло и с братом Эрнстом Шунке. Контрапункту учился у Антонина Рейха (1770–1836) в Париже. Написал Сонату g-moll op. 3 в 1832 году и посвятил ее Р. Шуману. Шуман восхищался Шунке и посвятил ему свою Токкату op. 7. Шунке жил в Лейпциге у Генриэтты Фойгт. После смерти Шунке от туберкулеза Шуман и Генриэтта Фойгт передали его музыкальное наследие, согласно его последней воле, Феликсу Мендельсону. См.: <http://www.schuncke-archiv.de/>

²³⁵ Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). *Chronologie eines faszinierenden Lebens*. S. 50.

²³⁶ Петер фон Винтер был учеником Фоглера и последователем Моцарта. Его называли посредником между Моцартом и Вебером. Существует версия, что он повлиял на Бетховена, использовавшего тему из оперы Винтера «Прерванное жертвоприношение» для своих 32

знакомится с придворным капельмейстером Мюнхенского двора Иоганном Непомуком Пойслем (1783–1865) и педагогом фортепиано фрау фон Флад (1778–1843). Эта блестящая музыкантша, которую называли «Верховной Дамой мюнхенского музыкального искусства», сама была композитором и училась у аббата Фоглера, прославленного органиста, фольклориста, композитора, педагога Карла Марии фон Вебера²³⁷ и Джакомо Мейербера. Анна Катарина Йозефа фон Флад (урожденная Канцлер), дочь мюнхенского врача и жена Мюнхенского министра иностранных дел, Филиппа фон Флада, давала уроки многим аристократам при дворе короля Людвига Первого Баварского, учила дочь короля, принцессу Матильду. Йозефа фон Флад сыграла огромную роль в жизни Гензельта, начав его настоящее музыкальное воспитание. Гензельт занимался у нее с 1826 по 1832 год, с 12 до 18 лет. Занимаясь у нее фортепиано, Гензельт постигает музыкальную классику и ранних романтиков — он играет сочинения Иоганна Себастьяна Баха, Георга Йозефа Фоглера, Муцио Клементи, Вольфганга Амадея Моцарта, Фридриха Калькбреннера, Карла Марии фон Вебера, Джакомо Мейербера, Франца Шуберта²³⁸. Также фрау Флад учит Гензельта гармонии (по учебнику Юстина Генриха Кнехта) и контрапункту — разумеется, по Иоганну Йозефу Фуксу²³⁹. Через родителей своей высокопоставленной ученицы фрау Флад хлопочет о стипендии для талантливого мальчика. Покровительство мюнхенского двора не замедлило себя ждать: 10 марта 1829 года королева Тереза Баварская (1792–1854) подарила Гензельту 6-октавное фортепиано (до того в доме отца Гензельт играл на небольшом 5-октавном тафель-клавири мастера Иоганна Якоба Бодехтеля (1768–1831), инструменте, который теперь хранится в нюрнбергском Германском историческом музее).

вариаций для фортепиано. См.: *Кириллина Л.* Бетховен и Петер фон Винтер (о загадке 32 вариаций) // *Старинная музыка*. 2000. № 1. С. 16–18.

²³⁷ О годах учебы Вебера у Фоглера см. подробнее: *Хавров В. В.* Карл Мария фон Вебер у аббата Фоглера в Вене: на пути к композиторской зрелости // *Вестник РИИИ*. 2020. № 3. С. 31–43.

²³⁸ *Kindl G.* Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 52.

²³⁹ *Ibid.*

После двух лет уроков у фрау Флад Гензельт был полностью вооружен как пианист и композитор.

Пятнадцатилетний Гензельт дал *первый большой концерт 12 марта 1829 года* в новом, только что построенном зале «Одеон» в Мюнхене²⁴⁰. Тип программы соответствовал принятым в ту эпоху сборным концертам. В программе, как это было принято в то время, фортепианные пьесы играют роль «интермедий», исполняясь между крупными симфоническими и вокальными произведениями. Полная программа²⁴¹ этого знаменательного дебютного концерта такова:

- Симфония И. Н. Пойсля;
- I часть Концерта Моцарта C-dur (какого именно, неизвестно); с собственной каденцией Гензельта;
- Дуэт из «Эврианты» Вебера;
- Фантазия и вариации на тему хора «Девичий венок» из «Фрайшютца» Вебера — играл Гензельт;
- Дуэт Россини (откуда — неизвестно);
- Рондо Калькбреннера в исполнении Гензельта.

В выборе пьес угадывался будущий сценарий музыкальной жизни Гензельта и его предпочтения: тут и Вебер, чьим ревностным поклонником Гензельт был на протяжении всей своей последующей жизни, и Моцарт, с учеником которого, Гуммелем, Гензельт будет заниматься в Веймаре, и Калькбреннер, с которым Гензельт будет успешно соперничать как пианист. Нужно отметить, что зал Одеон, построенный в Мюнхене архитектором Лео фон Кленце (1784–1864), был одним из самых крупных строений подобного рода: он вмещал 1500 слушателей. Перед такой большой аудиторией молодой пианист выступал впервые.

В октябре 1829 года Гензельт получил ежемесячную стипендию баварского короля, которая пришлась очень кстати, так как 27 июня 1830 года неожиданно умер 53-летний отец Гензельта. Последнее произведение, которое он слышал в

²⁴⁰ Ibid. S. 54–55.

²⁴¹ См.: Bayerische Staatsbibliothek, Kopie des Programms von 1829 // Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 55.

исполнении своего сына, это сыгранные **13 мая 1830 года с огромным успехом Шесть вариаций Гензельта на тему Паганини**. В этом произведении Гензельт предвосхитил интерес романтиков — от Шумана и Листа до Брамса — к демоническому виртуозу Паганини.

Слава юного музыканта росла: 22 сентября 1831 года Мендельсон, услышавший его игру в Мюнхене, пишет о Гензельте восторженное письмо своему педагогу Карлу Цельтеру²⁴², он обратился к своему наставнику с просьбой оказать молодому музыканту содействие, в частности, в знакомстве со старинными вокальными и музыкальными произведениями — в том числе музыкой И. С. Баха. В тот же день, 22 сентября 1831 года музыкальный интендант мюнхенского двора Иоганн Непомук Пойсль написал И. Н. Гуммелю официальное прошение принять Гензельта на обучение по специальностям: гармония, контрапункт и фортепианная игра. Стипендию (в размере 500 гульденов за полугодие) для этого опять выделяет Людвиг Первый Баварский²⁴³.

Итог этого первоначального этапа таков:

Бавария (Швабах, Мюнхен) была той культурной средой, в которой Гензельт сформировался не только как личность, но и как музыкант. Влияние кругов, близких К. М. фон Веберу — Г. Й. Фоглер, Петер Винтер, Йозефа Флад — было определяющим для романтических идеалов юного пианиста, касалось ли это музыкального языка или особенностей концертного ритуала. Возникшая взаимная симпатия к кругу Шумана (Людвиг Шунке, Феликс Мендельсон) сыграет роль в будущем Гензельта и приведет его в Лейпциг. Поддержка королевской семьи (королева Тереза) убедила его в том, где ему следует искать материальную опору своего дальнейшего существования. Так он и будет поступать в течение всей последующей жизни.

Значительные выступления, с которых началась концертная жизнь Гензельта, в которых он выступал уже и как пианист, и как композитор:

²⁴² Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 58.

²⁴³ Ibid. S. 59.

- 12 марта 1829 года (в программе — Концерт Моцарта, Рондо Калькбреннера, вариации на тему хора «Девичий венок» Вебера;
- 13 мая 1830 года (Вариации на тему Паганини).

Отклики на игру Гензельта дали в письмах Ф. Мендельсон и Й. Н. Пойсль.

3.2. Веймарские годы учения

Классический Веймар, резиденция русской принцессы Марии Павловны (годы правления в резиденции 1804–1853), в начале XIX века стал центром немецкой и европейской культуры. Веймар был в начале 1820-х годов городом Шиллера и Гете, Виланда и Гердера. Для музыкантов же XIX века Веймар был, прежде всего, городом Гуммеля и Листа.

Путь Гензельта приводит его к Гуммелю. Здесь Гензельт пробыл более полугода: с октября 1831 по июль 1832 года.

У Гуммеля в Веймаре занимались многие известные пианисты, например, Венцель Хаук (1800–1834) и Фердинанд Хиллер (1811–1885).

Хиллер оставил следующие воспоминания об уроках Гуммеля: «Они начинались каждый день в три часа пополудни. Первое, что бросалось в глаза при входе в комнату — клетки со звонко щебечущими канарейками. В дополнение к непрерывному пению птиц раздавались легкие звуки игры Маэстро, аристократические и непринужденные. Он сидел рядом со мной за клавиатурой, и каждое его слово было ясно слышно. Когда он хотел нюансировкой подчеркнуть линию левой руки, он помогал мне — в то время, как я играл правой. Искусство и мудрость его уроков сильно отличались от общепринятого <...> Он уделял много времени аппликатуре, обращал особенное внимание на связность и чистоту игры. Он изучал только свои сочинения, на которых можно было научиться всему необходимому»²⁴⁴.

В 1831–32-х годах вместе с Гензельтом у Гуммеля учились Август Рёкель (1814–1876) и Эдуард Рёкель (1816–1899), племянники Гуммеля; в 1832 году они

²⁴⁴ Kindl G. Adolph von Henselt's Memorien «Meine ersten Erinnerungen». S. 37.

закончили образование и стали гуммелевскими музыкальными преемниками. Класс Гуммеля в Веймаре 1830-х годов был своеобразным «элитным клубом»: уроки у него были очень дороги (20 талеров в час). По этой причине у него не смогли заниматься ни Ференц Лист, ни Роберт Шуман. Однако из тех, кто в эти годы продолжали образование у Гуммеля, в будущем сформировались отличные музыканты.

У него учились будущие композиторы, фортепианные педагоги: Карл Георг Мангольд (1812–1887), впоследствии занимавшийся фортепианной педагогикой в Лондоне (Отец Алисы Мангольд, (1844–1912), ставшей ученицей Гензельта и оставившей о нем Воспоминания²⁴⁵); Фридрих Карл Кюмштедт (1809–1858), в будущем, известный немецкий композитор, органист и музыкальный педагог, с 1837 года руководитель оркестра в Эйзенахе, автор учебника по гармонии (1838), оперы «Королева змей» и Вариаций на тему Марша жрецов из «Волшебной флейты» Моцарта; Максимилиан Карл Эбервайн (1814–1875), сын веймарского капельмейстера и оперного дирижера, друга Гете, Карла Эбервайна и оперной певицы Розамунды Генриетты, урожденной Хесслер; изредка посещала уроки Гуммеля начинающая ученица, дама по имени Мальвина Бутервек (1813–1868), дочка известного геттингенского философа, ученика Канта Фридриха Бутеверка (1766–1828).

В тот период, вероятно, Гензельт был самым способным и самым успешным учеником Гуммеля.

Дать оценку занятиям молодого музыканта у Гуммеля трудно. Процесс адаптации талантливого и честолюбивого юноши к требованиям Гуммеля был непростым. С одной стороны, он прозанимался всего полгода и подготовил небольшой репертуар (Концерт Гуммеля *As-dur*), с другой — получил от своего учителя важные советы на всю жизнь, которые потом не раз вспоминал. Спустя более, чем полвека, в своих воспоминаниях, написанных в 1885 году, Гензельт тоже неоднозначно охарактеризовал этот период: «Хотя год в Веймаре и был для меня

²⁴⁵ *Mangold Alice. Musical memories. London, 1897 & The true story of my life.*

продуктивным, например, я закончил свой Концерт f-moll [этот юношеский Концерт Гензельта утерян. — *О. С.*], я думаю, что Гуммель не знал, как выявить мою индивидуальность; как музыканты мы были несовместимы. Он оказал на меня бóльшее влияние, как человек, чем как художник»²⁴⁶.

В том, что касалось пианизма, Гуммель был убежденным классиком, приверженцем венского бриллиантного стиля. Его кредо, по воспоминаниям Гензельта, было таково: «Гибкость и туше — это самое важное, то, что ведет к цели»²⁴⁷.

Советы Гуммеля касались не только пианизма, но и режима дня, общего музыкального и культурного развития учеников.

Как вспоминал Гензельт, «Гуммель учил заниматься не более трех часов в сутки. Еще два часа должны были уходить на лекции, чтобы развиваться, два часа — на ежедневное общение с друзьями, остальное время отдавалось сочинению и посещению влиятельных особ, чтобы быть ими замеченным. Он говорил о том, что каждому его ученику необходимо изучать французский и английский, обязательные для каждого художника [французский впоследствии стал главным языком, на котором Гензельт общался в Петербурге со своими аристократическими учениками. — *О. С.*]. Гуммель учил, что нужно развивать качества характера, а не только свой талант, быть приветливым и общительным»²⁴⁸.

Сам аристократически сдержанный и всегда приветливый, Гуммель был примером подражания для своих учеников. «Гуммель как педагог был не амбициозен, и хвалил меня много, но не слишком»²⁴⁹, — пишет Гензельт. Но амбиции юного Гензельта требовали большего. И если молодой музыкант во многом был несправедлив и считал, что пребывание у Гуммеля испортило ему почти целый год, во время которого он ничего не делал (например, он полагал, что именно из-за Гуммеля слишком поздно начал играть пьесы Шопена, которые уже

²⁴⁶ *Kindl G. Adolph von Henselt's Memorien «Meine ersten Erinnerungen».* S. 16.

²⁴⁷ *Ibid.* S. 16.

²⁴⁸ *Ibid.* S. 17.

²⁴⁹ *Ibid.* S. 41–42.

знал и которыми восторгался), то зрелый Гензельт оценил школу веймарского маэстро. Можно предположить, что именно у Гуммеля Гензельт получил прочный классический фундамент виртуозности, на котором позднее основывал свою педагогическую систему. Для всех своих учеников Гензельт стал воплощением гуммелевских норм педагогики.

Сколь бы Гензельт ни стремился уехать из Веймара, именно в Веймаре он расширил круг своего общения, познакомился с выдающимися музыкантами своего поколения — молодым Феликсом Мендельсоном, Кларой Вик, с которыми завязалась прочная дружба. Клара Вик включила в свой репертуар его Концерт и этюды, а Роберт Шуман с восторгом приветствовал сочинения Гензельта, рецензируя их в своем журнале²⁵⁰.

Через полгода Гензельт закончил обучение в Веймаре, сыграв в июле 1832 года концерт As-dur Гуммеля перед Великой герцогиней веймарской и повторив его перед королевой Терезой в замке Альтенберг (близ Веймара).

Следующие полгода молодой Гензельт, очевидно, находился на распутье. Как он сам вспоминал: «Через восемь месяцев я уехал из Веймара и по дороге в Мюнхен заехал в Альтенберг, где встретил мою добрую подругу и покровительницу королеву Терезу (я посвятил ей свой оп. 1), она подарила мне свои золотые часы и 50 гульденов на дорогу»²⁵¹.

Возвращение в Мюнхен было наполнено для Гензельта тягостными переживаниями. После смерти родителей он остро чувствовал свое одиночество, хотя фрау Флад и приняла его необычайно радушно:

«С тяжелым сердцем я отправился в Мюнхен, где меня никто не ждал. Здесь я остался еще на целый год и жил по приглашению фрау фон Флад в доме ее мужа, советника фон Флада. Я получил несколько уроков в паре домов, час за полконталера, и зарабатывал около 18 талеров в месяц, [что было довольно скромным, хотя и приличным доходом, для сравнения: доход среднего

²⁵⁰ Об отношениях Гензельта с Кларой и Робертом Шуманами см. Главу 6 настоящей диссертации.

²⁵¹ *Kindl G. Adolph von Henselt's Memorien «Meine ersten Erinnerungen». S. 42.*

ремесленника в это время в Веймаре был около 200–600 талеров в год, снять две комнаты с питанием можно было за 120 талеров в год²⁵². — О. С.]. Кроме того, у меня были официальные концерты, и я играл при дворе Концерт Гуммеля As-dur, и, хотя успех при дворе был значительным, в городе меня встречали довольно прохладно»²⁵³.

Вернувшись в Мюнхен, Гензельт продолжает занятия по композиции у И. Н. Пойсля.

В Мюнхене **28 ноября 1832 года** молодым музыкантом был исполнен **первый вариант своего Концерта f-moll**, ставшего главным сочинением Гензельта, которое он писал на протяжении 12 лет.

В прессе писали, что «сочинение юного музыканта отмечено оригинальностью, фундаментальным образованием и хорошим вкусом. Его игра полна силы и огня, и непонятно, как он достигает такой точности, и красочности, и одухотворенности, которой полон каждый звук. Он добился успеха у всей аудитории, среди которой были Его Величество Король Людвиг I, Его Величество королева Тереза, Его Высочество король Греции Отто, его брат кронпринц Максимилиан и принцесса Матильда»²⁵⁴.

Среди отзывов на концерт в Мюнхене нужно упомянуть рецензии в мюнхенской газете «Флора» от 2 декабря и во «Всеобщей музыкальной газете», издаваемой в Вене (23 января 1833 года). В этой рецензии, написанной неизвестным корреспондентом и приводимой в книге Ла Мары²⁵⁵, в частности, перечисляются произведения, входившие в программу:

«Концерт начался Увертюрой Гуммеля. Следующий номер программы — положенное на музыку Гензельтом стихотворение короля “An Hellas im vierten Jahr seiner Befreiung” («В Элладу на четвертый год его освобождения...»), — стал знаком благодарности Гензельта королю Людвигу I за его помощь и поддержку,

²⁵² Сколько зарабатывал Гете. См.: <https://allond.livejournal.com>. (дата обращения: 20.11.2020).

²⁵³ Kindl G. Adolph von Henselt's Memorien «Meine ersten Erinnerungen». S. 43.

²⁵⁴ Ibid. S. 43.

²⁵⁵ La Mara. Adolph Henselt. Musikalische Studienköpfe. Leipzig, 1919. S. 9.

поскольку это творение имело особое значение для короля Отто Греческого. Мужской квартет, исполнивший это сочинение, состоял из лучших певцов Мюнхенской оперы, а именно господ Байера, Пеллегрини, Штаудахера и фон Пойсля, сына музыкального интенданта Мюнхенского двора Иоганна Непомука фон Пойсля <...>. Затем Гензельт сыграл первую часть “Allegro” из своего Концерта f-moll. Следом фрау Катарина Зигль-Фесперманн и господин Пойсль (младший) спели Дуэт из оперы “Елизавета, королева Англии” Россини. После перерыва Гензельт сыграл Adagio и Рондо из своего Концерта. Затем господин Пойсль спел арию Отелло из оперы Россини. В завершение концерта Гензельт с блеском исполнил обработку веберовской увертюры к «Оберону», сделанную Гуммелем и изданную Хаслингером»²⁵⁶.

В этой рецензии особенно значительно упоминание об успешном первом исполнении Концерта f-moll (эскиза будущего Концерта op. 16), который был сыгран так, как было принято в практике того времени, «вразбивку», со своеобразными вокальными интермеццо. Другая деталь, обращающая на себя внимание, — упоминание об исполнении Гензельтом гуммелевской транскрипции на темы «Оберона» Вебера.

Не все рецензии были хвалебными. Так, в газете «Der deutscher Horizont» критик Мориц Готлиб Шафир пишет, что Концерт Гензельта содержит огромные трудности для исполнителя. Гензельт как исполнитель удостоивается высших похвал за его силу, свободу, точность игры, блеск и энергию, сравнимую с исполнением юного Листа, он назван первым фортепианным виртуозом Германии, но как композитор подвергается сдержанной критике: ему рекомендуют добавить больше контрапунктического мастерства в духе фуксовского «Gradus ad Parnassum», не потеряв огненности темперамента²⁵⁷. Возможно, эту весьма

²⁵⁶ Kindl G. Adolph von Henselt's Memorien «Meine ersten Erinnerungen». S. 44–45; Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 67.

²⁵⁷ Ibid. S. 66–67.

взвешенную критику автор надолго запомнил, и она стала причиной работы над концертом в будущем²⁵⁸.

Несмотря на первые успехи, жизнь в Мюнхене, очевидно, казалась Гензельту сложной по личным соображениям. Попечение и покровительство И. Н. Пойсля его угнетало, как и чрезмерная опека Йозефы фон Флад. Он чувствовал себя взрослым и независимым. Его влекла Вена, куда он и переехал в конце 1832 года, не сказав своей учительнице и покровительнице ни слова.

Как вспоминает сам Гензельт о причинах своего отъезда, «мюнхенское покровительство было для меня чрезвычайно стеснительным — я получал уроки по инструментовке у музыкального интенданта Придворного театра барона фон Пойсля, между тем как моя старая госпожа [фон Флад. — О. С.] не хотела, чтобы я посещал оперу; за это, напротив, выступала вся королевская семья, и король приказал даже, чтобы придворный курьер господин Шустер передавал мне каждый раз сам приглашение в оперу, так что я стал называть его торжественно “преданный сапожник” (Hingeschuster). Чтобы положить конец этим спорам, я решил уехать в Вену, где бы я был в равной степени удален от присмотра как моей госпожи, так и королевской семьи. Я чувствовал себя почти так же хорошо, как дома, и без теплой одежды отправился в дорогу. Почтовая карета уносила меня все дальше и дальше на лошадях, и я прибыл в Вену одновременно с 80-ю рекомендательными письмами, которые были уже доставлены [так как ехали впереди него. — О. С.]; они не принесли мне пользы, так как я решил ничем быть не обязан чужим рекомендациям и не вручил ни одно письмо, к немалой досаде корреспондентов и корреспонденток, которые узнали об этом позднее»²⁵⁹.

Подводя **итог** этому периоду исполнительской и творческой жизни Гензельта, **годам его учения**, можно отметить ряд существенных особенностей его индивидуальности, проявившихся в годы его формирования как пианиста:

²⁵⁸ Анализ Концерта и его автографа — см. Глава 4, 6.

²⁵⁹ *Kindl G. Adolph von Henselt's Memorien «Meine ersten Erinnerungen». S. 46.*

- после обучения в Веймаре Гензельт окончательно утверждается в своем призвании инструментального композитора, композитора-пианиста;
- бунт против классического пианизма Гуммеля проявляет характер молодого музыканта и его симпатии к лейпцигской школе;
- важнейшими знакомствами, определившими направления творческих поисков Гензельта, становятся встречи с Феликсом Мендельсоном и Кларой Вик;
- разрыв с прежней средой воспитавшего его Мюнхена является кульминацией этого периода «Бури и натиска»;
- важнейшим творческим итогом этого периода можно считать первоначальную версию Концерта для фортепиано с оркестром f-moll.

Важнейшие концерты:

- Июль 1832 г. — Веймар, Концерт Гуммеля As-dur op. 113.
- 28 ноября 1832 г. — Мюнхен. Гензельт. Концерт f-moll (ранняя версия). Гуммель. Фантазия на тему «Оберона» Вебера.

Отклики прессы:

Газеты:

- «Флора» (Мюнхен) от 2 декабря 1832 года; нейтральный.
- «Всеобщая музыкальная газета» (Вена) от 23 января 1833 года; положительный.
- «Der deutscher Horizont», Мориц Готлиб Шафир; положительный в отношении пианизма, критический в отношении композиторского мастерства.

3.3. Годы странствий. Австрия. Германия

В *Вене* начинается новый, самостоятельный период жизни 18-летнего Гензельта. Бесспорно, в 1832–1835-х годах Вена сохраняла статус музыкальной столицы Европы и столицы фортепианостроения, здесь работали фабрики Штайна-Штрайхера и Конрада Графа²⁶⁰. Здесь блистали разнообразные пианисты. Здесь

²⁶⁰ См. об этом подробнее: Скорбященская О. А. История фортепиано. Инструмент и его мастера. СПб., 2015.

еще свежа была память о Гайдне и Моцарте, Бетховене и Шуберте, еще недавно здесь жил Гуммель. Гензельт поселился в старинной гостинице, которую нашел сам («Matshakerhof»²⁶¹), сам договорился о концертах в Musikverein²⁶², расположенном в 500 метрах от гостиницы. Он решает продолжить образование, брать уроки полифонии и контрапункта у авторитетного музыкального педагога Симона Зехтера (1788–1867), композиции и фортепиано у Антона Хальмы (1789–1872), причем его интересует фортепианная техника и сочинение этюдов.

Часом славы для 19-летнего Гензельта становится исполнение Третьего концерта Бетховена c-moll со своей собственной каденцией — сочинение теперь будет одним из самых любимых в репертуаре пианиста. В концерте, состоявшемся 10 марта 1833 года, в зале Общества друзей музыки были также исполнены Симфония A-dur op. 92 Бетховена, Offertorium Гайдна и Антем Генделя, написанный к коронации короля Георга II в 1727 году. Интересно, что тогда же Гензельт написал письмо Гуммелю с выражением благодарности за занятия и за то мастерство, которое он приобрел на уроках в Веймаре²⁶³. В этом же письме Гензельт говорит о своих планах вновь посетить Веймар и поиграть у княгини Марии Павловны. Завершился венский период большим концертом, который Гензельт дал в переполненном Редут-зале, вмещавшем 700 человек²⁶⁴ в марте 1836 года. В программе был Концерт Мошелеса Es-dur (среди других произведений — Увертюра к «Вильгельму Теллю» Россини, сцены из опер Доницетти и Беллини и Триумфальный марш для 40 духовых инструментов, сочиненный венским капельмейстером г-ном Прохазкой). Благожелательный отклик на этот концерт опубликовала венская газета Allgemeine Musik Zeitung²⁶⁵.

Из Вены Гензельт выезжает для гастролей в Дрезден и Баден. Гастроли по Германии становятся интенсивнее в 1836–1838-х годах и включают концерты в

²⁶¹ Старейшая гостиница в Вене. В 1855 году в ней останавливался И. С. Тургенев.

²⁶² Концертный зал Музыкального общества в Вене. Открыт в 1812 году.

²⁶³ Kindl G. Adolph von Henselt's Memorien «Meine ersten Erinnerungen». S. 43; Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 75–76.

²⁶⁴ Ibid. S. 77.

²⁶⁵ AMZ. 38 Jg., Nr. 33 vom 17.08.1836. S. 549. См.: Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 77.

Берлине, Дрездене, Веймаре. Везде Гензельту сопутствует триумфальный успех, а слава его, как пианиста и композитора, растет.

Уже первый его концерт в Берлине, состоявшийся 25 июня 1836 года в зале фортепианного мастера Генриха Кистинга (1780–1856) привлекает внимание музыкальных критиков и композиторов — Людвига Бергера (1777– 1839) и Людвига Генриха Фридриха Рельштаба (1799–1860), которые называют его величайшим пианистом своего времени²⁶⁶. В тот раз Гензельт пробыл в Берлине 14 дней. Второй раз он приехал туда в 1837 году на два дня и дал концерт в Охотничьем зале (Большом зале Охотничьего дворца) 8 мая.

Вот как описывает сам Гензельт свое пребывание в Берлине: «В Берлине Людвиг Бергер и Генрих Рельштаб приглядывали за мной, благодаря им моя уверенность в себе росла. Первый раз я играл у Рельштаба на инструменте Кистинга, он сам позаботился о том, чтобы этот инструмент был установлен»²⁶⁷.

Сверхусиленные занятия и интенсивные выступления приводят Гензельта к первым признакам нервного заболевания. Как пишет он сам, «из-за своей ипохондрии, по совету врачей, я переехал в Карлсбад»²⁶⁸ на курорт.

По дороге в Карлсбад Гензельт заезжает в Дрезден, где находит теплый прием в доме отставного военного, майора Фридриха Антона Серре (1789– 1863) и его жены Фридерики (1800–1872). Супруги станут друзьями Гензельта на всю его жизнь. Он считал их своими «приемными родителями».

Из Карлсбада Гензельт заезжает в Веймар, где встречается с Гуммелем. Он играет Гуммелю и получает от него одобрение: «Кажется, что звучит небесная лазурь!» — сказал Гуммель о «Поэме любви» op. 3. В письме Гуммель передает Гензельту приглашение от Великой княгини Марии Павловны посетить ее веймарскую резиденцию в Бельведере в сентябре и дать там концерт, что Гензельт

²⁶⁶ *Kindl G. Adolph von Henselt's Memorien «Meine ersten Erinnerungen». S. 47.*

²⁶⁷ *Ibid. S. 50.*

²⁶⁸ *Ibid. S. 51.*

и сделал (гонорар, полученный им, равнялся 40 талерам, что было уже весьма значительной суммой²⁶⁹).

После Веймара Гензельт снова заехал в Дрезден и в Берлин, где дал несколько концертов. Саксонская столица, помнившая еще Карла Марию фон Вебера, и прусская столица, бывшая резиденцией Феликса Мендельсона, в середине 1830-х годов были центрами высокой музыкальной культуры Германии. Для Гензельта, как и для любого пианиста, выступление в Берлине было необыкновенно ответственным. К сожалению, как он сам считал, эти концерты были не слишком удачными:

«В Берлине я играл в Охотничьем зале²⁷⁰. Я играл так неважно, что дифирамбы публики привели меня в чрезвычайное замешательство. Я едва ли понимал, что их так воодушевило и чем оправдать их ожидания. Рельштаб считал, что мне надо было еще день провести за фортепиано, чтобы не играть так плохо. Я же играл перед этим всего 8 часов, и Рельштаб написал: „Мы должны быть благодарны ему, что он вообще что-то сыграл“»²⁷¹.

Возможно, с этой неудачи началось болезненное отношение Гензельта к игре в больших залах.

В Берлине он знакомится с пианистами Людвигом Бергером и Теодором Делером, а также с сестрой Мендельсона Фанни, и его матерью, Леей

²⁶⁹ Сравнения ради приведу цифры: Христоф Мартин Виланд в качестве надворного советника и придворного воспитателя в Веймаре получал жалованье 1000 талеров в год (позднее 600 талеров пансиона). Иммануил Кант, будучи профессором Кёнигсбергского университета, зарабатывал 747 талеров; столько же зарабатывал Готфрид Эфраим Лессинг в Гамбурге и Вольфенбюттеле. Профессор истории Иоганн Кристоф Фридрих Шиллер получал в Йене только 200 талеров; позже, в качестве советника при дворе в Веймаре, 400 талеров в год. И только за год до смерти его доход вырос до 700 талеров (когда «пригрозил» герцогу, что переедет на службу в Берлинский Национальный Театр). URL: <https://allond.livejournal.com>. (дата обращения: 20.11.2020).

²⁷⁰ Вероятно, Гензельт имеет в виду зал знаменитого Охотничьего замка или Охотничьего дворца Грюневальд (нем. *Jagdschloss Grunewald*) — самого древнего из сохранившихся дворцов Берлина, построенного архитектором Каспаром Тейсс еще в 1542–1543 годах и перестроенного Мартином Грюнбергом в 1705–1708 годах.

²⁷¹ *Kindl G. Adolph von Henselt's Memorien «Meine ersten Erinnerungen»*. S. 54.

Мендельсон²⁷². Мать Мендельсона Лея, урожденная Саломон, (1777–1842) была виртуозной пианисткой, ученицей Иоганна Филиппа Кирнбергера, она сама первоначально учила своих детей музыке. Что же касается сестры, Фанни Мендельсон-Гензель (1805–1847), то она была ярко одаренным профессиональным композитором и замечательной пианисткой, вот почему их замечания об игре Гензельта так важны. Лея Мендельсон пишет 19 мая своему сыну о впечатлениях от концерта Гензельта в Охотничьем зале 8 мая 1837 года в Берлине: «Он уступает Делеру, у него нет изящества. Возможно, дело в выборе пьес»²⁷³. Феликс отвечает: «Он, Гензельт, как и Тальберг, как и Лист — явление истинного виртуоза, и главное в его игре — дух и выразительность, а не кокетство с публикой, как у Делера»²⁷⁴. Сестре Фанни он советует (письмо от 20 мая) играть Гензельта, Фанни рассказывает брату, что Гензельт приходил к ним домой заниматься на два с половиной часа, что было со стороны семьи Мендельсонов большой любезностью и, вероятно, было молодому пианисту очень приятно. Затем, в воскресенье 3 июня 1837 он играл у них дома перед небольшой аудиторией — очень хорошо для комнаты, но она сомневается, будет ли он так же звучать в большом зале.

Лирическое дарование Гензельта обращает на себя внимание берлинскую музыкальную аудиторию. Его сравнивают — на самом деле довольно поверхностно — с автором ноктюрнов и вальсов Теодором Делером, не замечая принципиально иной, чисто немецкой направленности гензельтовского таланта. Но именно эта патриархальная простота и рыцарская патетика привлекают к Гензельту музыкантов Саксонии и Силезии.

Концерты в университетском центре, городе Йене 11 января, и в Дрездене 28 января 1838 года в зале отеля «Полония» были успешны. «Всеобщая музыкальная газета» так описывает концерт в Дрездене:

²⁷² См.: *Hensel Sebastian (Hrsg.): Die Familie Mendelssohn 1729–1847, nach Briefen und Tagebüchern hrsg. von Sebastian Hensel. 2. Bände. 2. Auflage. Behr; Berlin, 1880.*

²⁷³ *Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 104.*

²⁷⁴ *Ibid. S. 105.*

«Он начался с увертюры Бетховена “Кориолан”. Далее Гензельт выступил с Концертом c-moll Бетховена с собственной каденцией. За ней следовала ария для сопрано с облигатной скрипкой из оперы “Двойная борьба” Герольда, исполненная фройлен Машинкой Шнайдер²⁷⁵ и концертмейстером Францем Шубертом²⁷⁶. В конце концерта прозвучали Вариации на тему из оперы Мейербера «Роберт-дьявол» op. 11 (за роялем был Гензельт) и французский Романс “Филомена” в флейтовом переложении, исполненный госпожой Шнайдер и господином Фюрстенау²⁷⁷. Гензельт показал себя мастером, для которого характерно единство блестящей фантазии, полной глубины и оригинальности, и по-школьному правильной умелой композиции, отличающейся разработанностью и необычайной сложностью, преодоленной с волшебством и сноровкой. Все это привело его к высокохудожественному, полному одухотворенности исполнению»²⁷⁸.

Из Берлина Гензельт переехал в Бреслау, столицу Прусской Силезии, где он провел лето 1837 года в семье своей жены Розали Мангер-Фогль. С тех пор Гензельт и Розали каждое лето бывали в этом городе, а, впоследствии, купили дом в Герсдорфе, в 50 километрах от силезской столицы. Каждое лето, находясь здесь с 1837 по 1889 год, Гензельт давал концерты в зале местной фортепианной фабрики Бессали²⁷⁹, а затем у себя дома — для всех желающих (об этом он помещал объявления в местной газете). Трудно сказать, насколько типичны были такие домашние концерты для всех желающих. Скорее всего, это было именно гензельтовским изобретением концерта нового типа, объединяющим ритуал домашнего и публичного выступления.

²⁷⁵ Машинка Шнайдер (1805–1882) — певица (сопрано), супруга скрипача Франца Шуберта (см. следующую сноску).

²⁷⁶ Франц Шуберт (1808–1878) — скрипач, композитор, концертмейстер дрезденского придворного оркестра.

²⁷⁷ Антон Бернгардт Фюрстенау (1792–1852) — флейтист, композитор, концертмейстер придворного дрезденского оркестра.

²⁷⁸ *Kindl Gebhardt*. Adolph von Henselt's *Memorien* «Meine ersten Erinnerungen». S. 53; *Kindl G. Adolph von Henselt* (1814–1889). *Chronologie eines faszinierenden Lebens*. S. 97–98.

²⁷⁹ *Kindl G. Adolph von Henselt* (1814–1889). *Chronologie eines faszinierenden Lebens*. S. 110.

Город Бреслау (сегодня Вроцлав) во времена Гензельта не был провинцией. В эпоху наполеоновских войн Бреслау стал одним из центров патриотического движения антинаполеоновской коалиции, здесь собирался Лютцовский добровольческий корпус, а король Фридрих Вильгельм III здесь произнес в марте 1813 года знаменитую речь, в которой призывал Пруссию, Австрию и Россию выступить против Наполеона Бонапарта. В городе с 1811 года работал Шлезвигский Университет имени Фридриха-Вильгельма, который считался вторым после Берлинского научным центром Германии. В 1836 году Яном Евангелистом Пуркине с участием Владислава Неринга и Войцеха Цибульского было основано Славянское литературное общество, а 15 января 1841 года в университете была создана кафедра славистики, одна из первых подобных кафедр в немецких университетах.

Музыкальная история Бреслау восходит к эпохе барокко, в середине XIX века здесь работали крупнейший органист, композитор и критик Адольф Фридрих Хессе (1809–1863), основатель хорового фестиваля Генрих Лихнер (1829–1898), уроженцами Бреслау были скрипач Христиан Фридрих Герман Убер (1781–1822), органист Фридрих Вильгельм Бернер (1780–1827), друг Вебера. Наконец, в 1804 году капельмейстером в оперном театре Бреслау один сезон работал Карл Мария фон Вебер²⁸⁰.

В конце 1837 года Гензельт вновь по приглашению Шумана приезжает в Лейпциг, где играет в прославленном зале Гевандхауза. Выступает он также в Йене и Дрездене.

Итогами гастрольного этапа стали важнейшие события в жизни и творчестве Гензельта: прежде всего, знакомство с Робертом Шуманом, сыгравшим в судьбе молодого музыканта огромную роль. Шуман горячо приветствовал Гензельта и назвал его «трубадуром романтизма». Именно благодаря поддержке Шумана

²⁸⁰ Для Вебера пребывание здесь чуть не закончилось трагически (он хлебнул по ошибке азотной кислоты, которую хранил в винной бутылке, и чуть не умер, если бы не приход Бернера. См.: *Ноймайр А.* Карл Мария Вебер. Юность // Музыка и медицина. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/noimair2_1.htm (дата обращения: 21.11.2020).

Гензельт утвердился в немецком музыкальном мире в качестве пианиста и композитора-романтика. К шумановскому кругу относился и Феликс Мендельсон, высоко оценивший талант молодого пианиста. Создается впечатление, что в Лейпциге Гензельт наконец-то обретает среду музыкальных единомышленников — круг давидсбюндлеров.

Важнейшие концерты:

— *Вена. 10 марта 1833 года.* Третий концерт Бетховена c-moll со своей собственной каденцией.

— *Вена. 1833–1836-е годы* — участие во многих концертах, самостоятельно организованных, с исполнением:

- Второй сонаты Карла Марии фон Вебера As-dur op. 39.
- Фортепианного концерта № 3 c-moll op. 37 Людвиг ван Бетховена.
- Фортепианного концерта Es-dur op. 56 Игнаца Мошелеса.
- Участие в ансамблевых концертах со скрипкой и виолончелью (программа неизвестна).

— *Март 1836 года. Редут-зал, Вена.* В программе Концерт Мошелеса Es-dur op. 56.

— *Лето 1836 года. Пильниц возле Дрездена.* Выступление при Саксонском дворе (программа неизвестна).

— *25 июня 1836 года. Берлин.* Концерт в зале инструментального мастера Кистинга. Программа:

- Шопен, Этюды.
- Мошелес. Часть Концерта.
- Вебер. Увертюра к «Оберону», транскрипция.
- Собственные сочинения, в том числе этюды и Вариации.

— *1837 год. Концерты в Йене и Дрездене* (Программа неизвестна).

— *8 мая 1837 года. Берлин.* Концерт в «Охотничьем зале». Программа:

- Гуммель, Трио E-dur.
- Шопен, Этюды.

- Гензельт, Этюды и вариации.

— 3 июня 1837 года. Берлин. Домашний концерт у Мендельсонов перед небольшой аудиторией.

— 5 августа 1837 года. Бреслау. Участие в прощальном концерте певицы Каролины Шехнер в зале «Свободного кабачка» (Gefreier Кнаппе). Исполняются собственные этюды.

— Сентябрь 1837 года. Концерт в Веймаре, в Бельведере — резиденции Марии Павловны.

— 29 декабря 1837 года. Концерт в Лейпциге, в зале Гевандхауз, организованный Шуманом. В программе:

- Вебер. Концертштюк op. 79 f-moll.
- Шопен. Этюд C-dur op. 10 № 1.
- Гензельт. Этюд op. 2 № 6, Поэма любви op. 3, Вариации на тему Мейербера op. 11.

— 11 января 1838 года. Концерт в Йене с той же программой.

— 28 января 1838 года. Концерт в Дрездене в зале отеля «Полония», в программе — Концерт № 3 Бетховена и Вариации на тему Мейербера Гензельта.

Отклики прессы:

- «Всеобщая музыкальная газета», Генрих Рельштаб, 28.01.1838 г.
- «Новая рейнская музыкальная газета», Сара [Софи Кеспель], декабрь 1837 года.

Частные отклики: Генрих Рельштаб, Лея Мендельсон, Фанни Гензель, Роберт Шуман, Феликс Мендельсон. Все — восторженные.

3.4. Путь в Россию

1836 год стал для Гензельта важным рубежом: началом подготовки великого пути в Россию. С этого момента он, неожиданно для своих друзей и внезапно, на первый взгляд, принимает судьбоносное решение о переезде в другую страну. О причинах этого поворота в жизни Гензельта можно только догадываться.

Вероятно, Гензельта, который 24 октября 1836 года стал супругом Розали Фогль, привлекала возможность материально упрочить свое положение. Не последнюю роль, наверное, играли и обстоятельства, сложившиеся в Веймаре в связи с уходом Розали от первого мужа, Карла Фогля. Веймар, Германию наводнили слухи, от которых Гензельт стремился уехать. Но ни он сам, ни его окружение не подозревали, сколь долгим будет русский период его жизни. Гензельт не представлял, что в чужой стране, границу которой он пересек в феврале 1838 года, все будет другим, — политическое устройство, климат, другой была и календарная система дат: по юлианскому, а не григорианскому календарю.

Предварительная периодизация русского периода, продлившегося 50 лет, такова:

1. 1838–1840 — годы триумфа и завоевания места первого придворного пианиста; первый исполнительский период. Выступления в больших залах.
2. 1840–1847 — годы кризиса. Пауза в исполнительской деятельности. Гензельт почти не выступает как пианист.
3. 1847–1857 — годы второго гастрольного периода. Исполнительская зрелость. Гензельт много выступает как пианист в Европе и в России.
4. 1857–1874 — годы третьего исполнительского периода. Домашние концерты. Камерное музицирование. Уход с большой эстрады.
5. 1874–1888 — поздние годы. Уединение. Игра для себя и немногих близких друзей и учеников.

Еще летом 1836 года Великая княгиня Мария Павловна, сестра российского императора Александра I, пригласила Гензельта посетить Россию с концертами. Он принял приглашение и стал всерьез готовиться к путешествию. В 1836 году, во время пребывания в Карлсбаде, Гензельт познакомился с семьей русского купца Поликарпова, который предложил поселиться у него в Петербурге. В мае 1837 года Гензельт обсудил планы поездки в Россию со своим другом, дрезденским

пианистом Карлом Крегеном²⁸¹ и попросил найти адрес Поликарпова и графа Федора Толстого²⁸², у которого он был приглашен жить в Москве. Осенью 1837 года в сборах в дорогу ему помог по-дружески Шуман, как более старший и опытный человек²⁸³. В феврале 1838 года Гензельт уехал в Петербург. Там началась новая глава его жизни.

Первоначально Гензельт прибыл в Варшаву 20 января (1 февраля по новому стилю, принятому в России) 1838 года. Он выступил там в домашних концертах и 24 января/4 февраля дал официальный концерт с бельгийским скрипачом-виртуозом Анри Вьетаном (1820–1881). Гензельт играл на инструменте Карла Вирта²⁸⁴, немецкого фортепианного мастера, жившего с 1827 по 1852 год в Петербурге. Фортепиано это настолько понравилось музыканту, что, забыв снять меховую шубу и шапку, он просидел за ним весь вечер²⁸⁵. В память о пребывании в Варшаве Гензельт написал грациозный вальс «Воспоминание о Варшаве» оп. 4 № 2.

10/22 февраля²⁸⁶ Гензельт вместе с Вьетаном отбыл из Варшавы в Петербург, о чем Розали Гензельт 27 февраля сообщила в письме Шуману: «Путешествие пока проходит без сложностей. У музыкального владельца Пэца (Paetz) Гензельт играл на его clavире Вирта»²⁸⁷.

23 февраля/7 марта после двухнедельного путешествия от Варшавы до Петербурга, Гензельт наконец-то прибыл в северную столицу одновременно с польским скрипачом Каролом Липиньским (1790–1861) и Анри Вьетаном. Он

²⁸¹ Карл Креген (1797–1879) — придворный пианист в Дрездене.

²⁸² Толстой Федор Иванович, граф (1782–1846) — известный русский авантюрист и путешественник.

²⁸³ *Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 161.*

²⁸⁴ Вирт Карл (1800–1882) родился в Аугсбурге, умер в Штутгарте. О Вирте см.: *Ломтев Д. Записные книжки Карла Вирта: мастер музыкальных инструментов и мир его идей // Обсерватория культуры. 2014. № 4. С. 112–117.*

²⁸⁵ *Kindl G. Adolph von Henselt's Memorien «Meine ersten Erinnerungen». S. 57.*

²⁸⁶ Далее двойная датировка событий, происходивших на территории Российской империи, соответствует двум календарям, принятым в Европе и в России. Для событий в Германии, Англии, Франции — датировка одинарная по календарю, принятому в Европе в XIX веке.

²⁸⁷ *Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 171–172.*

поселился по адресу Кирочная, д. 8/10, в доме Поликарпова, позднее — доме лютеранской церкви святой Анны. К его приезду фортепианный мастер Пэц уже приготовил фортепиано, поиграв на котором Гензельт воскликнул: «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!»²⁸⁸. Эти слова оказались пророческими — из Петербурга Гензельт не уехал никуда следующие 50 лет, проживая по одному и тому же адресу.

16/28 марта 1838 года Гензельт и певица Клара Новелло²⁸⁹ были приглашены выступить перед императором Николаем I.

3.5. Первые триумфы в Петербурге

Первый концерт Гензельта в Петербурге стал его первым триумфом. Он состоялся 16/28 марта в доме Матвея и Михаила Виельгорских, где присутствовал император Николай I.

²⁸⁸ Ibid. S. 174.

²⁸⁹ Клара Анастасия Новелло (1818–1908) — английская оперная певица (сопрано). О ее голосе восторженно отзывались Р. Шуман и В. Ф. Одоевский, поэты Чарльз Лэм и Николай Огарев. Последний написал следующие стихи о ней:

Вчера она пела, Клара Новелло,
И песнь ее звонко неслась.
За песней куда-то сердце летело,
И вздох прорывался не раз.
Влюбленные звуки, страстные звуки
Так живо встревожили вновь
Желания сердца, полные муки,
Стремление, тоску и любовь,
Она улыбалась мило и нежно...
Как поступь мила у нее!
Откинутый локон вьется небрежно
Вкруг беленькой шейки ее.
Смотрел я и слушал, грудь изомлела,
С ресницы слеза пролилась...
Мучительно сладко Клара Новелло
Вчера мне напомнила вас!
1843, январь–февраль

Огарев Н. П. Buch der Liebe (Книга любви) // Стихотворения и поэмы. Л., 1956. С. 153.

21 марта/5 апреля 1838 года Гензельт дал сольный концерт в Большом театре Петербурга²⁹⁰, играя сочинения Гуммеля, Вебера, Шопена (этюд *cis-moll*) и собственные пьесы (Вариации на тему Мейербера ор. 11, этюд ор. 2 № 6, Поэму любви ор. 3, Песнь любви ор. 5 № 11). По просьбе императрицы Александры Федоровны, он повторил Этюд ор. 2 № 6 и Поэму любви (см. рецензию Одоевского²⁹¹). Сам Гензельт вспоминал, что на этом концерте впервые, после «венского фиаско», он играл хорошо²⁹². Тем самым он преодолевает свой психологический кризис. Однако — на краткое время.

По сообщениям берлинских газет, Гензельт выступал также в зале князя Николая Голицына и других салонах петербургских вельмож²⁹³. Гензельт вновь недоволен своей игрой: «Когда же я во второй раз дал концерт, то играл на нем снова плохо, и решил с этого момента более на публике не играть, ограничившись игрой перед узким кругом ценителей и перед учениками»²⁹⁴.

В то же время, словно вопреки самоощущению Гензельта, появляется статья «Лист в Вене» Йозефа Фишхофа в *Neue Zeitschrift für Musiker* от 27 апреля²⁹⁵. В ней сравниваются гастролировавшие в разное время в Вене Лист, Тальберг, Гензельт и Клара Шуман и впервые предлагается любопытная классификация романтических пианистов: Гензельт и Клара Шуман названы представителями немецкой сентиментальной школы, Лист — французской, а Тальберг — итальянской. Гензельту также отдается первое место в аффектации и ученических экзерсисах (*Knechtische Exerzitien*), то есть — в выразительности и учебных упражнениях. Очевидно, что главные произведения Гензельта, по которым его оценивают как пианиста и композитора — фортепианные этюды.

²⁹⁰ Большой (Каменный) театр стоял на Театральной площади на том же месте, где с 1896-го по 2015 год находилось историческое здание Петербургской консерватории.

²⁹¹ *Одоевский В. Ф.* Избранные работы. М., 1956. С. 186.

²⁹² *Kindl G.* Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 181.

²⁹³ Список концертов см.: *Kindl G.* Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 181.

²⁹⁴ *Kindl G.* Adolph von Henselt's Memorien «Meine ersten Erinnerungen». S. 57.

²⁹⁵ *Kindl G.* Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 186–187.

В сентябре в лондонском «Музыкальном журнале» публикуется известие о том, что Гензельт, наряду с Кларой Вик, Тальбергом, Шопеном и Листом, появится в Лондоне. Гензельт пишет своему другу Карлу Банку: «В Лондоне утверждают, что к ним приезжает Шопен и я. Что касается меня, то я не приеду. Представить себе еще одно путешествие через станции — Рига, Миттава, Дерпт — я не могу!»²⁹⁶. Тем не менее в лондонском «Музыкальном журнале» появляется большая статья, где Гензельт, Тальберг и Шопен сравниваются друг с другом²⁹⁷. Ссылаясь на мнение Генриха Людвига Рельштаба, автор лондонской статьи пишет: «Если Тальберг мог бы сказать, что он сыграет все, что сыграл бы Гензельт, то Гензельт мог бы возразить: “а я скажу этим сыгранным больше”. Как и Шопен, Гензельт — проявление высшей музыкальной природы, а не только виртуозности. Из наших лондонских музыкантов мы знаем только одного такого — это Мошелес»²⁹⁸.

Сразу же после первых триумфальных концертов 1839 года в Петербурге Гензельт удостоился высокого звания почетного члена Петербургского Филармонического общества, 29 апреля 1839 года получил приглашение стать придворным пианистом Ее величества Александры Федоровны, а 30 апреля 1839 года — официальное уведомление о присвоении титула²⁹⁹. О европейском признании Гензельта как пианиста и композитора свидетельствовало и то, что в Ежегоднике немецких музыкантов и ученых появилась статья доктора Г. А. Кеферштайна о 24-летнем Гензельте, содержащая наиболее полные сведения о его биографии и сочинениях³⁰⁰.

Отдохнув после первых выступлений. Гензельт отправился в новые гастрольные поездки.

В 1839 году Гензельт продолжил активную исполнительскую и композиторскую деятельность. В конце января 1839 года он дал концерт в Москве.

²⁹⁶ Ibid. S. 205.

²⁹⁷ Musical Magazine. 1839, 16 февраля. Vol. 1. № 4. S. 53.

²⁹⁸ Там же.

²⁹⁹ Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 228.

³⁰⁰ Ibid. S. 228–233.

Allgemeine Musik-Zeitung («Всеобщая музыкальная газета»)³⁰¹ анонсировала, что в следующем концертном сезоне в Петербурге Гензельт выступит наряду с Камиллой Плейель и Сигизмундом Тальбергом, исполнив Концерт с-moll Бетховена с собственной каденцией.

Конец 1839 – начало 1840 года ознаменованы гастрольями Гензельта в Риге, Миттаве и Дерпте, которые прошли с огромным успехом, в том числе и финансовым. Он сыграл восемь концертов, в программе которых значились Септет Гуммеля, этюды и прочие сочинения Шопена, собственные Вариации на тему из «Роберта-дьявола» Дж. Мейербера.

В 1840 году о Гензельте и его доходах написала Allgemeine Musik Zeitung, сравнивая его финансовое положение с другими пианистами (Тальбергом и Дрейшоком), теперь он — среди самых высокооплачиваемых пианистов. Очевидно, он искал способ еще более упрочить свое материальное положение и потому написал венскому фортепианному мастеру Иоганну Баптисту Штрайхеру с просьбой купить патент на продажу фортепиано этого мастера в Петербурге по цене 550–600 гульденов.

Слава Гензельта достигла Парижа и Лондона: 14 октября 1840 года в Париже проводился большой Конгресс пианистов, на который были приглашены четверо самых лучших — Делер, Гензельт, Лист и Тальберг.

Таким образом, начало исполнительской карьеры Гензельта в России было блестящим и вызывало изумление в Европе. Если в Англии и Германии пианист по-прежнему считается одним из четырех лучших, то в России 1838–1840 годов он, безусловно, единственный лидер.

Итог первого русского периода

Петербург был покорен виртуозным мастерством «юного бога фортепиано». Главным концертом, память о котором сохранилась и 50 лет спустя него, стало выступление Гензельта 21 марта 1838 года в Большом театре Санкт-Петербурга, на котором императрица бросила Гензельту кольцо с бриллиантом и после которого

³⁰¹ Ibid. S. 211.

В. Ф. Одоевский написал восторженную рецензию, сравнив Гензельта с Фильдом — что по русским меркам было высшей похвалой. Программа концерта: сочинения Гуммеля, Вебера, Шопена (Этюд *cis-moll*) и собственные пьесы (Вариации на тему Мейербера ор. 11, Этюд ор. 2 № 6, Поэма любви ор. 3, Песнь любви ор. 5 № 11). По просьбе императрицы Александры Федоровны, пианист повторил Этюд ор. 2 № 6 и Поэму любви.

Другие концерты этого периода:

- *24 января/4 февраля.* Концерт в Варшаве с Анри Вьетаном (1820–1881) на инструменте Карла Вирта.

- *16/28 Марта 1838 года. Санкт-Петербург.* Концерт в салоне Матвея и Михаила Виельгорских. Программа в целом неизвестна. Среди пьес — этюд ор. 2 № 5 и Поэма любви ор. 3. На концерте присутствовал император Николай I.

Гензельт играл также в зале князя Николая Голицына и других салонах петербургских вельмож³⁰². Успех у публики был полон.

- *Конец января 1839 года. Концерт в Москве.* Программа неизвестна.
- *23 февраля 1839 года. Санкт-Петербург,* концерт в зале Дворянского собрания. Бетховен, Концерт ор. 37 *c-moll* с собственной каденцией.
- *Конец 1839–начало 1840 года. Восемь концертов в Риге, Миттаве и Дерпте.*
- *11 января 1840 года. Концерт в Миттаве.* Программа: Гуммель — Септет, Шопен — Этюды. Собственные сочинения, среди которых — Вариации на тему Мейербера, фантазия на увертюру Вебера «Оберон».
- *16 января 1840 года. Рига.* Концерт в зале «Черноголовых». Программа неизвестна.

Отклики прессы:

- Allgemeine Music-Zeitung, 1840;
- Neue Zeitschrift für Musiker (от 27 апреля 1840 г.);

³⁰² Список концертов см.: Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 181.

- Ежегодник немецких музыкантов и ученых;
- Лондонский «Музыкальный журнал», 1840, октябрь;
- Санкт-Петербургские ведомости, 1838–1840.

Критики: Йозеф Фишхоф, В. Ф. Одоевский, доктор Кеферштайн, Людвиг Рельштаб.

3.6. Гензельт в начале 1840-х годов

Вскоре, вновь изумив всех, Гензельт решил больше не играть, объясняя это потребностью во времени для сочинения, а 21 августа 1842 года уехал на отдых в Бреслау. Он не давал официального концерта, но сообщил через газету, что с 11-ти до 13-ти часов ежедневно любители музыки могут посещать его в квартире. Для них он будет играть свои произведения³⁰³: «Гондолу», «Аве Марию», «Героиду» из Этюдов ор. 5, обработки Увертюры к «Фрайшютцу» и «Оберону», а также произведения других авторов — «Концертштюк», «Приглашение к танцу» и Сонату d-moll Вебера, «Воспоминания о Лючии ди Ламмермур» Листа, транскрипцию Листа из «Моисея» Тальберга, Этюд d-moll Кесслера, Этюды Шопена C-dur, Es-dur, a-moll и его же Ноктюрн.

«Мы не слышали его пять лет, и как же изменилась его техника, как вырос его талант и выразительность! Каждый палец его столь мощен, что каждая нота в быстрых пассажах произносится со всей отчетливостью и певучей кантиленой», — пишет корреспондент из Бреслау³⁰⁴.

Отдых принес результаты, и 18 сентября 1842 года Гензельт вновь дал концерт в Лейпциге, который восторженно рецензировал Э. Ф. Венцель в *Neue Zeitschrift für Musiker*³⁰⁵.

И однако, когда в феврале 1844 года с Гензельтом встретились его друзья, Роберт и Клара Шуманы, они были очень обеспокоены его состоянием. «Он

³⁰³ *Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 280–281.*

³⁰⁴ *Ibid. S. 280.*

³⁰⁵ *Ibid. S. 286–289.*

деградировал как человек и как художник!»³⁰⁶ — с раздражением заметила после визита Клара, Роберт же хранил молчание, но тоже был расстроен тем, что Гензельт никак не продвинулся в композиторском отношении. «О Гензельте — при встрече, — писал Р. Шуман Ф. Вику, — Он совсем тот же, но повсюду втирается благодаря тому, что дает уроки. К публичной игре склонить его больше уже невозможно. Услышать его можно только у принца Ольденбургского, на вечере у которого он однажды вместе с Кларой играл мои вариации для двух фортепьяно»³⁰⁷.

Гензельту такое мнение его друзей могло причинить огорчение, тем более что, когда 25 января Роберт и Клара Шуман отправились в Россию. Гензельт организовал их концерты и визиты на протяжении всего пути (через Ригу, Миттаву, Дерпт), а также встречу и размещение четы Шуманов в Петербурге, представил знати, сопровождал во время всех важных визитов.

Визит оказался полон значительных событий. Так, 17 марта 1844 года Клара и Гензельт собирались исполнить в салоне принца Ольденбургского *Andante* и Вариации Шумана для 2-х фортепиано. На репетиции Клара упрекнула Гензельта в педантизме и механистичности, но Шуман с ней не согласился, в результате Клара отказалась играть и исполнила только Квintет Шумана³⁰⁸ (в другом источнике мы читаем, что исполнение *Andante* и Вариаций все же состоялось³⁰⁹ — и этому мнению, основанному на «Путевом дневнике» Клары Шуман и письме Роберта к Фридриху Вику от 1 апреля 1844 года есть смысл доверять³¹⁰).

Печальным итогом этого визита стало охлаждение отношений между четой Шуманов и Гензельтом.

Итоги периода

Концерты:

- *Август 1842 года* — домашние концерты в *Бреслау*.

³⁰⁶ Житомирский Д. В. Роберт и Клара Шуман в России.

³⁰⁷ Кроо Дьердь. Если бы Шуман вел дневник. URL: https://mir-knig.com/read_184779-3 (дата обращения: 23.11.2020). С. 20.

³⁰⁸ Там же. С. 306.

³⁰⁹ Житомирский Д. В. Роберт и Клара Шуман в России. С. 65. Автор ссылается на «Путевой дневник» Клары Шуман.

³¹⁰ Цит. по: Кроо Дьердь. Если бы Шуман вел дневник. С. 20.

- 18 сентября 1842 года — концерт в Лейпциге.
- 17 апреля 1844 года — салон принца Ольденбургского в Санкт-Петербурге, Совместный концерт с Кларой Шуман.

Отклики прессы:

- Статья неизвестного корреспондента из Бреслау, август 1842.
- Э. Ф. Венцель в *Neue Zeitschrift für Musiker*³¹¹, сентябрь 1842.

3.7. Рецепция исполнительской жизни в конце 1840-х – начале 1850-х годов

Концертная жизнь Гензельта во второй половине 1840-х годов становится менее интенсивной. С 1844 по 1850-й год он не дал ни одного концерта, что, естественно, породило слухи о его уходе с эстрады. Однако имя Гензельта не исчезает со страниц газет. Судя по статьям, появляющимся в прессе того времени, Гензельт изменяет сам тип концертного поведения.

Рецензии, появляющиеся в газетах после концертов Гензельта, предоставляют важную информацию, касающуюся его репертуара, нового типа его концертного поведения и структуры его аудитории. Главный вопрос, который обсуждался журналистами: уходит ли Гензельт с концертной эстрады и что предлагает слушателям взамен «больших» концертных выступлений. Так, 6 марта 1847 года в «*Wiener allgemeine Musikzeitung*» («Венской всеобщей музыкальной газете») выходит заметка о концерте Берлиоза, в которой отмечается, что, в отличие от французского композитора и дирижера, с которым пианист мог бы выступить, «Гензельт не дает больше концертов. Он играет только у себя дома перед учениками по воскресеньям, днем: Этюд C-dur Шопена, Полонез op. 72 Вебера и Увертюру к “Фрайшютцу”»³¹².

Это утверждение, однако, опровергла дальнейшая жизнь пианиста, который в 1850-е годы пережил новый своеобразный творческий и исполнительский взлет,

³¹¹ Там же. С. 286–289.

³¹² *Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 327.*

но в иных условиях: Гензельт нашел для себя камерные залы и аудиторию, состоящую из немногочисленных ценителей фортепианного искусства.

В 1850 г. вместе с принцем Ольденбургским, своим учеником, Гензельт отправился в Европу. Выступления проходили в Париже в зале Себастьяна Эрара, и этот инструмент Гензельту очень понравился³¹³.

В августе и сентябре музыкант посетил Англию. Там, после 12-летнего отсутствия, он играл публично в Торки, модном в XIX веке морском курорте, заслужившем за свой мягкий климат название «английской Ривьеры». Курорты Англии и Германии в летнее время были центрами музыкальной жизни, в многочисленных концертных залах и на открытых площадках здесь под управлением таких дирижеров, как сэр Майкл Коста (1808–1884) или композитор, дирижер и певец Майкл Балф (1808–1870), звучала «легкая» развлекательная классика. В 1860-х годах эта мода пришла и в Россию. Ее проявлением стали концерты под управлением Иоганна Штрауса в Павловске. Эти выступления дали начало трехлетним концертным выступлениям Гензельта в Англии, Франции и Германии, где он предпочитал играть в небольших концертных залах и салонах.

Надо заметить, что каждое выступление Гензельта и в этом случае привлекало внимание прессы. В «*Neue Zeitschrift für Musiker*» (NZfM, «Новой Рейнской музыкальной газете») от 11 октября 1850 года написано, что в сентябре Гензельт прибыл в Дрезден и дал концерт в доме своих друзей Фридриха и Фредерики Серре. Корреспондент этой шумановской газеты обратил внимание на характерные детали — репертуар, изменившуюся манеру исполнения, наконец, не без внимания оставлено и участие в концерте сводной сестры Клары Шуман, Мари Вик. Сравнивая игру Гензельта 1850-х годов с его прежним исполнительским стилем, критик писал:

«Его игра корректна, здорова и мужественна, как и раньше, туше прекрасно. Преодоление величайших трудностей удивительно. Игра его столь же подлинна и

³¹³ Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 336–344.

столь же бравурно непритязательна, как он сам. Он исполнил несколько коротких прелестных пьес: фрагменты из своего Концерта, Полонез Es-dur Вебера и несколько обработок из “Фрайшютца”. Кульминацией концерта стало исполнение Этюда Шопена a-moll и транскрипции Увертюры из «Оберона». В этом концерте приняла участие прелестная Мари Вик, исполнившая пьесы Мендельсона, Шопена и Бетховена, которые Гензельт выслушал с вниманием»³¹⁴.

Естественным явлением для Гензельта 1850-х годов стало усиление внимания к камерно-инструментальному репертуару. Так, по возвращении в Петербург Гензельт играл в трио с Анри Вьетаном и Матвеем Виельгорским. Словно в поддержку такого типа музицирования появилось его новое произведение — Трио op. 24.

Итоги

Таким образом, можно говорить о том, что исполнительская деятельность Гензельта в 1850-х годах возобновилась с прежней интенсивностью. С 1850 по 1859 годы он сыграл около 16 концертов в Бреслау (в зале местной фортепианной фабрики), Париже (зале Эрара), английском курортном городе Торки, в Берлине (Кистинг-зал), в зале Дворянского собрания в Санкт-Петербурге.

Интерес петербургской публики к зарубежным гастролям Гензельта удовлетворяли газеты. О концертах в Берлине сообщали «Санкт-Петербургские ведомости» от 19 октября 1852 года, 2 ноября 1852 года, Литературное прибавление к «Нувеллисту» в ноябре 1852 года.

В частности, в статье, посвященной концерту Гензельта в Берлине 26 сентября 1852 года, корреспондент с удивлением отмечал новый тип концертного поведения пианиста, называя его метко «скромная виртуозность» и сопоставляя его с Кларой Шуман. Этот отзыв столь значителен и всесторонне важен, что стоит привести его полностью:

«Виртуозность проявлялась уже в стольких видах, что блестящая одежда ее немного поизносилась. Но вот перед нами еще новый род виртуозности,

³¹⁴ *Kindl G. Adolph von Henselt's Memorien «Meine ersten Erinnerungen». S. 59.*

виртуозность, убегаящая от общественности, скромная, не поставляющая конечную целию талеров за входные билеты, не нуждающаяся в клакёрах, в газетных восхвалениях, виртуозность в домашнем сюртуке, но блестящая достойно приобретенной ею славой. Виртуозность такого рода называется — Адольф Гензельт. Прежде, бывало, когда дело шло о концерте виртуозностей, оркестровые музыканты не слышат под собою ног, скоропечатный станок в полном ходу, разноцветные афиши радугами покрывают все углы, даровые билеты раздаются без счета. Совсем другое виртуозность в домашнем сюртуке! Ни беготни, ни даровых билетов, ни разноцветных афиш. — “Здесь Гензельт, он играет в воскресенье, 26 сентября у Кистинга!” — Слова эти переходили из уст в уста, как будто бы мы жили не в Берлине, а какой-нибудь деревне, как будто бы у нас не было печатных станков, вместо печатной программы с изображением лиры наверху, с лавровым венком внизу, собственноручная записочка виртуоза; вместо блеска четырех зажженных люстр дневной свет, вход не через колоннады, но по лестнице на второй этаж, не в фраках, а в синих летних пальто!

В таком же костюме поместился виртуоз за фортепиано и играл с одиннадцати до часа пополудни.

Скромная виртуозность не гоняется за оглушительным шумом концертных зал; их впечатлительные нервы в состоянии вынести только одобрительный ропот приведенных в восторг знатоков. Адольф Гензельт сыграл увертюру к Кориолану и Andante из сонаты Pathetique Бетховена, сонату d-moll, увертюру, польский [Полонез. — О. С.], арию Макса, увертюру к «Оберону» Вебера, три этюды Мошелеса, фантазию Листа на мотивы из Лючии, две этюды Шопена, свои собственные сочинения: вариации на мотивы из “Любовного напитка”, этюды, вальс, марши, Andante из своего концерта и романсы. По количеству пьес это стало бы другим виртуозностям на три концерта, но очарованным слушателям все еще казалось мало. Гензельт постарался составить программу как можно более разнообразно, и наблюдательный слушатель мог заметить, что технической стороной искусства артист этот обладает вполне. Некоторые пианисты могут, как будто, заслонить его относительно эффектности, но на самом деле, думаем, он в

состоянии смело состязаться с кем бы то ни было оружием же противника. В наше время, когда каждый виртуоз сколько возможно объезжает своего конька, чего-нибудь да стоит сидеть крепко на всех седлах. За исключением Листа, знаем только одну пианистку, Клару Шуман, урожденную Вик, которая с таким же совершенством передает произведения чужих гениев. Впрочем, как нам кажется, настоящая стихия Гензельта — музыка Вебера. Какое высокое наслаждение доставил он нам исполнением сонаты Вебера или сцены из “Фрайшютца”! Здесь талант его стоит высоко, как и передаваемые им произведения»³¹⁵.

Суммируя идеи этой знаменательной во многих отношениях рецензии, можно отметить новые черты исполнительского стиля Гензельта 1850-х годов:

- Гензельт отказывается от внешней шумихи, превращающей концертное выступление пианиста в пышное представление;
- также он отказывается от предконцертной рекламы и распространения «даровых» билетов;
- время концерта переносится на утренние часы, соответственно меняется и дресс-код, и регламент поведения;
- в репертуаре Гензельта преобладает серьезная музыка великих предшественников и современников — Бетховен, Вебер, Шопен, Лист;
- играя свои собственные транскрипции и свои произведения, Гензельт убеждает в том, что его мастерство пианиста-виртуоза нисколько не ослабело, что позволяет его сопоставлять с Листом и Кларой Шуман;
- наконец, важнейшим свидетельством оказывается признание того, что главная удача Гензельта — это исполнение музыки Вебера.

О том же написал в рецензии на берлинский концерт корреспондент «Neue Berliner Musikzeitung» (Берлинской Новой музыкальной газеты):

³¹⁵ Концерт Гензельта в Берлине // Литературное прибавление к Нувеллисту. 1852, ноябрь. С. 84–85.

«В его игре объединены сила рук, мягкое туше, грациозность и властность выразительной игры. В нем возродился дух Вебера. Еще выше его мастерство в собственной музыке, где он превосходит Шопена»³¹⁶.

Естественной темой для прессы продолжало оставаться сопоставление Гензельта-пианиста с другими великими исполнителями 1840–1850-х годов, прежде всего с легендарным Сигизмундом Тальбергом и гениальным Фридериком Шопеном. Пианистическое мастерство Гензельта не блекнет даже на их фоне.

В характерной статье немецкой писательницы и композитора Иоганны Кинкель «Размышления о фортепианной литературе. Адольф Гензельт», появившейся в 1852 году, звучали знаменательные слова, характеризующие в сравнении с Тальбергом и Шопеном такие качества исполнения Гензельта, как его кантабильность и блестящую пассажную технику:

«Между Тальбергом и Шопеном стоит Гензельт, — поэтичный, как первый, гениальный, как второй. Подобно Шопену, он отличается естественностью звучания, подобно Тальбергу — искрометными пассажами»³¹⁷.

В середине 1850-х приходит время обобщающих рецензий, подводящих итог 15-летней исполнительской деятельности Гензельта. Так, когда 22 апреля/4 мая 1853 года Гензельт впервые после 15-летнего перерыва играл в Петербурге в зале Дворянского собрания (в программе — Концертштюк Вебера), этот концерт, вызвавший восторг публики, описывался в Санкт-Петербургских ведомостях от 3 мая/15 мая 1853 года. В рецензии драматурга, театрального и музыкального критика Ипполита Манна³¹⁸, выражалась благодарность Гензельту-педагогу и подчеркивалась роль Гензельта в пропаганде музыки Вебера в России, причем, по мнению корреспондента, он не уступает в мастерстве интерпретации самому Листу:

³¹⁶ NBZM № 38 от 29.09.1852 г. S. 300 f. Цит. по: *Kindl G. Adolph von Henselt. Chronologie eines faszinierenden Lebens.* S. 36.

³¹⁷ Цит. по: *Kindl G. Adolph von Henselt. Chronologie eines faszinierenden Lebens.* S. 363.

³¹⁸ Манн Ипполит Александрович (1823–1894) печатался в газете «Санкт-Петербургские ведомости».

«Все, что было в зале, слилось в громе единодушных, неподготовленных рукоплесканий, в которых слышалась и дань удивления великому таланту, и признательность человеку, который, явившись к нам в 1837 году 22-летним юношею с европейскою известностию как композитор и виртуоз, пренебрег столь соблазнительными в его лета лаврами на поприще концертов, и с тех пор в течение 15 лет стоит на страже чистого вкуса, продолжая оказывать неоценимые услуги музыкальному образованию Петербурга. Гензельт явился с вечно юным, полным жизни и свежести Вебером, которого, по единогласному сознанию музыкальной Европы, он служит лучшим истолкователем <...> Ни один виртуоз, не исключая и знаменитого Листа, не передавал его («Концертштюк» Вебера) в таком идеальном, едва постижимом совершенстве»³¹⁹.

Автор рецензии красочно описывает особые качества туше Гензельта и совершенство бриллиантной техники пассажей:

«Уже с первых тактов исполненного страстной задумчивости и благородного волнения Ларгетто вас поражает сила и полнота тона, составляющая исключительное качество Гензельта и происходящего от особого, ему одному принадлежащего туше. Эта густота звука доходит почти до осязаемости и равно сохраняется в самых мелких, кружевных украшениях *pp*, как и в знаменитом марше, которым начинается вторая часть концерта, где, несмотря на громовое тутти оркестра, каждая нота фортепиано явственно и во всей чистоте доходит до слушателя. Но какие слова могут дать понятие об изумительном совершенстве исполнения последнего престо, об этой чистоте и ровности пассажей, которые сыплются, как жемчуг, то лаская ухо бархатною мягкостью, то поражая огнем и энергиею! При нынешнем состоянии фортепианной игры искусство далее идти не может, и нам остается только, от имени всех истинных любителей музыки, сказать горячее, русское спасибо великому таланту за этот день, который надолго останется в памяти...»³²⁰.

³¹⁹ Манн И. Гензельт // Санкт-Петербургские ведомости. № 96, 1853, 03.05. С. 4.

³²⁰ Там же.

Характерно, что критики Гензельта 1850-х годов восхищались теперь не только его техническим мастерством, но и его музыкальностью.

24 июля 1853 года корреспондент из Бреслау, органист и композитор Адольф Фридрих Хессе описывал программу дневного концерта Гензельта:

- Увертюра «Кориолан» Бетховена в обработке Гензельта.
- Пять Песен без слов Гензельта.
- Два этюда Шопена (Des-dur № 10 op. 10 и a-moll, № 2 op. 10).
- Большой вальс Гензельта op. 30 № 1.
- Соната op. 49 и «Концертштюк» Вебера.
- Этюд op. 2 № 6 и «Поэма любви» Гензельта.

Концерт был сыгран на инструменте бреславльской фабрики Бреттшнайдера и Регаса (Brettschneider und Regas) и сам Гензельт засвидетельствовал, что инструмент этих мастеров хорош во всех отношениях³²¹.

В августе 1853 года Гензельт дал концерт в Дрездене с почти той же программой (добавлены этюды Мошелеса). 20 декабря 1853 года в Санкт-Петербургских ведомостях корреспондент Ипполит Манн написал заметку «Путешествие Гензельта», где перепечатал несколько строк из статьи «знаменитейшего бреславльского органиста и одного из глубоких знатоков ученой Германии» Гессе³²²:

«Воспевать хвалу Гензельту точно то же, что возить дрова в лес. Гензельт принадлежит к числу всегда верных себе личностей; направление его как художника всегда отличалось такою безукоризненной чистотой, что в этом отношении нельзя сказать о нем ничего нового [имеется в виду чистота и честность художественных намерений. — О. С.]. Мы еще живо помним то впечатление, которое произвел на нас в 1837 году широкий, величественный стиль его игры, равно, как и пленительные, совершенно новые композиции. Музыкальные красоты

³²¹ Цит. по: *Kindl G. Adolph von Henselt. Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 366; Neue Berliner Musikzeitung. № 29, 1853, 24.08. S. 72.*

³²² Адольф Фридрих Гессе (Хессе, 1809–1863) — немецкий композитор и органист, живший в Бреслау.

его произведений, гармонические их достоинства и исполненные эффекта сочетания, которые раскрыли новые, доселе неслыханные богатства фортепиано, заставляли нас часто забывать, что перед нами артист, обладающий только десятью пальцами. В настоящий приезд мы не могли прийти в себя от удивления: при том же могуществе, игра Гензельта стала еще задушевнее, нежнее. Каждый звук является из-под его волшебных пальцев во всех возможных оттенках, как кованое золото. Не знаем, чему более удивляться: несравненной ли энергии и смелости его пассажей, жемчужному ли стаккато в самых быстрых гаммах, или всегда глубоко-художественному смыслу и естественности его игры, которая привела нас в восторг»³²³.

Особенно характерен следующий отрывок, в котором Ипполит Манн противопоставляет Гензельта-пианиста бездумным виртуозам своего времени:

«Кто слышал в последнее время Гензельта, — продолжает Ипполит Манн, — тот поймет восторг Гессе. Теперь, в особенности, когда бездарное фиглярство так уронило фортепьяно в глазах истинных любителей искусства, нельзя не порадоваться тому благодетельному влиянию, которое должен произвести на музыкальную публику этот благородный стиль и эта широкая, исполненная жизни игра Гензельта, у которого техническая часть (хотя и доведенная до высшей степени совершенства) является постоянно на втором плане не как цель, но как средство»³²⁴.

Итоги десятилетия 1844–1853

Концерты:

— *Домашние концерты по воскресеньям с 1847 года.* В программе: сочинения Вебера, Шопена, Гензельта.

— *1850 год — Бреслау.* Концерт в зале фортепианной фабрики Бессали. Программа:

³²³ И. М. Заметки. Путешествие Гензельта // Санкт-Петербургские ведомости. № 283, 1853. 20 дек. С. 1171–1173.

³²⁴ Там же.

- Собственные сочинения (Этюд e-moll op. 5, Романс, Вальс, Этюд «Гондола» op. 13 № 2).

- Мендельсон-Бартольди. Рондо-каприччиозо op. 14.
- Шопен. Три этюда (Es-dur, a-moll, C-dur).
- Лист. Воспоминания о Лючии ди Ламмермур.
- Вебер. Увертюра к «Оберону», транскрипция Гензельта, увертюра к «Фрейшютцу», транскрипция Гензельта, «Приглашение к танцу» op. 65, «Блестящая полька» op. 72.

— *Октябрь 1850 года — Париж.* Концерт в зале Эрар. Программа точно неизвестна. Сочинения Вебера и собственные сочинения.

— *Лето 1850 года — Торки (Англия).* Концерт в благотворительных целях. Программа неизвестна.

— *26 сентября 1852 года — Берлин.* Концерт в Кистинг-зале. Программа:

- Бетховен. Увертюра «Кориолан», Адажио из Патетической сонаты.
- Шопен. Похоронный марш из сонаты b-moll op. 35, Этюды.
- Мошелес. Три этюда.
- Собственные сочинения: Этюды op. 2 № 6 и op. 5 № 4, Вальс, Марш, Andante, Романсы, Larghetto из Концерта op. 16, Вариации на тему из оперы «Любовный напиток» Доницетти op. 12.

- Лист. «Ракоци-марш» (Рапсодия № 15), Большая фантазия на тему из оперы «Лючия ди Ламмермур» Доницетти.

- Вебер. Сцена Макса из оперы «Фрайшютц», транскрипция Гензельта, Большой полонез E-dur, Allegro из Сонаты op. 49 d-moll, увертюра к опере «Оберон».

— *22 апреля 1853 года — Санкт-Петербург,* благотворительный концерт в зале Дворянского собрания. Программа:

- Вебер. Концертштюк op. 79.
- Собственные сочинения: Вальс Aurore Boreale op. 30.

— *Июль 1853 года — Бреслау.* Концерт в офисе господ Бреттшнайдера и Регаса (Offizin der herren Brettschneider und Regas). Программа:

- Бетховен. Увертюра «Кориолан».
- Шопен. Два этюда.
- Вебер. Соната d-moll op. 49.
- Собственные сочинения: пять Песен без слов (?), Вальс cis-moll, «Поэма любви» op. 3, Этюд op. 2 № 6.

Отклики в прессе:

- «Wiener allgemeine Musikzeitung» («Венская всеобщая музыкальная газета»), 6 марта 1847 года.
- «Neue Zeitschrift für Musiker» (NZfM, «Новая Рейнская музыкальная газета»), 11 октября 1850 года.
- «Санкт-Петербургские ведомости», 19 октября 1852 года, 2 ноября 1852 года.
- Литературное прибавление к «Нувеллисту», ноябрь 1852 года.
- «Neue Berliner Musikzeitung», 29 сентября. 1853 года.
- Санкт-Петербургские ведомости, 3 мая/15 мая 1853 года.
- «Neue Berliner Musikzeitung», 24 августа 1853 года.
- Санкт-Петербургские ведомости, 20 декабря 1853 года.

Южные гастроли Гензельта

Накануне Крымской войны Гензельт предпринимает большие гастроли по городам юга России. Был ли в этом политический смысл, или просто совпали эти два события — «нулевая» мировая война, начавшаяся 11 апреля 1854 года, в которой Россия выступила против Турции, Англии и Франции и потерпела поражение, и самый большой гастрольный вояж Гензельта, на тот момент еще гражданина Германии, трудно сказать. Во всяком случае он успел вернуться домой, в Санкт-Петербург перед самым началом военных действий — 6 марта 1854 года, что было, несомненно, редкой удачей.

Гензельт выступал в Киеве, Харькове и Одессе, самых крупных городах юга Российской империи. Эти концерты широко освещались в прессе. В феврале 1854 года Гензельт сыграл два концерта в Киеве. В Киеве в тот момент еще не был построен Оперный театр, и Гензельт, вероятнее всего, играл в Доме дворянского собрания, построенном в 1851 году архитектором А. В. Беретти для польского магната Маврикия Понятовского.

Пресса («Киевские губернские ведомости») единодушно отмечает небывалый успех пианиста. Неизвестный корреспондент «Киевских губернских ведомостей» так описывает свои впечатления:

«Да, скажу вам прямо без застенчивости, <...> что судьба опять подарила меня³²⁵ минутами восторга невыразимого, глубоко взволновавшего все мое существо. Посреди многочисленных концертов <...> мне наконец удалось услышать Гензельта, когда он, сбросив с себя классическую строгость исполнения, вполне передался чувству осенявшего его вдохновения <...>. Первая пьеса этого памятного вечера произвела во мне только удивление, вторая, сам не знаю почему, осталась для меня без всякого впечатления; третья разбудила во мне только какие-то сладенькие чувства. Но вот он заиграл дивную сонату Вебера в ля миноре [в d-moll, вероятно. — *О. С.*]. Почти с первых же звуков этой сонаты я едва не задохнулся от восторга; руки мои как-то странно, судорожно сжимались, всякий более энергический, более трогательный пассаж захватывал мне дыхание <...> Между тем Гензельт все более и более воодушевлялся; уже и ноты от быстрого и отрывистого движения руки слетели с пюпитра [Гензельт играет по нотам! — *О. С.*], и какая-то девица спешит к нему на помощь; наконец артистическая натура сидевшей тут певицы не выдержала стремительного потока отуманившего ее вдохновения, и ее уже выводят из залы. Но вот, по окончании всех означенных в афише пьес, Гензельт начинает еще новые; все зрители встают со своих мест; тесными толпами окружают возвышенный помост, на котором сидит он за своим фортепиано; громкие рукоплескания прежде раздававшиеся почти

³²⁵ Орфография старого русского языка сохранена.

ежеминутно, затихают; все стоят в каком-то боязливо-восторженном состоянии <...> Помнится только, что я в то время опустился в кресла, что меня окружали толпы мушин [так в тексте. — *О. С.*], что я никого почти не видел и меня никто не замечал; и что наконец слезы горячие, невыносимо приятные лились из моих глаз...»³²⁶.

Это красочное описание сполна передает охвативший публику Киева экстаз, напоминающий восторг от концертов Листа в Петербурге 1842–1843 годов. Если отбросить эмоционально аффектированные описания, то можно обратить внимание на следующие черты:

- Гензельт не привлекает других музыкантов (вокалистов, инструменталистов), а дает сольный клавирабенд;
- Гензельт играет по нотам, а не наизусть;
- особенное впечатление он производит исполнением Сонаты Вебера;
- поведение публики не подчиняется строгому регламенту: аплодисменты вспыхивают во время исполнения, люди встают с мест и окружают эстраду (очевидно, уже во время бисов);
- о программе концерта корреспондент не пишет, но, очевидно, она не слишком отличается от той программы, которую Гензельт играет в Одессе.

³²⁶ Киевские губернские ведомости. Часть неофициальная. № 7, 1854, 13 февраля. С. 48. Еще отрывок из письма о Киеве (контракты; последний концерт Гензельта; студенческий театр). Кто же был автором этого текста? Возможно, Альфред Августович фон Юнк (1826–1870), один из знаменитых киевских журналистов, печатавшихся в «Неофициальной части Киевских губернских ведомостей», издатель газеты «Киевский телеграф», писатель, краевед, происходивший из баронского рода. Из его сочинений известны: «Тетушка-невестка», комедия-водевиль (Киев, 1850 г.); «Стихотворения и куплеты из ненапечатанных водевилей» (Киев, 1851 г.); «Проказы киевлянина в Василькове», комедия в 1-м действии (Киев, 1855 г.); «Басни Ив. Андр. Крылова», драма-водевиль в 1-м действии (Киев, 1855 г.); «Полное практическое руководство приготовления киевских сиропных вареньев, повидлы, пастилы и сухих плодовых конфетов» (Киев, 1858 г.); «Практическое руководство к приготовлению польских баб, пляцков и мазурков» (Киев, 1860 г.); «Воды в Васильковском уезде, Киевской губ.» («Киевские Губ. Ведомости», 1855 г., № 7); «Украинские чумацкие песни с заметкой» (там же, 1856 г., № 40). Об этом подробнее см. в статье *Скорбященская О. А.* Веберовский адепт в Санкт-Петербурге: к истории взаимных влияний русской и немецкой фортепианной музыки // *Художественное образование и наука*. Москва, 2018. № 3. С. 60–62.

18 февраля 1854 года «Одесский вестник» дал отчет о концерте Гензельта 15 февраля в зале Биржи, на котором были исполнены «Колыбельная» Шопена, его мазурки, этюды, этюды Мошелеса, «Концертштюк» Вебера и пьесы самого Гензельта, в том числе его обработка увертюры к веберовскому «Оберону». Особый восторг вызвало исполнение «Концертштюка» и увертюры к «Оберону», которое корреспондент сравнил с листовской игрой:

«Лист начал у нас свой концерт 36-футовым зарядом — увертюрой из Телля, Гензельт закончил свой концерт 48-футовым — увертюрой из Оберона»³²⁷.

Надо предположить, что Гензельт исполнял «Концертштюк» в своей собственной, сольной транскрипции, без оркестра. 19 февраля, после второго концерта Гензельта в Одессе в зале дома Папудова³²⁸, «Одесский журнал» поместил отчет о концерте на французском и стихи на немецком языке³²⁹. Во французском отчете в «Journal d'Odessa» приводятся сведения о программе концерта: Фантазия Листа «Воспоминания о Лючии ди Ламмермур»; большая ария тенора из оперы «Фрайшютца» Вебера в транскрипции Гензельта; ария Реции из оперы «Оберон» в транскрипции Гензельта; Большой Вальс «Aurore boreale» Гензельта; романс Виельгорского «Бывало» в обработке Гензельта; «Гондола», «Фонтан» и другие мелкие пьесы Гензельта; третья часть из Сонаты d-moll Вебера; во втором отделении — Увертюра из «Фрайшютца» и «Приглашение к танцу» Вебера. Программа огромная и разнообразная, но новых пьес почти нет — кроме романса Виельгорского и Большого вальса. В восторженных эпитетах,

³²⁷ Одесский вестник. № 19. 1854, 18 февр. С. 1. Эта цитата выглядит довольно двусмысленно, если учесть, что не пройдет и двух месяцев, как 10/22 апреля 1854 года бомбардировка Одессы произойдет в реальности, и англо-французские войска будут обстреливать город с 6.40 до 18 часов, в результате чего будет поврежден дом графа Воронцова, памятник Ришелье, сожжены склады и портовые районы города.

³²⁸ Дом Папудова — один из самых знаменитых и больших домов старой Одессы, расположенный по улице Преображенской, 25. Дом был построен архитектором Иваном Козловым в 1843–1846 годах для градоначальника Одессы Константина Папудова, первоначально как склады для хранения зерна. В 1850-х годах в Доме Папудова был расположен светский салон Ариадны Папудовой, жены губернатора, которая блистала здесь красотой, и умом, и гостеприимством.

³²⁹ Journal d'Odessa. №21, 1854, 19 fevrier/ 3 mars. S. 1–2. Полный текст рецензии — в Приложении 5.

описывающих игру Гензельта, обычный набор общих фраз: «истинный шедевр сына Аполлона, который в равной степени культивирует музыку и поэзию», «красота приятная и лучезарная».

Таким же набором банальностей отличаются и стихи:

An A. Henselt. Dem Orpheus der Zeit

Noch leben jene süßen Zauberklänge
Mit Klarheit in dem tonberauschten Ohr;
Mich däucht, als lockte himmlische Gesänge
Des Frühlings linder Zephirhauch hervor,
Und ob ein Sturmwind Deine Finger triebe,
Er malt wol Kraft, doch Seligkeit und Liebe.

Ist deiner Hand die Schwierigkeit entschwunden,
Du achtest nicht des Lärmens Zerrgebild;
Du hast das Schöne von der Kunst entbunden,
Und gibst es engelrein so warm und mild:
Was Du auch schufst, es trägt das Hochgepräge
Der Unvergänglichkeit auf sichrem Wege.

Mit Deiner Wahl der fremden Meisterwerke,
Die Du so wonnelieulich ausgeführt,
besiegelst Du es wahren Kenners Stärke:
Du reichst die Kron' die dem Verdienst gebührt,
Umschlingst das Band dem echten Werth der Meister
Und feierst freundlich die verwandten Geister.

O, möchte oft sich der Genuss erneuen,
der Erdenleben seinen Himmel gibt,
Mit Deinem Saitenhauche uns erfreuen,

Der alles scheucht, was nur betrübt.
Tief eingegraben bleibt in unsern Herzen
Der Zauber, Deiner Finger liebend scherzen».

Гензельту. Орфею нашего времени

Еще живут сладчайши песнопенья,
Что так ясны досель в моих мечтах;
Как хрупкое небесное моление
Весенней липы слышится в ветрах.
И если буря страсти вспыхнет вновь,
То эту силу укротит любовь.

Твоим рукам подвластны все преграды,
Ты презираешь жизни громкий шум,
Твоей игрой – Прекрасное в награду
Дарит твой ангельски смягченный ум.
Бессмертие – свобода – безопасность,
Вот что мы слышим в том звучании прекрасном.

Ты отобрал прекрасные шедевры,
Чтоб передать нам истины закон,
Ты коронуешь царствующих властно,
Вручаешь скипетр им – так нужен он.
Все родственно друг другу — все бессмертно,
Что на Олимпе празднует блаженно.

О, как нам хочется в пределы эти
Небесные, отринув, жизни маету,
Взлететь, забыв печали сети,
С твоей игрой перенесясь в мечту.

Глубоко сохраним в своем мы сердце

То волшебство, что воплотило твое скерцо!³³⁰.

Кому принадлежат эти по-дилетантски наивные, но воодушевленные стихи? Кто скрылся под инициалами А. С.? А что, если это жена градоначальника — Ариадна Евстратьевна Папудова (1824–1891), муза и хозяйка одесского художественного салона, урожденная Севастопуло? Или, возможно — ее и Константина Папудова дочь, красавица-певица Ариадна Константиновна Папудова, А. С. Paproudov?

Завершает отчет о гастролях Гензельта на юге России статья в «Харьковских губернских ведомостях» П. Цертелева от 6 марта 1854 года, написанная в более спокойных тонах, чем киевские и одесские отклики:

«Артист заставил глубоко почувствовать и задуматься. Мысль и глубокий отзыв души невольно высказывались в толпе слушателей, где больше было теплого и спокойного сочувствия и одобрения, нежели громких криков раздраженного чувства. Таково действие истинно высокого искусства! <...> Но когда перед нами истинный художник в душе, когда пред нами такой артист, как Гензельт, тогда музыка больше, нежели какое-нибудь искусство пробуждает в нашем духе вечно-прекрасное, больше потому, что в музыке менее нежели в других дух зависит от формы <...> Вот почему, слушая такого артиста, как Гензельт, дух так широко и привольно разворачивается...»³³¹.

По возвращении с южных гастролей 2 апреля 1854 года Гензельт выступил с сольным концертом в зале Дворянского собрания в Петербурге. Как явствует из рецензии Ипполита Манна в Санкт-Петербургских ведомостях 15 апреля, артист повторил почти весь репертуар, которым он восхитил публику в первый год своего приезда в Петербург: Вебер, Бетховен, Лист, Шопен, Мошелес и сам Гензельт.

³³⁰ Перевод мой. — О. С.

³³¹ *Цертелев П.* После концерта // Харьковские губернские ведомости. Часть неофициальная. №10, 1854, 6 марта. С. 73–75. Петр Николаевич Цертелев, князь (1833–1914) — русский писатель, критик, этнограф. Брат поэта Дмитрия Цертелева и сын основоположника украинской этнографии, друга Т. Г. Шевченко, князя Николая Цертелева (Церетели).

Количество пьес поразило рецензента, заметившего показатель выносливости пианиста: «тут хватило бы на два концерта»³³².

Эта вдумчивая статья стала своеобразным экскурсом в историю фортепианной виртуозности 1840–1850-х годов. Рецензент вспоминает, что Гензельт впервые познакомил слушателей с той реформой, что произошла в фортепианной игре, когда «явились Лист, Шопен, Тальберг и целая фаланга композиторов, изменившая характер фортепианных композиций и, разумеется, самой игры на фортепиано»³³³.

Коротко перечисляя нововведения, он пишет, что Тальберг «удивил всех невидимой третьей рукой, исполнявшей тему, в то время, как две руки, казалось, только и заняты были, что вариацией», что Лист «вздумал из фортепиано сделать целый оркестр и без церемонии разыгрывал на нем увертюры», а «Шопен выучил фортепиано петь человеческим голосом, оно стало под его пальцами и стонать, и страдать, и даже капризничать»³³⁴.

Далее, автор статьи проникательно замечает, что интерес к игре Гензельта постепенно угасает. Причина этого явления в том, что «Гензельт прибыл к нам именно в эпоху рождения всех этих нововведений и был одним из их представителей. Нежность, мягкость его игры очаровала всех, а в то же время блеск и энергия этой игры удивляли публику. Теперь, — заключает автор, — все это уже не так ново, сколько прежде»³³⁵.

Говоря об изменении в стиле исполнителя, критик пишет: «Однако, талант артиста как бы возмужал. В игре артиста больше энергии, <...> а в последних композициях более разнообразия. Гензельт все играл прекрасно и трудно сказать, что понравилось больше — Концертштюк, соната Бетховена, мазурки Шопена или его собственные композиции. В числе слушателей было весьма много учеников господина Гензельта. Деятельность этого артиста как преподавателя весьма

³³² И. М. Фельетон. Концерты // Санкт-Петербургские ведомости. № 81. 1854, 15.04. С. 3–4.

³³³ Там же.

³³⁴ Там же.

³³⁵ Там же.

заметна в Петербурге <...> Продолжительное пребывание Гензельта в Петербурге весьма полезно для нашей музыки»³³⁶.

Все это — показатель стилевой эволюции в направлении классической объективности, уравновешенности и разумного контроля исполнителя над своими виртуозными возможностями.

В другой рецензии, появившейся в апреле 1854 года в журнале «Пантеон», при всех положительных моментах отмечалось, что «зала Дворянского собрания была не так наполнена, как должно б было надеяться. Время, сглаживающее все впечатления, виною этому явлению. <Однако> общий восторг, с которым встречала его немногочисленная публика, собравшаяся поверить свои воспоминания в настоящем, должен один уже служить артисту ручательством, что сочувствие к нему не остыло и что ему не следует бояться забвения»³³⁷.

В августе 1857 году Гензельт выступает в Бреслау, вновь — в зале местной фортепианной фабрики Бессали. В программе, как всегда, основную часть представляют сочинения Бетховена, Вебера, Шопена и самого Гензельта: Колыбельная op. 57, Этюд a-moll Шопена; Соната cis-moll op. 27 № 2 Бетховена; Фантазия на темы из оперы «Лючия ди Ламмермур» Листа; Соната, Полька op. 72, «Приглашение к танцу» Вебера; собственные произведения: вальсы F-dur, d-moll, cis-moll, Поэма любви op. 3, два этюда e-moll, Des-dur op. 2³³⁸.

В 1857 году, 19 декабря, в зале Дворянского собрания состоялся последний официальный публичный концерт Гензельта в Петербурге, на котором тот исполнил Септет Гуммеля. Характерно, что в последний раз на эстраде Гензельт выступает как ансамблист.

В январе 1859 года Гензельт выступил в частном собрании перед немногочисленной публикой (около 10 человек), играя Концерт Мендельсона

³³⁶ Там же.

³³⁷ И. М. Последние концерты нашего зимнего сезона гг. Лешетицкого и Гензельта // Пантеон. 04.04.1854 г. Т. 14. С. 54–55.

³³⁸ Программа концертов Гензельта приводится в статье Марии Здунык «Гензельт в Бреславле»: *Zdunyak Marie. Henselt in Breslavl / Adolph von Henselt und der musikkulturelle Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert.* S. 108–110.

g-moll, обработки Увертюры «Кориолан» Бетховена и увертюры к «Оберону» Вебера. Партию второго фортепиано исполнил ученик Гензельта, артиллерийский офицер господин Половцев. Рецензия на этот концерт, написанная Ростиславом (Феофилом Толстым), выходит в «Северной пчеле» от 27 января 1859 года:

«Всем известно, что в Петербурге поселился и проживает уже много лет один из величайших пианистов наших времен, знаменитый А. Гензельт. Известно также, что г. Гензельт играет весьма редко, и можно сказать почти никогда перед публикою³³⁹ от этого многие не знают, что талант его не ослабел от времени, но напротив, окреп, возмужал и находится во всей своей силе и цветущем развитии <...>. Но в чем же состоит занятие г. Гензельта? Новых его сочинений давно не появлялось; в публике он давно не играет, — чем же он занимается? Неужели одним преподаванием?» [в этом вопросе выражено характерное для нового поколения любителей музыки удивление. — О. С.]. Описывая далее концерт, корреспондент восхищается «смелостью, отчетливостью и чистотою механизма (!) виртуоза, призванного Гензельтом содействовать в целом его замысле выразить на двух фортепиано то, что задумано для целого оркестра», заключая: «впечатления, вынесенные мною из этого вечера, останутся надолго, надолго у меня в памяти»³⁴⁰.

Итоги периода

Обобщая, можно сказать, что в 1850-х годах Гензельт переживает второй период расцвета исполнительской деятельности. Он играет много и часто, включая в свои программы сочинения Вебера, Бетховена, Шопена, Мошелеса. В эти годы формируется его исполнительская индивидуальность, которую можно назвать классико-романтической. Эмоциональная порывистость юности уступает место сдержанности и продуманности, а мастерство пианиста остается совершенным. В эти же годы проявляется его интерес к камерному ансамблевому музицированию.

Подобно Листу, Гензельт включает в свои концерты транскрипции оркестровых сочинений Вебера и Бетховена. Подобно Листу, он отказывается от

³³⁹ Автор имеет в виду Петербург.

³⁴⁰ Северная пчела. № 21, 1859. 27 января. С. 8.

внешних эффектов виртуозности ради глубокого музыкального содержания. Последней вспышкой признания публики оказываются южные концерты Гензельта — в Киеве, Одессе и Харькове. Но время Гензельта-пианиста уже явно подходит к концу. В эти годы на концертную эстраду Петербурга выходит новое поколение, ярчайшими представителями которого были А. Г. Рубинштейн (1829–1894), вернувшийся в Петербург из-за границы в 1848 году, и Теодор Лешетицкий (1830–1915), приехавший в Петербург в 1852 году и занявший там первое место среди фортепианных педагогов³⁴¹.

Главные концерты периода:

— *Февраль 1854 — Киев*. Два концерта. Программа неизвестна.

— *15 февраля — Одесса*. Концерт в Börsensaal (Зал Биржи). Программа:

- Шопен. Колыбельная ор. 57. Мазурки, Этюды.
- Мошелес. Два Этюда.
- Собственные сочинения: Вариации на тему из «Любовного напитка»

Доницетти ор. 12, Поэма любви, Этюды, среди которых ор. 2 № 5, Романс и некоторые другие сочинения.

- Вебер. Концертштюк, Увертюра к «Оберону», «Блестящая полька» ор. 72.

— *21 февраля — концерт в частном зале у господина Папудова*. Программа:

- Лист. Воспоминания об опере «Лючия ди Ламмермур» Доницетти.
- Вебер. Ария и сцена тенора из «Фрайшютца». Ария Реции из «Оберона» (в транскрипции Гензельта). Третья часть из Сонаты d-moll ор. 49, Увертюра к опере «Фрайшютц», «Приглашение к танцу».

- Граф Виельгорский. Романс «Бывало», транскрипция Гензельта.

³⁴¹ Выпускники Лешетицкого в 1877 году играли «невероятно сложную вторую и третью часть концерта Гензельта», сам Лешетицкий посвятил Гензельту «Юмореску» и «Экспромт и Воспоминание о Гензельте». Между обоими артистами были личные теплые контакты, нашедшие отражение в их переписке. См.: *Мальцев С. М.* Метод Лешетицкого. СПб., 2005. С. 20–26.

- собственные сочинения — Большой вальс «Aurora Boreale» op. 30, Этюд «Гондола» op. 13 № 2, ноктюрн «Фонтан» op. 6 № 2.

— *Март* — *Харьков*. Концерт. Программа неизвестна.

— *2 апреля* — *Санкт-Петербург*. Концерт в зале Дворянского собрания.

Программа:

- Собственные сочинения — Larghetto и Allegro agitato из Концерта op. 16, Поэма любви op. 3. Романс op. 10. Этюд op. 2 № 6. Вальс.

- Граф Виельгорский. Романс «Бывало», транскрипция Гензельта.

- Вебер. Концертштюк, «Блестящая Полька» op. 72.

- Шопен. Мазурки.

- Бетховен. Соната.

- Сочинения И. Б. Крамера, Мошелеса и Листа.

— *19 декабря* — *Санкт-Петербург*. Зал Дворянского собрания.

Благотворительный концерт в помощь пострадавшим в Севастопольской кампании. Программа: Бетховен. Концерт c-moll op. 37 с собственной каденцией.

— *1857* — *Бреслау*. Концерт в фортепианном зале фабрики Бессали.

Программа:

- Шопен. Колыбельная op. 57, Этюд a-moll.

- Бетховен. Соната cis-moll op. 27 № 2.

- Лист. Фантазия на тему из оперы «Лючия ди Ламермур».

- Вебер. Соната, Блестящая полька op. 72, «Приглашение к танцу» op. 65.

- Собственные сочинения: вальсы F-dur, cis-moll, d-moll, Поэма любви op. 3, два этюда c-moll и Des-dur.

— *19 декабря 1857 года* — Последний официальный концерт в *Санкт-Петербурге* в зале Дворянского собрания. Программа: Гуммель. Септет.

Отклики прессы:

- Альфред фон Юнк (?). Еще отрывок из письма о Киеве (контракты; последний концерт Гензельта; студенческий театр // Киевские губернские ведомости. Часть неофициальная. № 7. 1854, 13 февраля. С. 48.

- Одесский вестник. № 19. 1854, 18 февраля.
- Journal d'Odessa, Nr. 21, 1854, 19 fevrier – 3 mars.
- Цертелев П. После концерта // Харьковские губернские ведомости. Часть неофициальная, № 10, 1854, 6 марта. С. 73–75.
- И. М. [Ипполит Манн]. Фельетон. Концерты. Санкт-Петербургские ведомости. № 81. 1854.15.04. Стлб. 391, 392.
- И. М. Последние концерты нашего зимнего сезона гг. Лешетицкого и Гензельта // Пантеон. Т. 14, 1854.04.04. С. 54, 55.
- Ростислав (Феофил Толстой). «Северная пчела». 1859, 27 января. С. 2, 3.

3.8. Рецепция исполнительства Гензельта в 1860–1870-е годы

После гастролей 1854 года концерты Гензельта становятся очень редкими. Он выходит на сцену лишь по особым случаям — участвуя в благотворительных концертах. Гензельт выступил публично в Петербурге — 19 декабря 1854 года на благотворительном концерте в Дворянском собрании он исполнил Концерт Бетховена c-moll. Он делает очень много для популяризации Вебера в России и играет в фонд сбора средств на установку памятника композитору, открытого в Дрездене 11 октября 1860 года.

Несмотря на ограничение концертной деятельности, международное признание Гензельта в 1860-х годах очень велико.

В 1866 году в Галерее портретов французской «Газеты-обозрения» появляется картина «Знаменитые виртуозы (молодая школа)» — Розенгейн, Вольф, Делер, Шопен, Гензельт, Лист, Драйшок и Тальберг (художник — Николя Осташе-Морин). Гензельт занимает в этом ряду центральное место.

Любимым местом концертирования для Гензельта становятся салоны фортепианных фабрик. Так, когда в 1867 году Гензельт приезжает в Англию, он играет в салоне Бродвуда в Лондоне. После этого приезда память о Гензельте сохраняется в Англии долго: 1 ноября 1868 года появляется переработка

В. Дж. Вестбрука для органа Этюда Гензельта E-dur «Аве Мария» op. 5 № 4. 17 июня 1871 года в издательстве Эшдаун и Пэрри выходят сочинения Гензельта, переработанные для органа Чарльзом Генделем Тови, органистом из Россольской школы в Ланкашире, учителем органиста и композитора Чарльза Харфорда Ллойда и отцом музыковеда и пианиста Дэвида Фрэнсиса Тови.

В сентябре–октябре 1867 года Гензельт играл в Дрездене в салоне у Рениша³⁴². Там же, вероятно, Гензельт встретился с Мошелесом. Как писал последний в своих «Воспоминаниях», вышедших в свет уже после его смерти (в 1873 году³⁴³), «Адольф Гензельт, с которым я сам познакомился в 1867 году, прибыл из Лейпцига и провел со мной «музыкальный день» (22 сентября 1867 года). Он играл со все возрастающим мастерством и выразительностью и очень меня заинтересовал»³⁴⁴.

В сентябре (29 числа) 1868 года Гензельт в Дрездене дал концерт для ближайших друзей. Где он играл — неизвестно, возможно, в салоне у Рениша, как и в сентябре–октябре 1867 года.

Хотя Гензельт с 1850-х годов и жалуется (Листу) на постоянный упадок сил, не дающий ему возможности концертировать, он, как явствует из перечня его концертов, сохраняет прекрасную пианистическую форму. Как пишет, слушавшая его игру в 1870-е годы, итальянская пианистка и композитор Лаура Роппольди-Карер, «каждый рояль звучал под его пальцами как итальянская скрипка. Полнозвучно и еще более полнозвучно — так играл Адольф Гензельт!»³⁴⁵.

В ноябре 1874 года Гензельт сломал левую руку, что, естественно, явилось для пианиста катастрофой³⁴⁶. После этого он восстанавливает ее подвижность специальной гимнастикой, но предельно ограничивает свою исполнительскую

³⁴² *Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 480.* Рениш Карл (1814–1894) — основатель первой крупной фирмы, производящих фортепиано в Саксонии с 1857 года.

³⁴³ Мошелес умер 10 марта 1870 года.

³⁴⁴ *Kindl Gebhardt. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 505.*

³⁴⁵ *Ibid. S. 493.*

³⁴⁶ *Ibid. S. 510.*

деятельность только концертами для избранных — учеников и друзей, которые он проводит у себя дома на Кирочной, 10/8. Об этих собраниях «гензельтовской общины» вспоминают Элизабет фон Шульц (Элла Адаевски) и Василий Бессель.

Гензельт-пианист сохранил свое мастерство от первого появления на эстраде до последних дней.

Важнейшие концерты:

— *Январь 1859* — концерт в своем доме для любителей музыки. Совместно с артиллерийским офицером, собственным учеником Михаилом Полозовым. Программа:

- Мендельсон. Концерт g-moll op. 25.
- Бетховен. Увертюра «Кориолан».
- Вебер. Увертюра «Оберон» (переложения для двух фортепиано Гензельта).

— *19 февраля 1866 года* — утренний концерт в своем доме для учеников, среди которых — Элла Шульц (Адаевски). В программе — Мендельсон. Концерт g-moll op. 25.

— *Лето 1867 года — Лейпциг*. Концерт в частном доме. Программа неизвестна.

— *Дрезден*. Концерт в частном доме. Сочинения Вебера, Шопена, Листа, Бетховена, собственные сочинения.

— *Август 1867 года — Лондон*, частный концерт в зале фабрики Бродвуд. Программа:

- Вебер. Соната As-dur op. 39, Концертштюк, Блестящая полька.
- Сочинения Шопена и Шумана.
- Множество собственных сочинений, среди которых — Этюд op. 2 № 6.

Отклики музыкантов:

- Мошелес (1867).
- Лаура Роппольди-Карер (1870).

3.9. Рецепция пианистической деятельности Гензельта в последние годы

Красочный портрет Гензельта в старости дала Элла Шульц-Адаевски, ученица Гензельта, композитор, пианистка и музыкальная писательница.

«Картинно описывает она зал с двумя роялями и старое дедовское кресло, так приспособленное, чтобы Гензельт, упражняясь на немой клавиатуре во время завтрака, мог бы в то же время читать! Рассказывает она и про ободрявшее учениц участие старого слуги Гензельта — Царского; про ласковое обращение Гензельта, бывшего — до и после урока — необычайно деликатным и любезным, но во время урока столь же необычайно вспыльчивого: при недовольстве ученицей по комнате летели ноты, карандаши, резинки — в лучшем случае, на пол. Из воспоминаний мы узнаем и о необычайной трусости учениц перед уроком, испытывавших столь же глубокую признательность и любовь к старому педагогу. Кстати, г-жа Адаевски дает ценное пояснение тому обстоятельству, что Гензельт — по рассказам некоторых учеников — “засушивал” их этюдами Крамера. Во время исполнения этюдов учениками Гензельт часто сопровождал их своеобразной импровизацией на втором рояле. Он набрасывал на эти сухие этюды «волшебный плащ», и тогда они являлись в новом, необычайно блестящем виде. Недаром Гензельт так любил эти учебные пьесы, признавая их законом для каждого пианиста. “Я вижу пред собой восставшего Моисея со скрижалями”, — говаривал он по поводу этюдов Крамера»³⁴⁷.

Подобным образом описывает престарелого Гензельта-пианиста и Василий Бессель:

«...Живя вдали от центров музыкальной жизни, он, очевидно, оставался на почве вкусов своих юных лет, вырабатывая свои совершенно индивидуальные дарования на сочинениях Гуммеля (своего учителя) и его современников. Игра его отличалась удивительною плавностью, выразительностью, изяществом, полнозвучием и силой, — при невероятной мягкости удара и совершенстве

³⁴⁷ Адаевски Э. (Шульц Элла). Памятные листки // Оссовский А. В. Забытый музыкант-педагог (Памяти А. Л. Гензельта) // РМГ. № 18–19, 1914, 4–11 мая. Стб. 462–468.

техническом, она производила чарующее впечатление. К сожалению, мне пришлось только однажды слышать игру этого великого пианиста. Однажды, зимою, рано утром он сыграл мне у себя несколько Песен без слов Мендельсона, две мелкие пьесы Шумана и Allegro из сонаты Вебера. Замечательная певучесть в песнях Мендельсона, романтизм в сочинениях Шумана и блестящая бравурность в сочинениях Вебера производили на меня одинаковое художественное впечатление. Я был очень счастлив, что мне удалось на склоне лет (это было за два года до его кончины) услышать этого удивительного пианиста. Он играл только “для себя и для друзей своих”, не принадлежа к числу последних, до последнего времени, мне нельзя было услышать игру его прежде. Как-то я был у него “по делу” (переговорить об издании нескольких его транскрипций), тогда я сказал ему: “Франца Листа, Ганса фон Бюлова, Таузига, Рубинштейна я слышал, а Адольфа Гензельта — не удалось по сие время!”. Он пригласил меня присесть (разговор происходил стоя), открыл крышку своего рояля, присел сам и наградил мое откровенное признание исполнением вышеуказанных сочинений. Приняв мою глубокую благодарность, он обещал мне — при случае — сыграть что угодно. Но, к несчастью, он стал хворать; прохворав всю зиму, уехал весной за границу — и мы уже не увиделись более. Перед своим отъездом он еще заходил проститься со мной и передал мне обещанный портрет с надписью, прощание было сердечное — и последнее!»³⁴⁸.

В этих свидетельствах необычайно ценно, во-первых, упоминание репертуара — по преимуществу, романтического (Вебер, Шопен, Шуман), во-вторых, описание удивительных звуковых качеств игры пианиста, его кантабильной игры, наконец, рассказ о способе работы над переложениями этюдов Крамера в два рояля.

³⁴⁸ Бессель Василий. Три великих пианиста: Франц Лист, Адольф Гензельт и Антон Рубинштейн (Из моих воспоминаний) // РМГ. № 45. 1902. С. 1096, 1097. См. также об этом: Скорбященская О. А. Давидсбюндлеры. Шуман, Гензельт и другие: вариации на известную тему // Музыкаведение. Москва, 2018. № 12. С. 35–43.

3.10. Выводы

Сложность разделения творческого пути Гензельта-пианиста на отрезки в том, что, во-первых, он длился необычайно долго — более 50 лет, во-вторых, был неравномерным: в нем чередовались периоды активности и периоды своеобразного творческого затишья и, наконец, сам тип исполнительства у пианиста за это время претерпел коренные изменения³⁴⁹. Условно можно разделить исполнительский путь Гензельта на 9 периодов:

1. Становление пианистического таланта. Ранние годы 1814–1826 гг. Учеба у Йозефы Флад. 1826–1831 гг.
2. Годы учебы у Гуммеля. Веймар. 1831–1832 гг.
3. Учеба у Симона Зехтера и Антонина Хальмы. Гастроли по Австрии и Германии. 1833–1838 гг.
4. Русский период. Триумфы 1838–40-х годов.
5. Русский период. Пауза. 1840–1847 гг.
6. Гастроли 1850-х годов: Германия, Польша, Англия, Франция.
7. Гастроли по югу России: Киев, Одесса, Харьков. 1854 год.
8. Поздний период. Петербург. Домашнее музицирование. 1857–1888 гг.
9. Последний период. Вармбрунн. 1888–1889 гг.

В этом общем пути можно отчетливо выявить своеобразную трехчастную репризную форму: Германия — Россия — Германия, причем первый и третий периоды очень кратки и занимают, в общей сложности 25 лет, а второй — в два раза дольше, занимает 50 лет. До сорока лет Гензельт играет на большой сцене, после южных гастролей уходит с концертной эстрады, предпочитая домашнее и салонное музицирование, игру перед немногочисленными учениками и друзьями, выступления в салонах фортепианных фабрик. При этом он до последних дней не теряет свою пианистическую форму.

Исполнительская деятельность Гензельта продолжалась почти полвека: с 1832 года (год его первого концерта в Зале «Одеон» в Мюнхене) до его последних

³⁴⁹ См. Приложение 3. Список Концертов Гензельта.

выступлений перед учениками в конце 1880-х годов. За это время изменилось многое: на смену сборным концертам «гастрольной эпохи» 1830-х годов, когда виртуоз выступал с отдельными блестящими пьесами, оттеняемыми выступлениями певцов и инструменталистов, пришли «мега-концерты» 1840-х годов, в которых по очереди, а иногда и одновременно, играли, состязаясь друг с другом, звездные виртуозы и, наконец, в 1850-х, настала эпоха сольных клавирабендов. Гензельт начинал, когда только прошли первые выступления Шопена, Листа, Тальберга, а заканчивал в эпоху Рубинштейна, Лешетицкого, Таузига. На протяжении всех этих лет он сохранял свою собственную индивидуальность, которую отмечали все рецензенты:

- певучесть туше, глубокий тон, несравненное умение исполнять и выразительно фразировать мелодию;
- феноменальная виртуозность, особенно в исполнении октавных и аккордовых пассажей, которая предопределялась строением его руки с гигантской растяжкой, а также особой системой тренировки, им самим придуманной;
- блеск и бравурность пассажей, особенно арпеджированных, сочетающихся с мелодической линией верхнего голоса.

Все это сделало молодого Гензельта замечательным исполнителем пьес Вебера, Шопена и своих собственных сочинений, с которыми он объехал почти всю Европу и Россию.

При этом характер Гензельта, подобно индивидуальности Шопена и Алькана, не был типичным для виртуоза-гастролера. Вероятно, он мучительно волновался перед выступлениями, боялся играть наизусть и терпеть не мог путешествия, хотя почти всю жизнь провел в странствиях и, по подсчету Г. Киндля, объехал бы земной шар 8 раз, если бы сложить километраж всех его поездок!³⁵⁰).

Судя по всему, в начале 1840-х годов Гензельт пережил психологический срыв, в результате чего на время ушел с эстрады, сосредоточившись на преподавании, но в 1850-е опять вернулся к концертной жизни, сохранив прежнюю

³⁵⁰ Kindl G. Die Reisen von Henselt. Schwabach, 2017.

исполнительскую форму, но в корне изменив содержание концертов и артистическое поведение. Теперь он играет по нотам, играет более сдержанно и зрело, выступает с исполнением значительных сочинений — сонат Бетховена и Вебера, собственных транскрипций оркестровых увертюр этих же композиторов. В его манере отмечают новые черты: простоту, сдержанность и благородство, отсутствие внешних эффектов, то, что корреспондент берлинской газеты называет «виртуозность в домашнем сюртуке» и что можно было бы назвать «высшей зрелостью» исполнителя.

Последними публичными концертами Гензельта в Петербурге стали его выступления в качестве камерного ансамблиста с Анри Вьетаном и Матвеем Виельгорским и в качестве солиста, играющего с оркестром (с исполнением Третьего концерта Бетховена и Концертштюка К. М. фон Вебера).

В последние годы жизни Гензельт вводит практику воскресных домашних концертов, в которых с неувядающим мастерством играет перед учениками свои пьесы и миниатюры Шумана и Шопена. Гензельт все время играет и во время своих уроков, исполняя одновременно со своими учениками свои переработки Этюдов Крамера и Сонат Бетховена для двух фортепиано, а также демонстрируя ученикам за вторым роялем, как должно звучать то или иное сочинение. Об этом говорят воспоминания Стасова, Эллы Адаевски.

Ансамблевое музицирование в два рояля и в 4 руки в поздние годы становится любимым времяпрепровождением Гензельта. Эволюция Гензельта-пианиста от концертирующего виртуоза-гастролера к музыканту, сосредоточенно играющему дома вместе с друзьями и учениками, очень характерна для своего времени: она демонстрирует кризис романтической виртуозности и попытки ее изживания. Аналогичным образом, надо полагать, проходила эволюция исполнительства у многих пианистов середины XIX века: у Мошелеса, Алькана, Шопена и даже Листа. В таком сюжете жизни музыканта, таким образом, просматриваются приметы эпохи, а не только особенности индивидуальной судьбы

ГЛАВА 4. ГЕНЗЕЛЬТ-КОМПОЗИТОР. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ

4.1. Природа творческого дара Гензельта: слух/руки

Для любого композитора решающим фактором его творчества является слух, его особое свойство определяет тот бессознательный выбор, который осуществляет музыкант, импровизируя или сочиняя.

Б. В. Асафьев считал, что таким активным, исключительным по чуткости, любознательности качеством слуха обладали Глинка и Моцарт: «Глинка обладал исключительным по чуткости слухом. Римский-Корсаков приравнивал его в этом отношении к Моцарту и был глубоко прав»³⁵¹. Ученый говорит о «слухе как особом качестве восприимчивости или сознания музыканта»³⁵². «Слух композитора имеет свою историю, именно ИСТОРИЮ в каждом, заставляя, в помощь инертному слуху думать за себя фортепиано»³⁵³. Но для любого композитора-пианиста важнейшим определяющим фактором его творчества оказываются его руки. В какой мере слух музыканта идет за руками, а в какой мере противоречит их рефлексам?

Вероятно, именно такое активное качество слуха имел в виду К. М. фон Вебер, когда противопоставлял слух как «неподкупного судью в высшей инстанции» пальцам пианиста, которые «потихоньку и мошеннически» протаскивают давно известные и избитые формулы: «О, эти руки, эти проклятые пальцы пианиста, которые от постоянного упражнения и тренировки приобретают род самостоятельного и самовольного разума, становятся бессознательными тиранами и насильниками творческой воли. Потихоньку и мошеннически, как и подобает ремесленникам, они протаскивают уже известные, избитые формулы,

³⁵¹ Асафьев Б. В. Глинка // Избранные труды. Т. 1. Избранные работы о М. И. Глинке. М., 1952. С. 221.

³⁵² Там же.

³⁵³ Там же.

надеясь подкупить высшую судебную инстанцию — музыкальный слух»³⁵⁴. Слух самого Вебера, гениального импровизатора, подчинял себе натренированные пальцы. Именно такое качество слуха противопоставлял «клавиргусарам» и Людвиг ван Бетховен, сам обладавший невероятно активным внутренним слухом.

Каким же был слух Гензельта? В какой мере он действовал *рго* и в какой мере *contra* природы его пианизма, продиктованной строением рук? С первых дней своих профессиональных занятий музыкой у Йозефы фон Флад Гензельт получил основательную школу, включавшую опыт полифонического слышания и свободного владения красочной романтической гармонией. Занимаясь затем у Гуммеля (учившегося у Моцарта и самого обладавшего, по отзывам современников, исключительным по качеству слухом³⁵⁵!), молодой баварский музыкант отточил свои слуховые представления и научился их применять к сфере фортепианной. В Вене он продолжил занятия полифонией у маститого Симона Зехтера и фортепиано у Антонина Хальмы, известного своей теорией «живой», слышащей руки.

В результате этих занятий Гензельт приобрел не только гибкие и мягкие, хорошо растянутые руки, о которых пишут все его современники, но и своего рода гибкий и живой слух, проявлявшийся и в его исполнительстве, и в педагогике, и в импровизации, и в сочинении. Красочное, темброво разнообразное звучание фортепиано — это то качество Гензельта-исполнителя, на которое обращали внимание его слушатели: Лаура Раппольди-Карер, Владимир Одоевский, подчеркивающие исключительное качество фортепианного звучания: «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

³⁵⁴ Вебер К. М. Жизнь музыканта // Советская музыка. 1935. № 10. С. 5.

³⁵⁵ Об этом см.: Грохотов С. В. Иоганн Непомук Гуммель — композитор, пианист, педагог // От барокко к романтизму: сборник статей. Вып. 3. М., 2012; Грохотов С. В. Моцарт и Гуммель // Проблемы творчества Моцарта. М., 1993.

фортепиано не барабан, не пушка, не гитара, но фортепиано во всей своей полноте, сохраняет, бесспорно, свой блестящий характер»³⁵⁶. Певучее звучание фортепиано, вокальный характер фразировки роднят Гензельта с Шопеном. Как и Шопен, Гензельт начинал с вариаций на оперные мелодии, в которых вокальные по природе темы подвергались разнообразной фактурной разработке. Последние произведения Гензельта — это транскрипции романсов русских композиторов (Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Танеева).

Гензельту-композитору было присуще следование высоким идеалам звучания, поиск особого качества тона, что было и сильной стороной его таланта и, своеобразно, сковывало, ограничивало его поиски. В стремлении достичь звучания «небесной лазури» (выражение Гуммеля, слушавшего игру Гензельта), он отказывался от резких модуляций, рискованных гармонических оборотов и экспериментов с фактурой. Раз найденный им результат, касалось ли это фигураций, окружающих мелодию, или глубоких басов, поддерживающих обертоны фортепиано, он был склонен тиражировать. Такое качество слуха можно было бы назвать инерционностью или следованием высокому профессиональному эталону. Возможно, такая инерционность выдает в нем прирожденного педагога, причем именно фортепианного педагога, для которого характерно, по выражению Прокофьева о Есиповой: «желание всех стричь под одну гребенку»³⁵⁷. И Есипова, и Гензельт представляют одну пианистическую традицию, традицию, в которой слух руководит пальцевой активностью, но ограничивается требованиями фортепианного *bel canto* и хорошего вкуса. Но, собственно, этим же руководствовались в своих слуховых поисках Глинка и Моцарт, Гуммель, Вебер и Шопен. Подобно этим своим кумирам, Гензельт и понимал природу фортепианной игры как выполнение некоего категорического императива — повелений идеального слуха.

³⁵⁶ Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 170.

³⁵⁷ Прокофьев С. С. Автобиография. М., 2007. С. 125.

4.2. Анализ творческого наследия Адольфа Гензельта. Жанровое своеобразие

Гензельт-композитор создавал свои собственные оригинальные произведения на протяжении двух с лишним десятилетий. Первый его опус, Вариации на тему Паганини, написан в 1832 году, последнее оригинальное произведение — Экспромт b-moll op. 34 — в 1855 году. Всего им написано 41 оригинальное сочинение, причем большинство — в сфере сольной фортепианной музыки: Этюды op. 2 и op. 5, Ноктюрн op. 13, Поэма любви op. 3, Экспромты, Вальсы. Исключение представляют Концерт op. 16, Вариации на тему из «Роберта-дьявола» Мейербера для фортепиано с оркестром op. 11, Трио op. 24, Дуэт для фортепиано и виолончели (или валторны, или трубы). Огромное число транскрипций для фортепиано оперных и симфонических произведений Вебера, Бетховена, Листа, сделанные Гензельтом во второй половине жизни, были очень популярны в свое время. Гензельт много работал и как редактор, им выпущены редакции сонат Бетховена, пьес Вебера. Любопытны переложения, сделанные Гензельтом для фортепиано в 4 руки (в том числе — сонат Бетховена!). В поздние годы он делал транскрипции для фортепиано вокальных произведений русских композиторов — Глинки, Даргомыжского, Чайковского и Танеева. Сборники фортепианных упражнений (1868, 1888) дополняют картину³⁵⁸.

Ричард Беати Дэйвис, английский исследователь творчества Гензельта и основоположник современного гензельтоведения, говорит о том, что все оригинальные произведения Гензельта образуют некий метатекст, развивающийся по единым законам, в котором темы кочуют из одного произведения в другое: «Рондолетто 1832 года скорее укоренено в прошлом (Рисунок 1).

³⁵⁸ В Приложении 2 приведен Список сочинений Гензельта.



Рисунок 1. Гензельт А. Рондолетто

Оно звучит с первозданным очарованием, этот же оборот трансформирован в первую «Весеннюю песню» («Chanson do Printemps») 1833 года, в которой мотив перенесен из печального d-moll в легкий и светлый C-dur»³⁵⁹ (Рисунок 2).

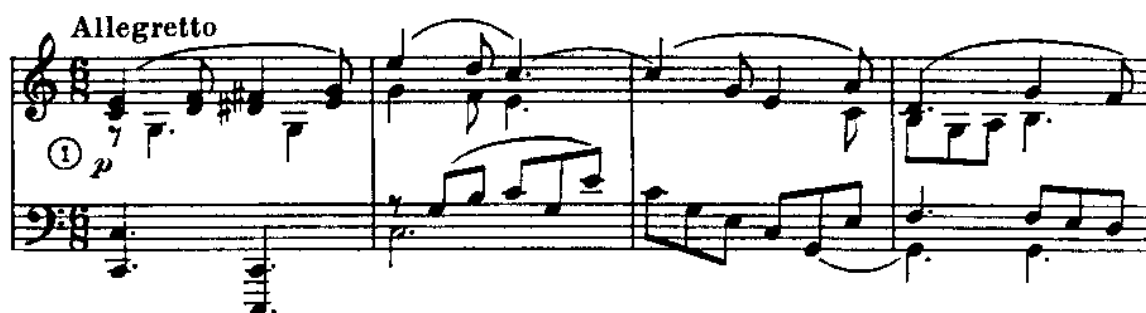


Рисунок 2. Гензельт А. Весенняя песня

Так же Гензельт поступает в Этюдах, Концерте f-moll и некоторых других пьесах, что является отличительной чертой его музыки, сознательно или подсознательно построенной на нескольких основных оборотах в различных формах. Следующий пример сопоставляет вторую Весеннюю песню (op. 15) и Балладу (op. 31), в которых одна и та же мелодия переходит в другой гармонический и фактурный контекст (Рисунок 3, 4):

³⁵⁹ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 4.



Рисунок 3. Гензельт А. Вторая весенняя песня оп. 15

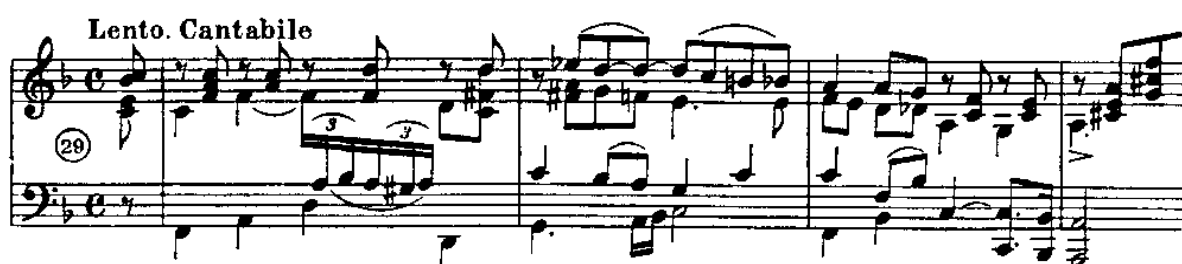


Рисунок 4. Гензельт А. Баллада оп. 31

Такое единство музыкального материала, основанное на трансформации мотивов, встречалась и раньше. Оно отличает Моцарта и Шуберта, Бетховена и Листа, Шумана и Брамса. Дэйвис приводит примеры: Квинтет Моцарта Es-dur К. 614 и Фантазия «Скиталец» Шуберта, сочинения, которые основаны целиком на развитии одного тематического зерна. К этому можно добавить Бетховена, в поздних сонатах которого единство тем основано на принципе производного тематизма (термин В. П. Бобровского, В. Н. Холопова говорит о «производности как типе развития тематизма»³⁶⁰), Листа, единство тем у которого простирается до

³⁶⁰ «Производность тем как прием непосредственно отвечает извечному закону художественной формы — многообразие в единстве или единство в многообразии.

Возникновение производных тем характерно для побочных партий и эпизодов в сонатной разработке, для новых тем в репризах и кодах, для новых мелодий в характерных вариациях.

Принцип производности соприкасается с принципом трансформации, с приемами «прорастания» тем, ритмического увеличения и уменьшения. Так, с помощью ритмического увеличения, приема полифонического происхождения, осуществляется возникновение новых тем и мотивов в венско-классическом стиле. Примеры — Моцарт, рондо а-молл, образование кодового мотива из группетто главной темы в обращении (пример 155 а, б); Бетховен, Двадцать первая соната, первая часть, образование мелодической темы побочной партии из второго элемента главной — нисходящие пять звуков (пример 155 в, г)» (Холопова В. Н. Теория. Музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. М., 2002. С. 348). Для данной работы методологической

монотематизма («Прелюды», «Мефисто-вальс»), или тематической трансформации (Соната *h-moll*, Концерты). У Гензельта метод тематической трансформации редко так определен, как у Листа, у которого несколько вариантов единой идеи могут определять целое сочинение. Беати Дэйвис, перебрасывая арку в XX век, пишет, что «Ляпунов, который подобно Балакиреву, находился под большим влиянием Гензельта, очевидно, применял гензельтовский метод тематических метаморфоз чаще, чем листовский, например, в своей фортепианной Сонате (1908)»³⁶¹. Возникает вопрос, в чем, как полагает Дэйвис, отличие метода Гензельта от метода Листа. По моим наблюдениям, у Листа метод мотивной трансформации более строг. Единство тематического зерна и возникающих в результате вариантного развития производных тем у него легче «привести к общему знаменателю». Гензельтовский тип тематического развития близок романтически импровизационному свободному тематическому и мотивному сцеплению и позднеромантическому монотематизму. Дэйвис обнаруживает параллель ему в Сонатах Ляпунова и д'Энди: «Этот же принцип действует в другой позднеромантической сонате, появившейся на другом конце Европы в том же году, что и Соната Ляпунова — Сонате Венсана д'Энди»³⁶². Тот же прием, добавлю, обеспечивает единство тематического материала в Сонате для скрипки и фортепиано Сезара Франка (1886). Дэйвис прямо проводит начинающуюся от Гензельта линию преемственности, связывающую Венсана д'Энди и Ляпунова: «Такая взаимосвязь между произведениями, появившимися в результате вносящего единообразие эффекта от гензельтовской музыки удивительна. Вероятно, если бы можно было изолировать их ото всего, что было издано тогда, можно было бы объяснить внешнее влияние»³⁶³. Это требует доказательства и обоснования, которые у английского ученого отсутствуют (или, точнее, мне

основой стали теоретические труды В. П. Бобровского (О переменности функций музыкальной формы (М., 1970); Полифункциональность музыкальной формы (М., 1978), Р. Х. Лаула (Мотив и музыкальное формообразование. М., 1987), Е. А. Ручьевской (Функции музыкальной темы. Л., 1977).

³⁶¹ Там же.

³⁶² Там же.

³⁶³ *Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review.*

неизвестны). Возможно, как кажется мне, Гензельт примыкает к той ветви свободного вариантно-вариационного развития тематического материала, которая начинается с сонатности нового типа у Вебера и противостоит в своей живой полифункциональной логике строгой детерминированности бетховенских сонат³⁶⁴. В самом общем виде линию преемственности у Гензельта можно выстроить так: Моцарт — Гуммель — Вебер — Гензельт. Параллельно движущуюся ей линию мейнстрима так: Гайдн — Бетховен — Черни — Лист. Во всяком случае, в отношении к формообразованию, различие этих двух традиций очевидно.

Дэйвис продолжает свою идею «тематического единства и трансформации», приводя примеры ладотональной «перекраски» одинаковых тем разных произведений: «Гензельт часто использует контраст между эмоциональной окраской мажорного и минорного наклонения, перенося один и тот же мелодический оборот в разные тональности. Так он это делает с мотивом из Второго Экспромта op. 17 f-moll, родственного теме Этюда op. 2 № 9 F-dur» (Рисунок 5, 6):



Рисунок 5. Гензельт А. Экспромт op. 17 № 2



Рисунок 6. Гензельт А. Этюд op. 2 № 9

³⁶⁴ Подробнее о различии бетховенской и веберовской модели сонатности см.: Скорбященская О. А. Фортепианная музыка К. М. фон Вебера в контексте идей немецкого романтизма: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1993.

Приводя пример из Третьей части Концерта f-moll (Рисунок 7), Дэйвис замечает, что этот мотив можно встретить у огромного количества композиторов, от Бетховена (Соната op. 13, первая часть) до Шуберта (Соната op. 78, трио из Менуэта), Вагнера (мотив Todesklage из «Кольца») и Брамса (побочная тема из Первой части Первого концерта):



Рисунок 7. Гензельт А. Концерт f-moll, III часть

Итак, тема первой «Весенней песни» (1833) основана на теме Рондолетто (1832), а Тема «Поэмы любви» op. 3 отзывается в Балладе op. 31. Это наблюдение Дэйвиса необычайно интересно, хотя надо заметить, что такое внутреннее единство интонационного поля характеризует многих композиторов.

По мнению автора диссертации стоит различать:

- единство тематического материала **внутри** одного произведения, как это было в Квинтете Моцарта или «Скитальце» Шуберта (или, добавим, при применении метода производного контраста, характерного для позднего Бетховена);
- метод тематической жанровой **трансформации**, преобразующей тему в ее противоположность, как у Листа (в Прелюдах, Сонате h-moll, Концертах) — или в позднеромантических сонатах д'Энди, Франка, Скрябина;
- внутреннее единство **целого корпуса сочинений**, в которых темы-персонажи кочуют из одного опуса в другой, своеобразное «автоцитирование». Из наиболее близких Гензельту композиторов, использующих такой метод, можно назвать Шумана, у которого «блуждающие мотивы» объединяют многие опусы (Гроссфатер из «Бабочек» переходит в «Карнавал», а затем — в пьесу «Зима II» из

«Альбома для юношества», начальная тема из «Арабески» — в последний номер «Юморески»);

- особый случай представляют авторские редакции сочинений, как у Листа, который многократно переделывал свои сочинения, оттачивая и видоизменяя их концепцию (три варианта Трансцендентных этюдов). В XX веке такая черта мышления отличала столь разных композиторов, как Малер и Прокофьев, Гранадос и Гаврилин, Метнер и Скрябин, наконец, Шостакович. Приходится признать, что композиторы, добивающиеся неповторимости каждого опуса — скорее исключение, чем правило: это — Шенберг, Стравинский.

Другой отличительной чертой музыкального мышления Гензельта оказывается его **миниатюризм**. Первым, и самым удачным сочинением композитора был его оп. 2 — Двенадцать концертных этюдов для фортепиано. Следующему сочинению — оп. 3, «Поэме любви», Andante et Allegro concertante, посвященному Розали, сужден был еще больший успех — его исполняли и сам Гензельт, и Клара Вик, оно удостоилось восторженного отзыва Шумана, русская императрица Мария Федоровна, услышав его на концерте 21 марта 1838 года, попросила Гензельта бисировать и подарила ему перстень. Чуть меньший успех сопутствовал 12 салонным этюдам оп. 5. После их появления проницательный Шуман предостерегал Гензельта от следования жанру миниатюр и призывал к созданию крупных форм — Сонаты, Концерта или созданию собственных более крупных жанров: «Тот, кто вечно вращается в кругу одних и тех же форм и соотношений, тот застывает в какой-либо манере или становится филистером. Нет ничего более вредного для художника, чем длительный отдых в удобной форме; творческая сила и без того убывает, а потом время оказывается упущенным, и многие даровитые люди лишь тогда замечают, что задачу свою они разрешили лишь наполовину»³⁶⁵. И все же Гензельт остался верен жанру, принесшему ему первый успех и своей музыкальной природе — за исключением Концерта f-moll

³⁶⁵ Шуман Р. О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 т. (комплект их 3 книг). Т. IIа. С. 160.

(1844), Трио с-moll op. 24 и Дуэта для фортепиано и виолончели (трубы, валторны) op. 21, он не написал больше ни одного крупного сочинения и до конца творческой жизни создавал лишь прелестные миниатюры — вальсы, экспромты, ноктюрны. «Среднее», промежуточное положение занимают его Вариации для фортепиано с оркестром на тему Мейербера op. 11 и Баллада op. 31, которая стала одним из последних его оригинальных сочинений, написанным в возрасте 41 года. После нее он написал только Экспромт op. 34. Больше он ничего не написал — «Такова суровая правда жизни», — заключает Дэйвис.

Как истинный романтик, Гензельт мыслил **программными** образами. Первый пример программных истолкований мы обнаруживаем в его Этюдах op. 2. Дэйвис пишет о них: «В этих этюдах искусство Гензельта полнокровно и полно новых идей, далеко превосходя его раннюю музыку так же, как Этюды Шопена превосходят шопеновские ранние сочинения. Этюды Шопена были написаны несколько ранее, чем гензельтовские, но тогда, когда Шопен был в таком же возрасте, что и Гензельт»³⁶⁶.

Этюды отличаются яркой индивидуальностью. Лучшие из них не превзойдены поздними сочинениями, хотя частично Баллада, Концерт и другие легкие пьесы достигают их уровня в технике и выразительности. Несмотря на жанровое подобие двух опусов Этюдов, нетрудно по характеру отдельных пьес различить их. Каждый из этюдов op. 2 сосредоточен на передаче субъективных психологических состояний (радостей и печалей жизни и любви), в то время как op. 5 обрисовывает более объективные картины. Не похоже, однако, чтобы сам Гензельт делал различия между опусами, тем более что вместе они образуют полный круг тональностей, мажорных и минорных (порядок их появления, очевидно, не связан с каким-либо тональным планом).

Если считать, что смысл дают названия этюдов, то между ними есть различия. Каждый из этюдов op. 2 предваряется короткой и иногда манерной цитатой-эпиграфом, выражающей романтическое чувство. Гензельт уже

³⁶⁶ *Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 20.*

использовал эпитафьи перед своими пьесами: перед Ноктюрном *es-moll*, где он процитировал «Весеннюю песню» Гейне³⁶⁷; эту же строку из Гейне — перед Второй «Весенней песней» (также, эта строка стоит над Этюдом *D-dur* op. 10 № 7 его ученика Ханса Силинга³⁶⁸). То, что Гензельт для эпитафьев op. 2 использовал французские названия, вызвало резкий комментарий Шумана, который хотел узнать, почему их нельзя перевести на немецкий [«более пригодный для слов любви», как писал Шуман. — *О. С.*]. Например, “*si oiseau j’étais*” — это перевод на французский первой строки известной песни из «*Volksweise*» Гердера³⁶⁹: «*Wenn Ich ein Vöglein wär und auch zwei Fluglein hatt, flog ich zu dir*». («Это стихотворение было положено на музыку, среди прочих, Вебером и Шуманом», — замечает Дэйвис). В op. 5 Гензельт «исправился» и дал все короткие названия на немецком. Шуман с удовлетворением прокомментировал различия между «субъективными заголовками» в op. 2 и описательными наименованиями op. 5 (например, таким, как «Танец ведьм» op. 5 № 3), описывая образный строй этюдов op. 5: «Он [Гензельт. — *О. С.*] и на этот раз наиболее привлекателен в той области, в которой уже давно слышит среди нас “майстерзингером”, например, в “Любовной песне” и в “Романсе”. Да и “Ave Maria” трудно не полюбить; это как раз пример того, как удачно выбранное название усиливает воздействие музыки. Не будь этого заглавия, большинство исполнителей отмахало бы эту пьесу, как какой-нибудь крамеровский этюд, с одним из которых (если не ошибаюсь, *cis-moll*) она, впрочем, и имеет много общего. Но при словах “Ave Maria” даже самый прозаический человек настораживается и сосредотачивается»³⁷⁰.

³⁶⁷ Lieblich zieht durch mein Gemüt
Fröhliches Geläute.
Klinge, kleines Frühlingslied,
Kling’ hinaus in’s Weite.

³⁶⁸ Силинг Ханс (Seeling Hans, 1829–1862) — чешский композитор и пианист, автор большого количества фортепианных сочинений.

³⁶⁹ Гердер И. Г. Народные песни. 1778–1779 (второе издание — под названием *Stimmen der Völker in Liedern*. Tübingen, 1807).

³⁷⁰ Шуман Р. О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 т. (комплект их 3 книг). Т. IIа. С. 160, 161.

Романтическая природа этой прекрасной музыки подчеркивается частыми экспрессивными итальянскими **указаниями автора**, которые Гензельт дает, чтобы подчеркнуть выразительность. Типичные из них таковы: *irrisoluto* (нерешительно), *con passione dolorosa* (страстно и скорбно), *quasi zefrioso* (подобно зефиру), *inconsolabile* (безумно), *molto afflito* (болезненно), *con calore* (тепло), даже *imperioso* (повелительно), одно из любимых указаний Скрябина.

Говоря о **форме** Этюдов Гензельта, следует отметить их своеобразие. Дэйвис считает, что «гензельтовские этюды отличаются от шопеновских сильным впечатлением “германизма”. Большинство гензельтовских этюдов отличаются радикально от шопеновских не только музыкальным содержанием, но и формой, которая представляет собой <...> — “песню без слов”»³⁷¹. Дэйвис имеет в виду даже не жанр, а именно форму, в которой вслед за *Andante* хорального или песенного склада идет виртуозная фигурационная вариация на него, собственно Этюд. Нужно полагать, что Гензельт использовал эту форму, еще не зная мендельсоновских «Песен без слов». «И даже если фигурация у Гензельта происходит из шопеновских этюдов, она никогда не является имитацией, но чем-то новым»³⁷², — пишет Дэйвис.

Форма этюдов, действительно, чаще всего состоит из двух разделов: *Andante*, певучего склада и, собственно Этюда — фигурационно-фактурного варианта мелодии *Andante*. Шуман называет эту форму — «старинной формой Прелюдии с Этюдом»³⁷³.

Что касается их **фактуры**, то она мелодизирована, подобно шопеновской или, как сказал Шуман: «очарование гензельтовских мелодий зависит от той таинственной фигурации, в которую он их прячет; это — богатые плоды, пробивающиеся сквозь густую чашу ветвей и листвы»³⁷⁴.

³⁷¹ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 25.

³⁷² Ibid. P. 26.

³⁷³ Шуман Р. С. Письма. М., 1970. Т. 1. С. 285

³⁷⁴ Шуман Р. О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 т. (комплект их 3 книг). Т. IIa. С. 97.

Технические трудности в Этюдах Гензельта очень оригинальны и специфичны. Главные из них заключаются в арпеджио и аккордах широкого расположения, нормой являются аккорды в объеме децимы, но часто возникают и более широкие интервалы, в том числе и между 4 и 5 пальцами. Дэйвис пишет: «Рассматривая тщательно разработанную гензельтовскую технику как средство, вспоминаешь, что многие этюды очень сложны для исполнения отчасти по причинам экстраординарной растяжки, которой Гензельт добился от своих небольших рук с короткими пальцами. Это предвосхитил, вероятно, гензельтовский кумир, Вебер, который использовал (и играл сам) аккорды в объеме децимы»³⁷⁵. Влияние Вебера на Гензельта, о котором первым прозорливо говорит Дэйвис, было огромным и осознавалось самим Гензельтом, который считал себя в творческом отношении «внуком или племянником Вебера», а в глазах других (В. Ленца) был верным «веберовским адептом»³⁷⁶. Такого же рода крупная техника характеризует фактуру Концерта, Баллады, Экспромтов и даже «Весенней песни» и «Гондолы» ор. 13. Парадоксально, но вполне можно представить себе исполнение Этюдов Гензельта и его пьес двумя пианистами в 4 руки³⁷⁷.

В некоторых же гензельтовских этюдах расстояния между звуками аккордов столь широки, что требуют растяжения между средними пальцами, и даже считаясь только с этим, не учитывая остальные проблемы, ясно, что Этюды создают напряжение для рук, не тренированных специально; многое было достигнуто в фортепианной технике с гензельтовского времени, и современные пианисты могут относительно легко играть подобную музыку. Но для Гензельта такая практика была постоянной на протяжении всей жизни. «На первом уроке я упорно старалась выполнять требования Гензельта, и он был очень любезен со мной — глядя на мои руки, он сказал: хорошие, но небольшие, и продемонстрировал мне свою руку,

³⁷⁵ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 27.

³⁷⁶ Скорбященская О. Веберовский адепт в Петербурге // Музыковедение. 2018. № 12. С. 62.

³⁷⁷ Гензельт сам рекомендовал Гансу фон Бюлову использовать в педагогической практике четырехручные переложения своих Этюдов ор. 5 и ор. 2. См.: Kindl G. Adolph von Henselts Briefe. S. 321.

указывая на совершенно плоскую ладонь, результат растяжения. Он сказал: «Посмотрите-ка на руку — кожа — как она растянута!»³⁷⁸, — пишет Беттина Уолкер. «Его от природы небольшие, мясистые руки с короткими пальцами были так растянуты и развиты упражнениями, которые он придумал для себя еще в детстве, что он не только брал децимы — которых так много в финале этой [веберовской op. 39. — О. С.] сонаты — но и безо всякого напряжения все ноты между этими интервалами. Его туше было глубоким, но, когда он хотел, могло иметь силу щипка, тембр *pianissimo* был одновременно в высшей степени четким и изысканно нежным»³⁷⁹, — продолжает она. Эффект от этих растяжек — оригинальный гензельтовский вклад в фортепианную технику — приводил к более полному звучанию баса и верхнего регистра с экономией движения кисти и рук. Он замечен также у Балакирева, Ляпунова, Скрябина и Рахманинова (который многим обязан своему изучению этюдов Гензельта и его упражнений), и можно сказать, что огромные резервы и ресурсы, использованные этими композиторами при исполнении своей и чужой музыки, с более, чем обычной легкостью, определены Гензельтом.

4.3. Этюды Гензельта: у истоков романтической мифологии³⁸⁰

Оставив технические трудности, заметим, что произведения Гензельта стоят у истоков романтизма. В них отражены поиски новых выразительных средств, которые именно и формировали новый стиль. Ведь, как писал Шуман, «романтизм заключается вовсе не в новых формах или жанрах, а в новом жизнеощущении»³⁸¹. Молодому Гензельту были присущи все эти качества нового мироощущения и,

³⁷⁸ Уолкер Б. Мои музыкальные приключения / пер. Н. Голинкевича. На это воспоминание Б. Уолкер ссылается, в частности, Гарольд Шонберг в своей статье о Гензельте в «Великих пианистах».

³⁷⁹ Уолкер Б. Мои музыкальные приключения. С. 8.

³⁸⁰ Материалы параграфа частично были использованы в статье.: Скорбященская О. А. Этюды Гензельта: у истоков романтической мифологии // Вестник Кем ГУКИ. Кемерово, 2017. № 3 (40/2017). С. 159–168.

³⁸¹ Шуман Р. Письма: в 2 т. Т. 1. М., 1978. С. 89. О диалоге Шумана и Гензельта по поводу Этюдов см. Скорбященская О. А. Давидсбюндлеры. Гензельт, Шуман и другие: Вариации на известную тему // Музыковедение. Москва, 2018. № 12. С. 35–43.

прежде всего, культ романтической поэзии любви. Именно это свойство и было отмечено Шуманом, который назвал Гензельта «трубадуром романтизма». Не странно ли, что для этого поэтического «любовного послания» Гензельт выбрал именно Этюды?

В эпоху Гензельта (середина 1830-х годов) концертные Этюды были самым популярным из жанров фортепианной музыки. Ростислав Геника замечает, что «концертный виртуозный этюд выкристаллизовался из жанра концертных вариаций, обособив отдельные вариации, а затем произошло необратимое: Концертный этюд убил Концертные вариации»³⁸², Гензельт, как мы помним, начал как раз с жанра Концертных вариаций, но затем специально изучал у Антонина Хальмы в Вене технику сочинения этюдов. К тому времени, как он записал свои 12 Этюдов оп. 2 и 12 Этюдов оп. 5 (конец 1837 года) — а он, очевидно сочинил их раньше, импровизируя на концертах — были уже известны Этюды оп. 10 Шопена, но еще не известны шопеновские Этюды оп. 25. Тальберг в этот же период сочинял свои 12 Концертных Этюдов. Молодой Лист работал над второй редакцией Трансцендентных Этюдов, Шуман обдумывал Этюды по Паганини оп. 3 и оп. 10, Алькан готовился к написанию Трех Этюдов оп. 15 (1837) и 12 Этюдов во всех мажорных тональностях оп. 35 (1848). Чуть позже он же напишет 12 Этюдов во всех минорных тональностях оп. 39 (1859). Таким образом, Гензельт если и выступает не первым из композиторов, то находится на гребне волны композиторского творчества романтической эпохи.

Существовали два полюса в этом потоке фортепианной виртуозной продукции: один нам привычнее связывать с именем Шопена (но в этом же русле писали и Шуман — в Этюдах по Паганини оп. 3 и оп. 10, и Тальберг), второй — представляет Лист (и Алькан, и Гензельт). Как это ясно, композиторы первого направления не использовали программные названия и почти не пользовались литературными ассоциациями для своих произведений, для вторых музыка

³⁸² Геника Р. История фортепиано в связи с развитием фортепианной виртуозности. СПб., 1905. С. 14.

выступала в синтезе с поэтическим словом, живописными и театральными образами. Гензельт в ор. 2. использует развернутые эпиграфы или названия на французском языке, которые, объединенные вместе, образуют подробное повествование, своего рода поэтический сценарий, запечатлевший развитие чувства: от первого бурного всплеска, через череду эмоций — сомнений, ревности, успокоения, примирения — к новому этапу чувств. Перевод названий:

Этюд № 1 — «Буря, ты не можешь сразить меня!».

Этюд № 2 — «Подумайте немного обо мне, который всегда думает о вас».

Этюд № 3 — «Исполни мои желания!».

Этюд № 4 — «Дуэт. Ответ любви».

Этюд № 5 — «Бурная жизнь».

Этюд № 6 — «Если б я птичкой был, я бы летел к тебе!».

Этюд № 7 — «Это юность, что имеет золотые крылья!»

Этюд № 8 — «Ты привлекаешь меня, манишь меня, зовешь меня с любовью».

Этюд № 9 — «Райское наслаждение. Ах! ты убегаешь, но память остается».

Этюд № 10 — «Как река стремится в море, так мое сердце ждет тебя».

Этюд № 11 — «Спишь ли ты, жизнь моя?».

Этюд № 12 — «Увы! Полно вздохов, воспоминаний бьется мое сердце».

Одним из первых вдохновенных комментаторов Этюдов Гензельта ор. 2 стал Шуман, написавший о них:

«Обсуждая эти этюды становишься не иначе, как пятым колесом, и к тому же задним, в победной колеснице. Ведь и раньше, еще до своего появления в свет, они уже побывали в стольких руках, что, не будь изобретено нотное письмо, они, подобно гомеровским поэмам, продолжали бы передаваться из уст в уста, из рук в руки; теперь же, после того как все знают, что они напечатаны, едва ли найдется хороший пианист — а таковым хочется быть каждому, — который бы тотчас же себе их не выписал, не разучил и не оценил. Высказать о них новые мысли, конечно, нелегко, но вместе с тем нет ничего проще, чем просто-напросто объявить их

прекрасными, ибо автор их всегда озабочен отбором лучшего, а о товаре среднего качества не может быть и речи»³⁸³.

Последовательно рассматривая этюды ор. 2, сталкиваешься с трудностями выбора средств анализа. Материал — фактурно-фигурационные формулы, которые оплетают хорально-песенную мелодию, явно возник в процессе импровизации за роялем. Форма каждого из них, на первый взгляд, очень проста — простая двухчастная или трехчастная репризная, развития почти нет, только иногда фигурация переходит в другую руку. Но, на самом деле, каждый из этюдов представляет собой хорошо структурно организованное произведение «малой формы», которое отличает органическое единство.

Первый — d-moll, имеющий труднопереводимый и несколько вычурный заголовок «**Orage, tu ne saurais m'abattre!**» («**Буря, ты не можешь сразить меня!**»), воплощает типично романтический образ бушующей морской стихии. Из всех полотен музыкальной «маринистики», программных — и непрограммных, но внушающих образ морской стихии своей типичной волнообразной фактурой (а это — и шопеновские прелюдии d-moll и fis-moll, и шумановские пьесы («Ночью» из «Фантастических пьес» ор. 12 или Пролог к сонате fis-moll), и Этюды Листа (Des-dur — концертный и f-moll — 10-й из трансцендентных), гензельтовский Этюд является наиболее простым и однозначным — но не в техническом, а в художественном отношении. Он написан в репризной форме с чертами трехчастности, но является одним периодом из четырех непрерывно следующих друг за другом предложений. Первое (секстольные арпеджио в объеме двух децим в левой руке, вздымающиеся и опадающие, как волны, и патетическая декламационная мелодия в правой руке с интонациями восклицания — восходящими скачками, пунктирами, октавным изложением) занимает 8 тактов и модулирует в F-dur (Рисунок 8).

³⁸³ Шуман Р. О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 т. (комплект их 3 книг). Т. IIа. С. 94.

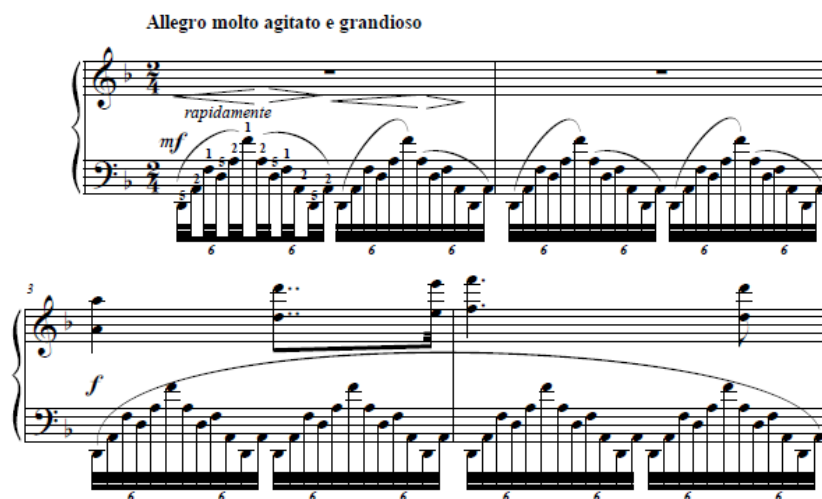


Рисунок 8. Гензельт А. Этюд оп. 2 № 1 (начало)

Второе — начинающееся *p con anima* — длится тоже восемь тактов; в нем мелодия движется в нисходящем направлении с интонациями моления, успокоения. Третье — 12 тактов, это расширенное предложение развивающе-разработочного типа, в нем характер, гармоническое содержание, динамика, направление мелодии меняются чуть ли не каждые два такта: от *irresoluto* к *risoluto*, особенно эффектны последние четыре такта — своеобразный предъикт к репризе, в которых пассажи переходят в правую руку и арпеджио в широком расположении уплотняются еще двойными нотами, а в левой арпеджированные аккорды на гармонии уменьшенной вводных септаккордов спускаются по хроматизмам. В 4-м (последнем) предложении — это своеобразная реприза с кодой из 15 тактов — Гензельт повторяет фактуру и гармонию, но дает новый вариант мелодии, гораздо более развитый и объединяющий оба элемента первого и второго предложений: восклицание и мольбу. В коде тональное развитие модулирует в D-dur, наступает умиротворение, которое подчеркивается авторским указанием *morendo*. Итак, по структуре это — единый период 16+12+15 тактов, с развивающего типа серединой и продолженным развитием в репризе. По тональной логике — трехчастная репризная форма. По логике развития мелодии — период развивающего вариантно-вариационного типа.

Приходится признать, что самым оригинальным в этом Этюде является фактурно-фигурационное изложение. Ни гармонический язык, ни мелодия, ни

композиция не отличаются от типовых стандартов. Но таких фигураций, как два разложенных трезвучия в объеме децимы подряд (в тактах 1–4 и особенно, как в тактах 27–30), а в партии правой руки — два разложенных септаккорда в объеме децимы, не было ни у кого, включая Вебера (2-я соната) и Шопена (1-й Этюд, 24-я прелюдия). Гибкость и растяжка руки Гензельта позволяли ему самому с легкостью исполнять подобного рода фактуру (Рисунок 9).



Рисунок 9. Гензельт А. Этюд op. 2 № 1 (конец)

Второй этюд — *Des-dur*, «*Pensez un peu á moi qui pensez toujours á vous!*» («Подумайте немного обо мне, который всегда думает о вас»), грациозный и певучий, звучит контрастно по отношению к первому. Контраст подчеркивает и далекая тональность — *Des-dur*, которая относится к тональностям третьей степени родства, но при этом связана с *d-moll* общим терцовым тоном. Семантика тональности отчетлива: это тональность «любовная», именно в этом смысле она используется Шопеном в его ноктюрнах, а затем будет еще использоваться Гензельтом во Второй части Концерта и многими русскими композиторами — Балакиревым, Бородиным, Чайковским, Скрябиным.

Этюд также имеет трехчастную форму. Первый раздел, *Des-dur* (16 тактов). Второй — контрастная середина, в *b-moll* — 16 тактов. Предыкт, модулирующий в основную тональность, представляет собой органнй пункт на доминанте к

Это создает невероятно трудную задачу для исполнителя, поскольку растяжке подвергается расстояние между двумя крайними пальцами — 4-м и 5-м! (Рисунок 11).



Рисунок 11. Гензельт А. Этюд оп. 2 № 2 (середина)

Нужно слышать и вести главный мелодический голос в левой руке, который излагает основную мелодию каноном.

«Даже безостановочную последовательность уменьшенных вводных септаккордов сыграть проще, чем очаровательную начальную мелодию, — считает Р. Б. Дэйвис. Этот тип фактуры напоминает Сонату Вебера As-dur (Рисунок 12) и Сонату Листа «По прочтении Данте». Этот Этюд также напоминает Этюд Силинга Des-dur op. 10; интересно сравнить его также с Этюдом Алькана B-dur op. 35, из Этюдов во всех мажорных тональностях. В этом же алькановском опусе и Этюд D-dur чем-то напоминает гензельтовский в той же тональности. Заключительные такты этюда Гензельта содержат некоторую значительную гармонию, в чем-то удивительную для германца (Рисунок 13).



Рисунок 12. Вебер К. М. Соната As-dur. Финал



Рисунок 13. Гензельт А. Этюд оп. 2 № 2 (окончание)

Очарование мира Балакирева и его фортепианной техники уже близко этой коде»³⁸⁴.

Наконец, можно обнаружить в фигурациях этого Этюда (Рисунок 14) подобие пассажей из шубертовской Фантазии «Скиталец» (Рисунок 15).



Рисунок 14. Гензельт А. Этюд оп. 2 № 2 (середина)



Рисунок 15. Шуберт Ф. Фантазия «Скиталец»

Третий, h-moll, назван «Исполни мои желания!» (Ehauce mes vœux!) [les plus sincères] — формула пожелания на день рождения: [пусть]исполнятся мои самые искренние пожелания). Страстный характер этой музыки далек от «бюргерского смысла» названия: речь Поэта здесь льется бурным, взволнованным потоком, напоминающим по своей экзальтации шумановские темы (например,

³⁸⁴ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 12.

средний эпизод из Первого номера «Крейслерианы»). Мелодический голос растворяется в фигурациях, которые в этом этюде еще более сложны, чем в первых двух. Начало основано на нисходящей арпеджированной формуле с задержанной мелодией (Рисунок 16).



Рисунок 16. Гензельт А. Этюд оп. 2 № 3

Неожиданно это изложение напоминает — или, точнее, предвещает! — фактуру шумановского романса «Я утром в саду встречаю» из вокального цикла «Любовь поэта» (Рисунок 17), затем повторенную в Интермеццо Брамса b-moll op. 117, только в быстром движении (Рисунок 18).



Рисунок 17. Шуман Р. «Я утром в саду встречаю»



Рисунок 18. Брамс И. Интермеццо оп. 117 № 2

В средних разделах фактура насыщается двойными нотами, а в репризе и коде появляются уже аккорды и октавы, которые создают пианистическую сложность. Характерны появляющиеся в преддыкте гензельтовские типичные пятизвучные аккорды, которые должны быть сыграны *non arpeggiato* в левой: Cis–E–G–H–E и Ais–Cis–E–G–Cis! Именно о таких аккордах, «рассчитанных не на человеческие руки, а на гензельтовские!» говорил Антон Рубинштейн. Пожалуй, только Рахманинов со своей аномально большой (и, к тому же, растянутой на гензельтовских упражнениях!) рукой мог взять эти аккорды. Большинству пианистов, разумеется, не избежать арпеджирования.

Четвертый этюд — «Duo. Repos d’amour» («Дуэт. Ответ любви»), B-dur — разрешает страстное эмоциональное напряжение предыдущего. Его тональное соотношение с Третьим этюдом — опять однотерцовое, как и в первой паре этюдов (Рисунок 19).



Рисунок 19. Гензельт А. Этюд оп. 2 № 4

Миниатюрный, всего 44 такта и сравнительно простой в техническом отношении, этот Этюд, был одним из самых популярных, после знаменитой «Птички», из этюдов Гензельта. В основе фактурного изложения лежит внятная образная идея: вначале чувствительную мелодию в духе «Песни без слов» Мендельсона «поет» тенор, с аккомпанементом в других голосах (бас и аккорды в правой руке), затем к нему подключается сопрано со своей мелодией, и возникает настоящий дуэт. В тактах 29–36 мелодия сопрано удивительно напоминает (или, вновь, не напоминает, а предвещает!) Шумана (может быть, «Маленький романс» из «Альбома для юношества», или «Прощание» из «Лесных сцен»?). Темп — *allegretto sostenuto* и обилие авторских указаний — *molto cantabile e portando la melodia, con anima, ritenuto, tardando, perdendosi* — характерны для стиля домашнего музицирования эпохи бидермайера, которую предвосхищает эта миниатюра.

Этюд № 5 *Vie orageuse* («Бурная жизнь») написан в драматическом ключе и в тональности **cis-moll**, имеющей в романтической музыке отчетливую символику тональности страстной, трагической (как в 14 сонате Бетховена или Этюде № 8 op. 42 Скрябина). Эта пьеса воплощает волевой порыв, устремленный к ясно осознанной жизненной цели. Вихревое турбулентное движение фигурации в правой соседствует с выразительной мелодией в левой (Рисунок 20).



Рисунок 20. Гензельт А. Этюд op. 2 № 5

Во второй половине разработки правая и левая рука меняются местами. Реприза возвращает основное движение.

В фактуре опять обращают на себя гигантские аккорды в объеме децимы, они звучат и в левой, и в правой руке, часто, на слабую долю и в синкопу, подчеркиваются знаком *sf*. Этот экспрессивный штрих типичен для романтической музыки. Авторские ремарки — *crescendo assai e furioso* — усиливают эффект. В последних тактах коды возникают пассажи разложенными арпеджио в широком расположении, характерные для Гензельта.

Р. Б. Дэйвис пишет об этом Этюде так: «Одним из прекраснейших Этюдов Гензельта является Этюд *cis-moll* op. 2 № 5, не нужно знать его название «*Vie orageuses*», чтобы получать удовольствие от этой живой и страстной музыки. С точки зрения формы, он — один из самых высокоразвитых во всей тетради, и все тематическое развитие заключено в первых двух тактах. В двух мотивах, обозначенных А и В, содержится весь интонационный материал не только крайних разделов, но и середины, написанной в контрастирующем *E-dur*. Такой способ письма может быть обнаружен в Интродукции из Вариаций Гуммеля на тему песни «*Pretty Polly*» op. 75 (1807), а ему это могло быть внушено Вебером в Эпизоде из Рондо Сонаты *As-dur* op. 39. Шуман пошел еще дальше, дойдя почти до маньеризма, и объединил две мелодии в одно время [Во 2-м Интермеццо второго номера «Крейслерианы», например. — О. С.]. Тем не менее ни Вебер, ни Гуммель, ни Шуман не использовали широко расположенные интервалы, как это делает Гензельт и что придает невероятную сложность левой руке. В другом опусе Гуммеля, вариациях на оригинальную тему *A-dur* op. 76, скучных с музыкальной точки зрения, но интересных пианистически, как это часто бывает у Гуммеля, два такта из 10-й вариации демонстрируют нам, как изобретательное письмо Гуммеля обнаруживается у Гензельта»³⁸⁵ (Рисунок 21, 22).

³⁸⁵ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 13.



Рисунок 21. Гуммель И. Н. Соната fis-moll



Рисунок 22. Гензельт А. Этюд op. 2 № 5

Знаменитый **Этюд № 6 op. 2 Fis-dur** имеет длинное изысканное название: «*Si oiseau j'étais, á toi je volerais!*» («Если б я был птичкой, я летел бы к тебе на крыльях!»).

По характеру он контрастен предыдущему: страсть сменяется грациозной игривостью и беззаботностью.

На самом деле, этот этюд является фактурной вариацией на мелодию известной немецкой народной песни, чей текст приводит Гердер в своих «Песнях народов»:

Wenn ich ein Vöglein wär'
 Und auch zwei Flügel hätt'
 Flög' ich zu dir.
 Weil's aber nicht soll sein
 Weil's aber nicht soll sein
 Bleib ich halt hier.

«Если бы я был птицей

И два крыла бы имел,

Летел бы к тебе.

Но, поскольку этого не должно быть,

Но, поскольку этого не должно быть,

Я останусь здесь»³⁸⁶.

Р. Б. Дэйвис упоминает, что среди немецких композиторов, написавших романсы на эти бесхитростные стихи, были К. М. фон Вебер и Р. Шуман. Возможно, также, что эта песня родственна — не только по словесному тексту, но и мелодически — известной польской песне Шопена op. 74 на слова Стефана Витвицкого «Желание» (Zyszenie), в которой во второй строфе есть такие слова:

«Gdybym ja była ptaszkiem z tego gaju

Nie śpiewałabym w żadnym obcym kraju»

«Если б я птичкой на небе летала,

Все свои песни для тебя б я пела».

У Гензельта существует Романс для фортепиано на эту тему (Экспромт op. 34 b-moll), предшествующий Этюду «Птичка» (В издательстве Юргенсона эти две пьесы объединены под общим заголовком «Andante и Этюд» op. 10 и посвящены Михаилу Врангелю).

Что касается самой музыки, то она очень проста — и мелодически, и по гармоническому содержанию, но изобретательна по фактуре. Этюд ставит перед пианистом трудную задачу исполнения двойных нот — секст и квинт: именно так разложены пассажи, переходящие из правой в левую руку. На гребне этих пассажей звучит очаровательная песенная мелодия, которую нужно играть с грацией и непринужденностью (Рисунок 23).

³⁸⁶ Перевод мой. — О. С.



Рисунок 23. Гензельт А. Этюд оп. 2 № 6

Сохранились воспоминания Ленца о том невероятном впечатлении, которое Гензельт произвел на петербургскую аудиторию, сыграв этот Этюд 21 марта 1838 года: «Никогда не забуду я то необыкновенное впечатление, которое художник произвел исполнением своего Фа-диез мажорного этюда, напоминающего эоловую арфу, прячущуюся под цветочными нитями, из-под его рук струился опьяняющий аромат, мягкий, как лепестки розы, которые отделялись от стебля, чтобы преследовать, дразнить, оборачиваясь вокруг одной и той же октавы. Ни у кого фортепиано не обладало такой максимальной полнотой в *pp*! За восхитительным шепотом главного раздела последовал энергично вспыхивый побочный, который усиливался постепенно с одного уровня звучания на другой, штурмом он брал инструмент, чтобы затеряться в магическом диалоге секст. Прошло 32 года, но очаровательная картина все еще живет в моих глазах! Художник, видя восторг от своего исполнения, оглянулся, как только он закончил его играть, и снова все сыграл, но уже по-другому, с измененными оттенками. Это было похоже на счастливое перечитывание!»³⁸⁷

³⁸⁷ Lenz W. von. Die grosse Pianoforte-Virtuosen. Berlin: Behr, 1872. S. 98.

Авторские ремарки *Con leggerezza quasi zeffiroso* («прозрачно, легко, подобно зефиру») и указания на артикуляцию — *legatissimo* в верхнем голосе и *staccato* в басу — создают точную звуковую картину целого. Темп — *Allegro*, в общем, не запредельно быстрый, но Рахманинов, Моисеевич и Годовский (сделавший транскрипцию Этюда) играют невероятно быстро. При таком исполнении сексты в верхнем регистре, сыгранные *pp*, превращаются в щебетание, напоминающее о щебете канареек, клетками с которыми, по воспоминаниям Хиллера, была заполнена рабочая комната Гуммеля в Веймаре. Последняя деталь — фамилия Розали, возлюбленной и жены Гензельта в те дни, когда он с ней познакомился в Веймар, была Фогль — «птичка».

Существует неподтвержденная легенда о том, что Рахманинов, сам неоднократно на бис исполнявший Этюд Гензельта «Птичка», восхитился исполнением этой пьесы Гилельсом и, в знак признательности, передал через советского посла русскому пианисту медальон с изображением... Антона Рубинштейна³⁸⁸!

Этюд родственен по характеру двум Этюдам Шопена *Ges-dur* — *op. 10 № 5* и *op. 25 № 9*.

Этюд **№ 7 D-dur** называется: **«C'est la jeunesse qui a des ailes dorées!»** («Это юность, что имеет золотые крылья!»). Это один из наиболее развернутых и масштабных этюдов *op. 2*. По типу технических трудностей (октавы) он

³⁸⁸ Гордон Г. Эмиль Гилельс. За гранью мифа. М., 2007. С. 152.

напоминает и октавные этюды Теодора Куллака, и 21-й Этюд Шопена, та же грация и танцевальность отличают его крайние разделы (Рисунок 24).



Рисунок 24. Гензельт А. Этюд оп. 2 № 7 (начало)

Средний раздел, наоборот, огненно-страстный. Октавы в нем переходят в левую руку, поддерживаемые аккордовым сопровождением в правой, а затем, в предъикте к репризе правая и левая рука, чередуясь, исполняют пассажи октавами мартеллато (Рисунок 25).



Рисунок 25. Гензельт А. Этюд оп. 2 № 7 (середина)

В коде динамика затихает, фактура упрощается: последний пассаж, взлетающий вверх, должен быть сыгран двойными терциями.

«В сравнительно изысканном фактурно Этюде D-dur оп. 2 № 7 противопоставлены грациозная мелодия в крайних разделах и властная средняя часть. Тот же принцип может быть найден в Блестящем рондо Гуммеля оп. 19, которое повлияло также на песню Шумана «С миртами и розами» оп. 34 № 2. Этюд не лишен гармонического интереса, и в мягком заключении, чудесные пассажи нисходящих аккордов символизируют название “C’est la jeunesse qui a des ailes dorées” (“Это молодежь, что имеет золотые крылья”); подобное же заключение в той же тональности и том же фактурном принципе находим в коде песни Балакирева “Сон”», — пишет Р. Б. Дэйвис.

В ОРРНБ хранится рукописный автограф Этюда с пометками Гензельта, подаренный им В. В. Стасову, который учился у Гензельта в Училище правоведения в 1840-х годах³⁸⁹. Этот же этюд играл учившийся у Гензельта в 1850-х годах Михаил Врангель.

Этюд № 8 *es-moll* «*Tu m'attires, m'entraînes, m'engloutis!*» («Ты привлекаешь меня, манишь меня, зовешь меня с любовью»). Фактура этого развернутого и очень сложного этюда (Рисунок 26) — двойные ноты, октавы и аккорды, пульсирующие репетициями, как стук волнующегося сердца. В мелодии левой руки — выразительный декламационный ход (хочется его назвать «лейтмотив любовных чар»). Его патетика напоминает Шумана (соната *fis-moll*, I часть) и даже Алькана (4-й Этюд из оп. 39).



Рисунок 26. Гензельт А. Этюд оп. 2 №8 (начало)

³⁸⁹ ОР РНБ. Ф. 738. Ед. хр. 311.

Средняя часть поначалу приносит некоторое просветление — тональность сменяется на *Ges-dur*, на подходе к репризе возникает взволнованный монолог. Реприза динамизирована. Мрачная экстазичность коды (в двух руках аккорды в объеме децимы!) не оставляет сомнений в характере чувств героя — это типично романтическое состояние одержимости, когда музыкальный лейтмотив героини становится *idée fixe*, как у Берлиоза в *Фантастической симфонии* или Шумана в *Сонате fis-moll*. Шопеновский параллельный прообраз — *Прелюдия g-moll*.

Если рассматривать *op. 2* как единый цикл, а поводы для этого есть, по крайней мере — в наличии литературной программы или в единой музыкальной драматургии целого, то этот этюд — кульминация, находящаяся в зоне золотого сечения.

«Влияние Гуммеля также обнаруживается в Этюде *es-moll op. 2 № 8*, который, хотя и близок шопеновскому *op. 25 № 10*, в основном дает самое мощное воплощение идей коды I части Концерта Гуммеля *a-moll op. 15* и его же Этюда *F-dur op. 25 № 23*, хотя вместо утонченного аккомпанемента здесь — почти оркестровое звучание. Мрачное завершение Этюда напоминает некоторые из шубертовских песен, например, его “Aufenthalt” D. 957 из “Лебединой песни”»³⁹⁰, — пишет Дэйвис (Рисунок 27).

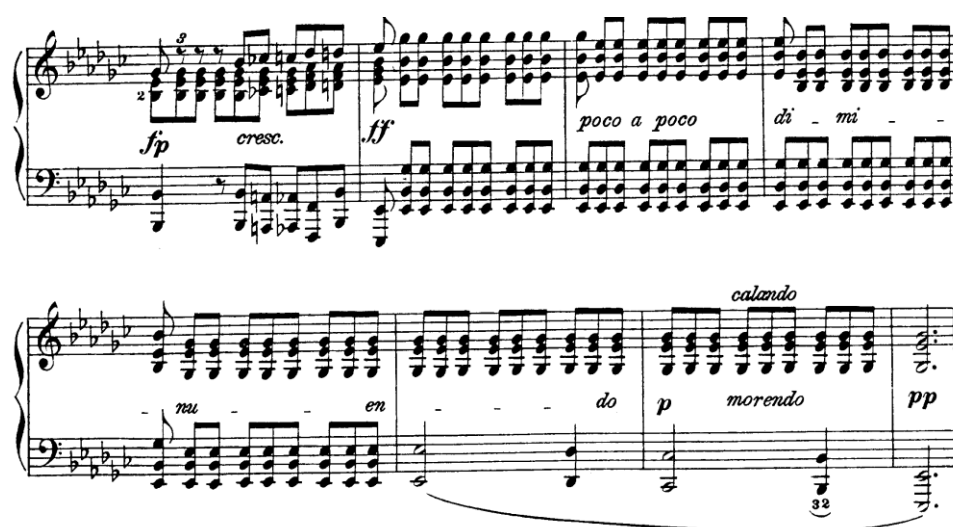


Рисунок 27. Гензельт А. Этюд *op. 2 № 8* (завершение)

³⁹⁰ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 15.

Этюд № 9. «Райское наслаждение» («Jeunesse d'amour, plaisir céleste»), интермеццо F-dur.

Ah! Tu t'enfuis! mais la mémoire nous reste».

«Юность любви, небесного наслаждения.

Ах! Ты убежала! но память остается» — так развернуто звучит эпиграф.

Светлый хоральный склад первого раздела, его созерцательное настроение, — все напоминает Мендельсона. Октавная фактура звучит как оркестровые удвоения, а не виртуозные пассажи (Рисунок 28). Певучая мелодия в крайних разделах сменяется аккордами в среднем, в репризе октавы украшены форшлагами и мордентами. Во втором проведении темы фактура меняется — теперь октавы становятся основой репетиций в среднем голосе, исполняемых стаккато первым и вторым пальцем.



Рисунок 28. Гензельт А. Этюд оп. 2 № 9 (начало)

По звучанию это напоминает номер «Признательность» из «Карнавала» Шумана. Но, в отличие от Шумана, Гензельт предлагает немислимо сложную аппликатуру, при которой возникают октавные растяжения между 2 и 5 пальцем! (Рисунок 29).



Рисунок 29. Гензельт А. Этюд оп. 2 № 9 (реприза)

По форме — это типичная для Гензельта последовательность: Andante с Этюдом. «Но той же мелодии в этюде F-dur недостает некоторого шарма, вырождающегося потом в почти техническое упражнение на повторяющиеся ноты в Этюде № 52 из крамеровских “84 этюдов”»³⁹¹, — считает Дэйвис.

Этюд № 10. «Come le ruisseau dans la mer se répand, ainsi, ma chère, mon cœur t’attend» («Как река стремится в море, так мое сердце ждет тебя»). Этот этюд e-moll основан на мелкой технике, не свойственной Гензельту, в основе которой лежит опевающая опорный звук фигурация 32-ми нотами, в начале в правой, а затем в левой руке. Как ни разнятся характер этого «журчащего» этюда с огненным Этюдом Шопена оп. 10 № 4, тип фигурации в них подобен (Рисунок 30).

³⁹¹ Там же.



Рисунок 30. Гензельт А. Этюд оп. 2 № 10

Еще ближе по стилю произведения Мендельсона (Рондо-каприччиозо) или Вебера (Perpetuum mobile). В левой руке выразительная мелодическая линия контрастирует певучим и виртуозным пассажем, которые обвивают ее. В среднем разделе все наоборот — пассажи в левой, мелодия и аккорды в правой. В коде мендельсоновский характер очевиден: взлетающие в верхний регистр пассажи в E-dur тают и растворяются в звуковом пространстве.

Этюд № 11. Dors-tu, ma vie? («Спишь ли ты, жизнь моя?»), Es-dur. Это ноктюрн или баркарола, светлая и созерцательная. Прекрасные певучие арпеджированные пассажи, подобные набегам волнам морского прибоя, звучат в левой руке, мелодия *bel canto* — в правой (Рисунок 31). Этюд напоминает лучшие страницы Мендельсона и Шопена (особенно ноктюрны последнего). В коде звучание возносится в хрустальный верхний регистр.

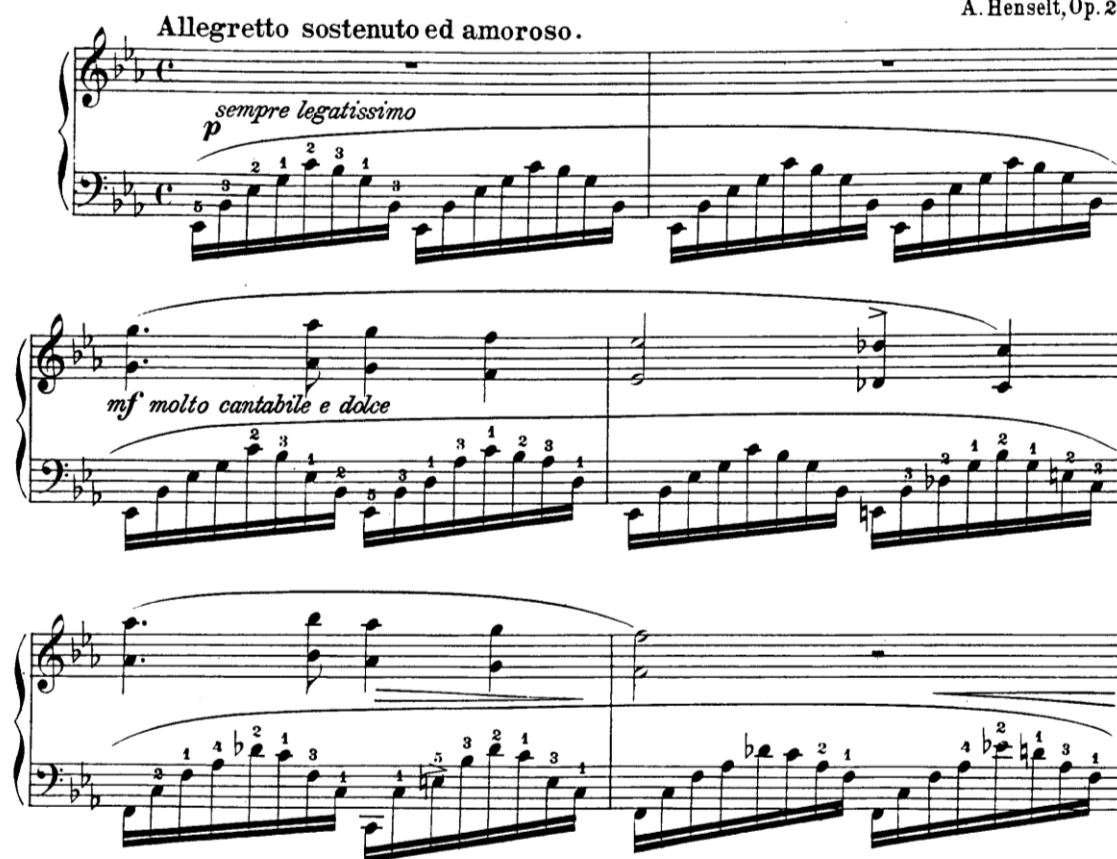


Рисунок 31. Гензельт А. Этюд оп. 2 № 11

«В Этюде Es-dur op. 2 № 11 грациозная мелодия помогает компенсировать октавное письмо над партией арпеджированной фактуры в левой руке. Тот же принцип построения определяет Этюд Аренского op. 41 № 1»³⁹², — считает Дэйвис.

Этюд № 12 в качестве эпиграфа предваряется целой поэтической строфой:

«Plein du surpris,
de souvenirs,
inquiet, hélas!
le cœur me bat».

Перевод:

«Полное вздохов,
воспоминаний,

³⁹² Там же. С. 16.

беспокойное, увы,
бьется мое сердце».

По бурному и взволнованному характеру эта музыка напоминает Шумана (например, пьесы op. 111 или Интермеццо op. 4). Фактура основана на сочетании мелодического голоса, удвоенного октавой и триольного арпеджированного аккомпанемента, в котором средняя нота удваивается в терцию или кварту, переходящего из правой в левую руку (Рисунок 32). Такой тип фактуры (как бы две волны, внахлест соединяющиеся друг с другом) будет потом очень характерен для пьес Шумана и Брамса.



Рисунок 32. Гензельт А. Этюд op. 2 № 12

Перед репризой звучит одноголосная каденция — вокализированная, напоминающая оперные речитативы.

Гензельт обсуждал с Шуманом возможность эпиграфа из Гете (сцена «Маргариты за прялкой»: «Mein Ruhe ist hin, Mein Herz ist schwer!»³⁹³), но затем отказался от этого мотто, возможно, узнав, что его уже использовал Шуман в своем Интермеццо e-moll из op. 4.

В целом op. 2 Гензельта воспринимается как единым духом созданная поэма о прощании с любовью, юностью. На самом деле они возникли в результате долгой тщательной работы, которую мы можем проследить по письмам Гензельта к его близкому другу Карлу Банку³⁹⁴. Неудивительно, что от этого цикла в восторге был Роберт Шуман. Он дает свою трактовку Этюдам op. 2 и высказывает предположение о причине их популярности: «Основания этого быстрого проникновения — в обаянии нашего героя. Движения его свободны и привлекательны. Меч его сверкает и в то же время благоухает, как это говорится о дамасских клинках, над головой его развевается блестящий султан. Порою, когда я видел артиста за роялем, он представлялся мне трубадуром, умиротворяющим души в далекие смутные времена; песни его полны проникновеннейшей любви и преданности <...>. Его op. 2 состоит из 12 любовных песен, над каждой из них он начертал изящнейшие золотые надписи, которые говорят о муках и блаженствах, запечатленных в отдельных песнях»³⁹⁵. Вероятно, эти «муки и блаженства» резонировали душе не только молодого Шумана, но и всего поколения европейских романтиков 1830-х годов.

Следующий опус Гензельта — Салонные Этюды op. 5 во многом являются повторением уже найденных приемов фактурного изложения, хотя по образному смыслу и отличаются от op. 2. Его содержание, что следует из заголовков, данных на немецком языке, объективнее. Гензельт обращается к типовым образам романтической поэтики, не преломляя их индивидуально, через призму своей

³⁹³ «Мой покой утерян, на сердце тяжесть».

³⁹⁴ Карл Людвиг Альберт Банк (1809–1889) — композитор, музыкальный критик и певец, член союза Давидсбюндлеров под именем Серпентинус.

³⁹⁵ Шуман Р. Адольф Гензельт: 12 характерных концертных этюдов op. 2 // Шуман Р. О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 т. (комплект из 3 книг). Т. II. С. 95–96. См. о диалоге Шумана и Гензельта по поводу этюдов: Скорбященская О. А. Давидсбюндлеры. Гензельт, Шуман и другие // Музыковедение. Москва, 2018. № 12. С. 35–43.

личности. Образно говоря, содержание второго опуса Этюдов можно назвать: «Я и мир», а пятого: «Мир и я».

Шуман откликнулся на их выход в свет немедленно, написав в своей рецензии: «Видимо, жанр этюда завершил нынешнюю стадию своего развития, и теперь должна наступить некоторая, относительно большая передышка. <...> Гаммы разложены во всех направлениях и образуют в своих сочетаниях все мыслимые узоры, пальцы и руки приучены ко всем мыслимым положениям, и т. п. Дальше идти некуда, если мы не хотим впасть в бесплодные ухищрения, и лучше снова обратиться к более крупным музыкальным формам, не уводящим в голую технику и лишенных показной бравурности. Ради чисто технической тренировки стали в конце концов пренебрегать мастерством. Как бесконечно велик мир форм! И сколько еще на протяжении долгих столетий можно из него черпать и в нем творить! Прежде всего хотелось бы обратиться с таким призывом к обладателю музыкальных богатств Гензельту. Своим первым этюдам, облетевшим мир со скоростью победной вести, он послал вдогонку двенадцать “Etude de Salon”. Нужно было слышать самого Гензельта, чтобы этого никогда не забыть. До сих пор еще память об этих пьесах доносит до меня благоухание целого моря цветов; более того, его виртуозность покоряет нас своим обаянием настолько, что даже позаимствованное у других мы считаем его собственностью и только о нем и думаем, только его и видим»³⁹⁶.

Далее Шуман проницательно говорит о шопеновском влиянии на Гензельта («сам Гензельт не стал бы этого отрицать»), но замечает, что влияние это распространяется только на внешнее, на фигурации, мелодия же — типично гензельтовская. Дает емкое определение Этюдов Гензельта как «красивой мелодии, заключенной в красивую форму», обращает внимание на изменение программного принципа — в сторону «большей объективности»: «Каждый сразу же обратит внимание, что последние этюды отличаются от прежних только одним —

³⁹⁶ Шуман Р. Этюды. Первая серия // О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 т. (комплект из 3 книг). Т. IIа. С. 159.

заглавиями, которые говорят о наличии более объективных музыкальных состояний. Здесь и “Хоровод эльфов”, и “Ave Maria”, и “Пляска ведьм”, и “Благодарственная песнь после бури”, и др., между тем как прежние представляли собой ряд любовных песен или (как назвал их Ведель³⁹⁷) сонетов. Правда, лирическая натура Гензельта нигде ему не изменяет, и все же это знак того, что он стремится вперед, и мы обращаемся вновь к тому призыву, с которым мы выше обращались к Гензельту: отказаться от этюдов вообще и обратиться к более высоким жанрам — к сонате, концерту — или создавать собственные, более крупные жанры. Тот, кто вечно вращается в кругу одних тех же форм и соотношений, тот застывает в какой-либо манере или становится филистером. Нет ничего более вредного для художника, чем длительный отдых в удобной форме, творческая сила и так с годами убывает, а потом время оказывается упущенным, и многие даровитые люди лишь тогда замечают, что задачу свою они разрешили только наполовину»³⁹⁸.

Шуман замечает, что было бы несправедливым требовать от Гензельта того, чтобы он изменил своей лирической натуре: «он так часто услаждал нас своими любовными напевами, что было бы верхом неблагодарности требовать от человека, принесшего нам букет цветов, чтобы он лучше привел нам связанного льва»³⁹⁹.

Разбирая кратко последующие пьесы из оп. 5, Шуман замечает, что название «Егоіса» мало подходит к этюду («здесь музыка отстает от обещанного»), что «Хоровод эльфов» и «Пляска ведьм» относятся к более раннему периоду, в них влияние Шопена более заметно, отмечает, что Этюд A-dur производит «приятное, освежающее впечатление» и, наконец, что «“Ночное шествие призраков” едва ли можно сыграть с листа, но оно очень эффектно в исполнении мастера, новый ритм на второй странице служит толчком для нового взлета. До сих пор помню, как

³⁹⁷ Псевдоним Антона Вильгельма Флорентина фон Цуккамальо (1803–1869), немецкого фольклориста, музыкального писателя, поэта, драматурга, который печатался в «Новой Рейнской музыкальной газете».

³⁹⁸ Шуман Р. Этюды. Первая серия // О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 т. (комплект из 3 книг). Т. IIа. С. 159–160.

³⁹⁹ Там же. С. 160.

Гензельт вбивался в нижние басовые ноты, это производило впечатление спокойной, первозданной силы»⁴⁰⁰. К этому хотя и беглому, но точному шумановскому анализу мало что можно добавить.

Большинство этюдов op. 5 по форме представляют двухчастную форму: Andante (Прелюдия) с Этюдом (Фактурной вариацией). В такой форме написаны № 1 (c-moll, «Героика»), № 6 (As-dur, «Благодарственная песнь после бури»), № 8 (g-moll, «Романс с хоровым рефреном»), отчасти, № 5 (fis-moll, «Потерянная родина»). Некоторые — представляют собой просто виртуозную пьесу на мелкую технику (№ 9 — A-dur, № 7 — C-dur [«Хоровод эльфов»], № 3 — a-moll [«Пляска ведьм»], № 2 — G-dur). Здесь Гензельт ближе всего к бриллиантной технике Вебера, Гуммеля и Мендельсона. Остальные — типичная форма четырехголосной хорального склада с полифоническими подголосками «Песни без слов» (4-й — E-dur, «Ave Maria» и 10 — f-moll, «Утраченное счастье»). Особняком стоит совершенно гензельтовский по типу техники, парный к «Птичке» (из op. 2 № 6), Этюд gis-moll, № 12, «Ночное шествие призраков».

По сложности чисто технической Этюды op. 5 несколько проще, чем Этюды op. 2. Конечно, при условии, что пианист обладает большой и хорошо растянутой рукой. Возможно представить себе вариант переложения их для фортепиано в 4 руки (как сам Гензельт поступал с Этюдами Крамера, Бертини, Мошелеса и даже Сонатами Бетховена!) — в таком виде многие Этюды Гензельта исполнимы студентами средних курсов училища.

Этюды op. 5 образуют вместе с op. 2 полный кварто-квинтовый круг тональностей. Они менее изобретательны и изысканны по фактуре, в них чаще встречаются медленные темпы и хоральный склад. Часто встречается двухчастная варьированная форма, когда после хорала идет орнаментированная вариация на него. Так Гензельту удастся сочетать певучее легато и мелодизированные пассажи. Хотя встречаются и блестящие виртуозные этюды на мелкую технику,

⁴⁰⁰ Шуман Р. О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 т. (комплект из 3 книг). Т. IIa. С. 157.

напоминающие о Вебере и Мендельсоне, такие, как этюды C-dur, A-dur. В полифонически изысканных певучих этюдах, как Этюд g-moll, Гензельт ближе всего к Шуману.

Первый этюд — c-moll — называется «**Eroica**», но это название, на первый взгляд, как-то не вяжется с его характером, который мы представляем прежде всего по знаменитому Трансцендентному этюду Листа. Суровое и сдержанно-скорбное звучание начальной темы контрастно бурной листовской патетике. Возможно, в теме отраженным светом мерцает тема похоронного марша из Третьей, «Героической», симфонии Бетховена. Р. Б. Дэйвис полагает, что наиболее близкий прообраз — 32 вариации Бетховена. Также можно усмотреть связь этой темы с траурными маршевыми темами К. М. фон Вебера (Вторая часть Второй сонаты, написанная в той же тональности — c-moll или начальная тема Концертштюка). Очевидна связь этой музыки с бытовыми прообразами, звучащим фоном эпохи наполеоновских войн.

Первый раздел — Прелюдия — начинается в спокойном движении, тема напоминает хорал (или Траурный марш), а фактура — типична для четырехручной пьесы. Трехчастная репризная форма этого раздела (с контрастной серединой, где тема переносится в верхний регистр и звучит в As-dur и динамизированной репризой, приводящей к кульминации на уменьшенных вводных септаккордах) удивительно симметрична. Возможно это, как и ритмическая квадратность построений, продиктовано жанровой природой музыки — марш, траурно-триумфальный, по бытовому характерный для своей эпохи (Рисунок 33).

PRELUDE.
Moderato.

A. Henselt, Op. 5.

1.

Рисунок 33. Гензельт А. Этюд оп. 5 № 1 (тема)

Второе предложение более драматично и приводит к кульминации с уменьшенными вводными септаккордами. Второй раздел — этюд — это вариации аккордового склада на тему, очень похожую на первую вариацию из Симфонических этюдов Шумана или финал «Серьезных вариаций» Мендельсона (Рисунок 34).

Presto agitato ed appassionato.

Рисунок 34. Гензельт А. Этюд оп. 5 № 1 (второй раздел — вариация)

В движении к кульминации драматизм этюда предвещает уже даже Брамса.

Второй этюд — G-dur — без названия, Allegro brillante, начинается с короткой трели или мордента, с последующим пассажем, в котором чередуются арпеджио и двойные ноты, общий тип изложения напоминает одновременно Восьмой этюд Шопена и его же Первый этюд. Это салонный этюд, где красивые гармонии хорального аккомпанемента расцвечены фиоритурами пассажей. По пианистической сложности этот этюд довольно труден, но, если учесть эффект позиционной перегруппировки от третьей ноты каждой группы ко второй следующей группы, то задача облегчается, и вместо арпеджио в широком расположении следуют последовательности арпеджио в тесном (Рисунок 35).

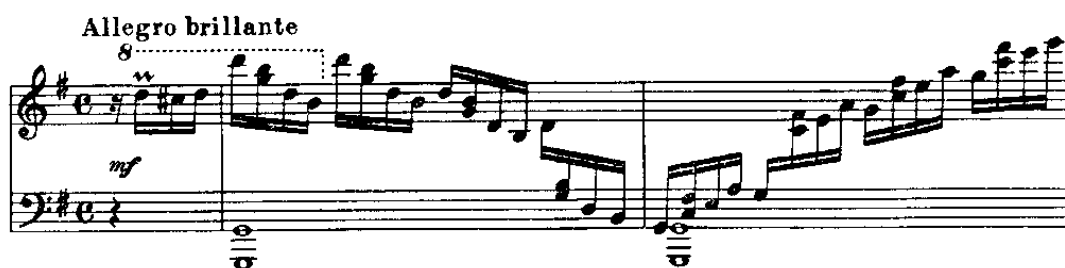


Рисунок 35. Гензельт А. Этюд op. 5 № 2

В отличие от гимнического характера Этюда Шопена op. 10 № 1 этот этюд имеет светлый, весенний характер, в противоположность драматическому развороту, который содержит Восьмой этюд Шопена, этюд Гензельта остается в одном характере, а средний эпизод с отклонением в B-dur вносит лишь незначительный контраст. В коде наступает умиротворение, и звучание затихает.

Скерцозный Третий этюд (название «Танец ведьм») — в тональности a-moll, основан на повторяющихся нотах и аккордовых репетициях в аккомпанементе. Фактура отчасти напоминает скрипичное *détaché*. В среднем разделе виртуозные пассажи перемещаются в левую руку, а в правой звучит красивая мелодия, изложенная *legato* октавами в C-dur. В репризе сложность пассажей усиливается. Добавляются скачки на дециму, а в последнем разделе — движущиеся навстречу друг другу скачки в обеих руках. В коде, словно проясняя

замысел — передать воплощение демонической виртуозности — появляется цитата из 24 Каприса Паганини (Рисунок 36).



Рисунок 36. Гензельт А. Этюд оп. 5 № 3

Четвертый этюд («Аве Мария»), E-dur — хоральное Andante в квазичетырехручном изложении. Для пианиста, обладающего «обычными» руками, этот Этюд почти неисполним: обе руки одновременно ведут четырехголосие, при этом растяжения на дециму и ундециму — норма. Если предыдущий этюд воплощал демоническую природу инструментальной виртуозности, то здесь мы слышим «ангельское» звучание хоровой полифонии. Шуман пронизательно писал, что «не будь названия, пианист мог бы отмахать его, как какой-нибудь Этюд Крамера, но при словах “Ave Maria” даже чурбан насторожится»⁴⁰¹. Форма Этюда — простая двухчастная повторного строения с расширенной кодой. Во втором предложении появляются нисходящие хроматизмы, гармонизованные дезальтерированными септаккордами, они вносят дополнительную окраску, погружая все в закатное освещение. Тональность E-dur обладала устойчивой семантикой особо возвышенной, райской тональности (напомним, первую и Третью часть из 30-й сонаты Бетховена, фугу E-dur из Второго тома ХТК, Ноктюрн Шопена оп. 62). Именно в этом смысле эта тональность и используется Гензельтом. Простой ритм, основанный на

⁴⁰¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 т. (комплект из 3 книг). Т. IIа. С. 97.

равномерном, укачивающем звучании восьмых, связан с жанром колыбельной (Рисунок 37).

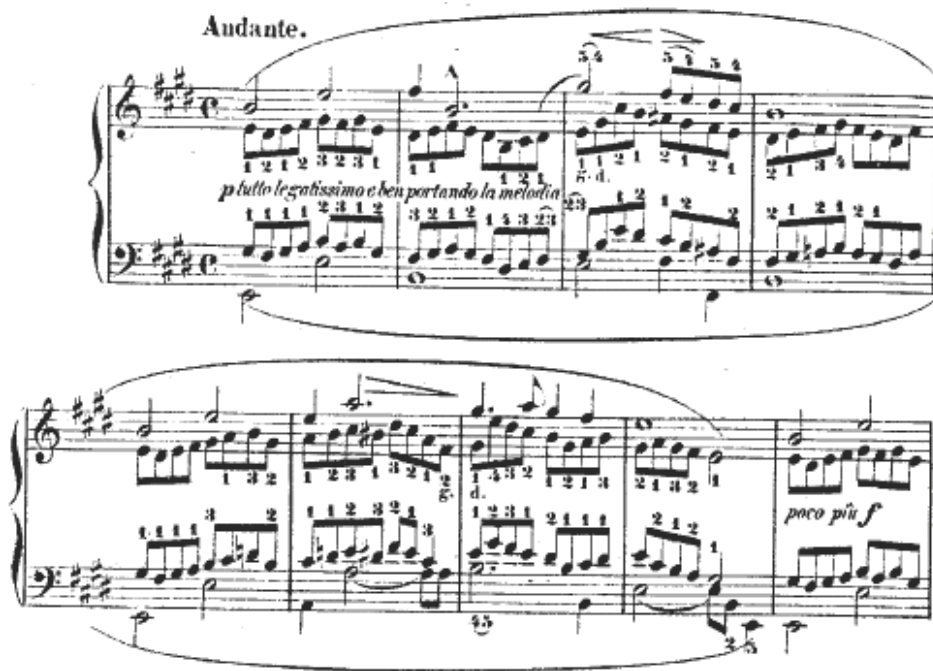


Рисунок 37. Гензельт А. Этюд оп. 5 № 4

Пятый, fis-moll — того же типа. Его название — «Потерянная родина». Мелодия отчасти напоминает славянскую по задушевности; во втором проведении она насыщается подголосками. По жанру это — соединение вальса и романса, с элегической романсовой мелодией и вальсообразным аккомпанементом в размере 12/8. Главная сложность, однако, вовсе не в легатном проведении мелодии октавами, а в аккомпанементе, в котором бас изложен децимами, заполненными в середине терциями и квартами. Гензельт явно рассчитывает на свою гигантскую руку. Кстати, в этом, должно быть одна из причин непопулярности Этюдов Гензельта — по технической сложности они превосходят все инструктивные этюды Черни, Крамера, Бертини, Мошелеса и потому не могут быть сыграны учениками, а по художественной ценности уступают Этюдам Шопена, Листа, Алькана и потому не интересны виртуозам (Рисунок 38).



Рисунок 38. Гензельт А. Этюд op. 5 № 5

В кульминации фактурное изложение становится еще сложнее: теперь мелодия и бас излагаются октавами, но в средних двух пластах звучат аккордовые репетиции, как в Этюде Листа «Метель». В коде мелодия усложняется добавочными «всхлипывающими» антиципированными затактами (выписанное рубато) и стонущими ламентовыми интонациями.

Название **Шестого** — **As-dur** — «Благодарственная песнь после бури» — напоминает о Шестой симфонии Бетховена. Темп *Lento sostenuto* для этюдов нетипичен, как и хоральная фактура. Ритм сарабанды или пассакалии в сочетании с тональностью As-dur (темно-золотистой, по замечанию П. Лаула) напоминает о такой возвышенной теме Бетховена, как главная тема 1-й части 31 сонаты или тема первой части 12 сонаты. Еще более близкая интонационная параллель: Экспромт Шуберта As-dur op. 142, который отличает то же молитвенное созерцательное эмоциональное состояние. Гензельт проводит тему в широком расположении аккордами, но дает в нижней строке вариант для более маленьких рук (Рисунок 39).

*Lento.
Sostenuto.*

p

Cantabile.

Ossia. *sostenuto*

cresc. *dim.* *cresc.* *passer au signe 3/8*

dim. *cresc.* *m.g.* *dim.* *m.d.* *poco rit.*

Рисунок 39. Гензельт А. Этюд оп. 5 № 6

Второе проведение темы сопровождается полетной фигурацией 32-ми в аккомпанементе, словно передающими шелест всплеска крыльев (Рисунок 40).

p ben marcato il canto

sempre pp legatissimo ed egualmente armonioso

sempre marcato

cresc.

Рисунок 40. Гензельт А. Этюд оп. 5 № 6

Разворот кульминации наступает во втором периоде, в котором тема модулирует в Des-dur. Здесь тема переходит в нижний регистр, а сияющие пассажи — в верхний. В коде все звучание затихает. По красочности гармонии и

изобретательности фактуры этот этюд предвещает листовский трансцендентный этюд «Вечерние гармонии».

Седьмой — «Хоровод эльфов», C-dur — искрометный этюд в темпе *prestissimo*, напоминает Вебера и Мендельсона. Техническую трудность представляет сочетание скачков в левой руке и безостановочных пассажей в объеме децимы в правой. Скерцозный характер подчеркивается метроритмическим рисунком. В размере 6/8 первая доля содержит легкий акцент и паузу, а вторая — триоль на повторяющихся нотах, неожиданно напоминающих мотив судьбы из Пятой симфонии Бетховена. Только здесь это не грозный стук, а легчайший топот каблучков, трепет весеннего вихревого танца (Рисунок 41).

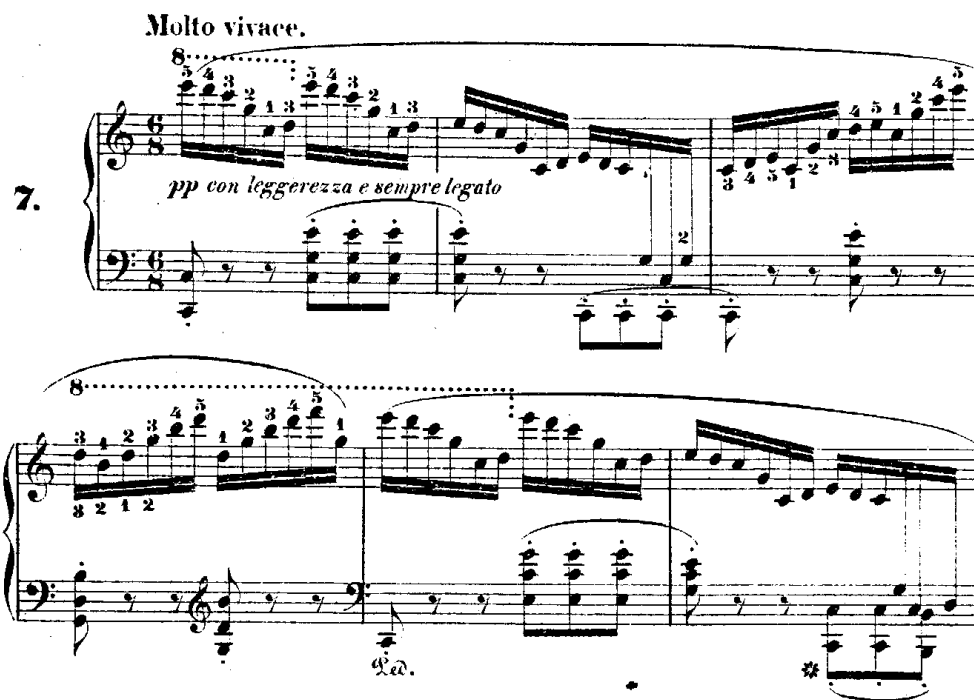


Рисунок 41. Гензельт А. Этюд op. 5 № 7

В коде звучание внезапно усиливается и заканчивается этюд блестящей кульминацией.

Восьмой — «Романс с хоровым рефреном» — g-moll — интонационно и по характеру связан с Первым и Четвертым (Рисунок 42). По фактуре это тоже четырехголосный «вокально-хоровой» этюд, в котором «сольный» запев на пиано

чередуется с хоровым припевом *ff*. Задумчивый и меланхоличный характер романсовой мелодии позднее будет отличать многие русские романсы, которые Гензельт переложит для фортепиано во второй период жизни. Синкопированный аккордовый аккомпанемент напоминает многие пьесы Шумана (например, первый из Трех романсов для фортепиано op. 28 или «Маленький романс» из «Альбома для юношества») и предвещает оперную и вокальную музыку Чайковского (Письмо Татьяны, Романс «Забыть так скоро»). Интересно, что тему этого Этюда Гензельт использует в памятной записке, подаренной при расставании в Альбом своей ученицы Юлии Грюнберг (см. Глава 4).



Рисунок 42. Гензельт А. Этюд op. 5 № 8

Девятый — A-dur — без названия. Определен только темп и характер — *Allegro con leggerezza*. Образ веберовского *perpetuum mobile* из Первой сонаты или мендельсоновского Скерцо из «Сна в летнюю ночь» относится к первоисточникам выразительного языка этого Этюда. Хотя названия и нет, его легко вообразить: это очередной «Хоровод эльфов», только звучащий не в бесплотном лунном свете C-dur, а в насыщенном солнечном A-dur. Фигурация шестнадцатыми в правой руке попевает мелодию в левой руке в первом разделе, во втором — бурные пассажи перемещаются в левую руку, а мелодия излагается аккордами на их фоне (Рисунок 43).



Рисунок 43. Гензельт А. Этюд оп. 5 № 9

Десятый — *Entschwindendes Glück* («Утраченное счастье»). Это баркарола *f-moll*, поначалу очень напоминающая некоторые из «Песен без слов» Мендельсона, но звучащая в быстром движении. На фоне бурно вздымающегося волнообразного аккомпанемента звучит простая и задумчивая мелодия песенного элегического характера (Рисунок 44).



Рисунок 44. Гензельт А. Этюд оп. 5 № 10

В ходе развития волнение триольного арпеджированного аккомпанемента усиливается и музыка уже приобретает черты, роднящие ее с пьесой «Ночью» из Фантастических пьес Шумана. В среднем разделе тональный контраст (*Des-dur*) передает, вероятно, воспоминание о счастье. В нем музыка связана с образами Шопена. Фигурации триолями переходят в правую руку, а фактура уплотняется двойными нотами. На подходе к репризе на фоне органного пункта фигурации звучат в двух руках (Рисунок 45).

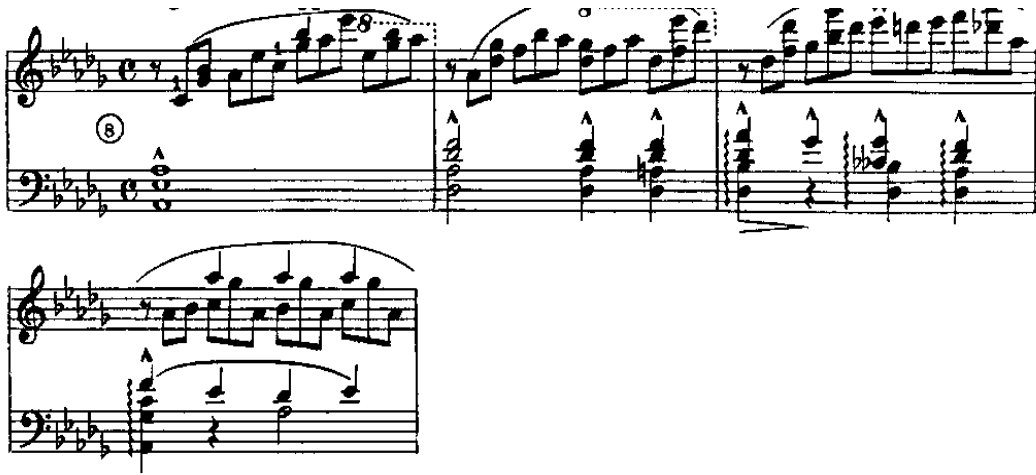


Рисунок 45. Гензельт А. Этюд оп. 5 № 10 (средний раздел)

В репризе возвращается первоначальное настроение, но теперь буря успокаивается. В коде в правой руке появляются аккорды в супершироком расположении (ундецима!).

Одиннадцатый — H-dur — «Песнь любви». Фактура напоминает Andante op. 3 с похожим названием «Поэма любви». Такого же типа этюд — это 4-й этюд из op. 2.

Плавная мелодия в виолончельном регистре сопровождается аккордовым аккомпанементом. Общий характер — умиротворенный и светлый, симметричность фразировки, повторяющиеся ритмоформулы создают колыбельный, «укачивающий» эффект. Синкопированное аккордовое сопровождение очень характерно для «романсовых» этюдов Гензельта. Форма этюда — простая двухчастная с расширенным вторым предложением, которое начинается с отклонения в *dis-moll*, а затем возвращается в основную тональность. Интересно заметить, что к концу цикла Этюдов «трубадур романтизма», Гензельт, успокаивается, и «Поэма любви» у него оборачивается поэзией семейной жизни и красивой бидермайеровской картинкой уютного домашнего вечера в гостиной. Но и в жизни самого неистового романтика бывают остановки успокоения: например, у Шумана так звучат многие из пьесы из «Лесных сцен» или из «Альбома для юношества» (Рисунок 46).



Рисунок 46. Гензельт А. Этюд оп. 5 № 11

Двенадцатый этюд *gis-moll* — носит название «Ночное шествие призраков». Гензельт завершает цикл утрированной демонической романтикой, («остросюжетным остродраматическим триллером» в духе романов Уилки Коллинза или Вальтер Скотта!). Интересно заметить, что мелодраматический эффект здесь создается исключительно исполнительскими средствами: темп, артикуляция, динамика. Можно легко трансформировать образ этого этюда в элегически-меланхолический, если сыграть его чуть медленнее и более певучим звуком. Сложная фактура очень эффектна (параллельные сексты то взлетающие вверх, то низвергающиеся в нижний регистр) и, на самом деле, удобна для исполнения, поскольку основана на распределении между двумя руками. Бурная патетика передана предельными контрастами динамики — от шепчущего *pp* до яростного *ff*. В кульминации уменьшенные септаккорды ломанными пассажами в двух руках устремляются к басам. В коде движение пассажей вверх завершается мощным аккордом *ff*. По функции в драматургии всего цикла этот этюд — эффектный финал (Рисунок 47).



Рисунок 47. Гензельт А. Этюд op. 5 № 12

В целом этот опус действительно является повтором уже найденного в op. 2. Те же образы — лирические Andante с вариациями, баркарола, демоническая скерцозность или веселое безостановочное *regretium mobile* в духе Вебера или Мендельсона, декламационная патетика в духе Шумана. Неожиданны параллели с Листом (Третий этюд с темой из Паганини и название Первого — «Eroica»), с Бетховеном (название Шестого этюда) и с Шопеном (Второй этюд, интонационно схожий с Восьмым op. 10 Шопена). Очевидно, все же речь идет не о заимствованиях, а об общих темах и мотивах, общих формах движения и жанрах романтической эпохи. В измененном ракурсе восприятия музыки, присущем нашей эпохе, этюды Гензельта представляют скорее исторический, нежели художественный интерес. В то же время современники Гензельта вдохновлялись ими, как самой пылкой романтической музыкой.

Воздействие Этюдов Гензельта на последующую фортепианную музыку этого жанра очень велико. Особенно это касается русской фортепианной музыки.

В первую очередь, должны быть названы этюд Балакирева «В саду», который и посвящен Гензельту, и Двенадцать трансцендентных этюдов Ляпунова op. 11, многие из которых доводят до кульминации гензельтовскую виртуозность. Это в полной мере можно заметить в Этюдах Ляпунова «Колыбельная», «Призрачное рондо», «Терек», «Буря», «Хоровод сильфов» (Рисунок 48). Если Ольга Онегина в своей статье справедливо замечает о роли Листа, Шопена и Балакирева в

формировании фортепианного стиля Ляпунова, то мне кажется, что закономерно было бы причислить к ним и фортепианные этюды Адольфа фон Гензельта⁴⁰².

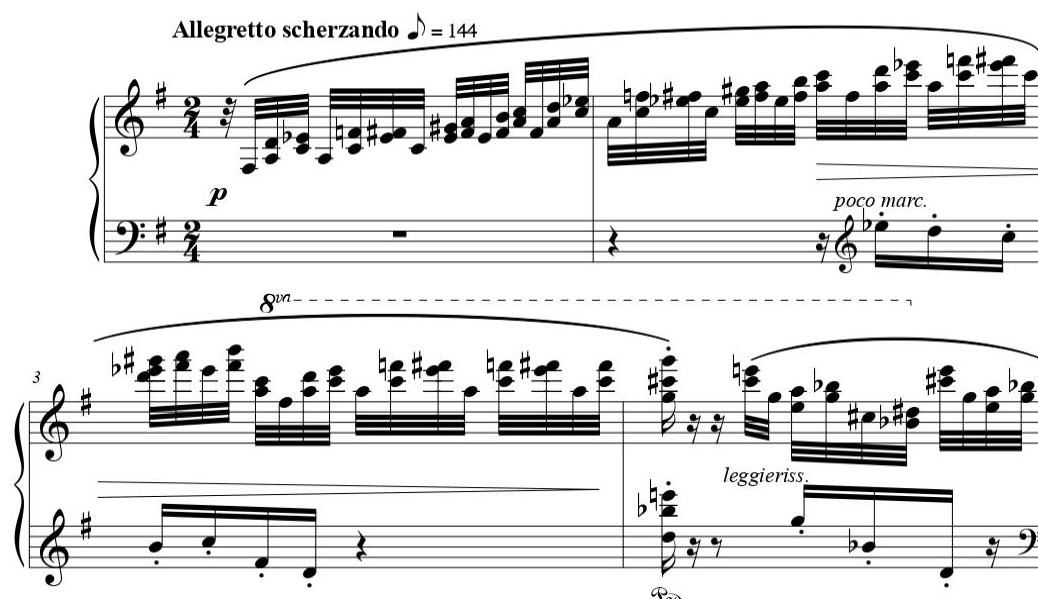


Рисунок 48. Ляпунов С. М. Этюд «Хоровод сильфов»

4.4. Сравнение этюдов Гензельта с этюдами Шопена

Среди предшественников Гензельта, чья музыка могла вдохновить его Этюды, нужно упомянуть широкий круг имен великих и менее известных композиторов: от Баха, чьи прелюдии и фуги Гензельт изучал и прекрасно знал, — до Теодора Делера, гензельтовского современника, салонного пианиста 1840-х годов, от Песен без слов Мендельсона — до Этюдов Крамера. В той или иной степени, на него повлияли Шуберт с его Экспромтами и Музыкальными моментами, возможно влияние Бетховена (финалы сонат, концерты) и Гуммеля (миниатюры и сонаты). Но, конечно, первой и главной его моделью были Этюды Шопена⁴⁰³.

⁴⁰² Онегина О. В. Фортепианные этюды С. М. Ляпунова: педагогические аспекты интерпретации // Вопросы теории и практики преподавания фортепиано в вузе культуры: сборник статей. СПб., 2016. С. 21–53.

⁴⁰³ Говоря об инструктивных этюдах, нужно, конечно, упомянуть и Черни — гения этюдов. Благодарю за замечание О. П. Сайгушкину.

Первой чертой, которая роднит Гензельта и Шопена, является тип фигурации. Если типизировать гензельтовские фигурации, то они сводятся к следующим:

- арпеджио в широком расположении (Этюд № 1 ор. 2; № 3 ор. 2; № 10 ор. 2; № 12 ор. 2);
- вихревые кружащиеся фигурации (Этюд № 2 ор. 2; № 5 ор. 2);
- двойные ноты — терции, сексты, октавы (№ 6 ор. 2; № 12 ор. 5; № 7 ор. 2; № 8 ор. 2);
- аккорды (№ 8 ор. 2);
- репетиции (Этюд № 9 ор. 2);
- мелкая техника, основанная на разнообразных сложных пассажах, опевающих опорные ноты (Этюд № 10 ор. 2; № 9 ор. 5);
- медленные этюды, в которых главная задача заключается в красивом проведении певучей мелодии, а иногда и в полифоническом сочетании двух мелодий (№ 4 ор. 2, №№ 4, 5, 6, 8 ор. 5).

Те же типы фигурации мы встречаем и у Шопена:

- арпеджио в широком расположении в волнообразном движении (этюд № 1 и 9 ор. 10; № 1 и № 12 ор. 25);
- вихревые кружащиеся фигурации (№ 4 ор. 10; № 2 и № 10 ор. 25);
- двойные ноты (№ 7, № 10 ор. 10; № 6 и № 8 ор. 25);
- мелкая техника (№ 4 и № 8 ор. 10);
- медленные этюды (№ 3 и № 6 ор. 10; № 7 ор. 25).

Дэйвис считает: «Среди этюдов, смоделированных по образцу шопеновских или внушенных Шопеном, обращает внимание такой, как C-dur ор. 5 № 7, который создает свои собственные трудности по образцу пассажей в Этюде F-dur Шопена ор. 10 № 8. Хотя ему недостает деликатности и разнообразия последнего, его отличает гибкость и сила, как будто он предназначен для игры гигантской рукой, хватку этой «немецкой руки» мы ощущаем особенно в 3 такте. Этюд G-dur ор. 5 использует фигурацию из Этюда Шопена C-dur ор. 10 № 1, но с добавочными

нотами, которые усложняют каждую группу шестнадцатых [и в обращении — *O. C!*] (Рисунок 49).



Рисунок 49. Гензельт А. Этюд op. 5 № 2

Это может и должно быть замечено с той точки зрения, что Гензельт использует быстрые фигурации в конце и в аккомпанементе, что без вариантов мотивировано другой музыкой».

В числе важных черт подобия гензельтовских и шопеновских этюдов Дэйвис отмечает и то, что в них трудности для левой и правой руки почти равны. Такое равноправие может быть достигнуто различным способом. К примеру, “*Si oiseau j’étais*” op. 2 № 6 и его обращенный, но гораздо более сложный контрапункт «*Nächtlicher Geisterzug*» op. 5 № 12 *gis-moll* используют двойные аккордовые группы, разделенные между двумя руками, которые очень удобны при игре на черных клавишах.

К наблюдениям английского ученого можно добавить и другие. Соединение певучести и фигурационной работы — другая отличительная черта фактуры, которая объединяет Шопена и Гензельта. Можно полагать, что она проистекает из общих для них представлений о природе пианизма, базирующихся на идеях Гуммеля. Схожие идеи вызвали и подобие их главных методических трудов — «Методы» Шопена и «Школы» Гензельта.

Полнота и обертоновый резонанс фактуры, с огромной ролью педали, — также схожи у Гензельта и Шопена.

Отличия гензельтовских и шопеновских этюдов бросаются в глаза: это, прежде всего различия между программной и абсолютной музыкой; затем — разница между выдержанных на одном фактурном принципе этюдах (Шопен) и

этюдах, объединяющих несколько типов фактурного изложения (Гензельт); наконец, квадратность ритмических мотивов, которые у Гензельта чаще всего начинаются с сильной доли — типичная немецкая черта! — противостоят гибкости и прихотливости ритмики Этюдов Шопена.

4.5. Влияние этюдов Гензельта на сочинения последователей

Этюды Гензельта в огромной степени повлияли на русских и западноевропейских композиторов. Можно обнаружить след гензельтовского влияния у Балакирева, Римского-Корсакова, Ляпунова, Лядова, Аренского, Скрябина и Рахманинова, в то же время своеобразие Этюдов Гензельта особенно заметно в сравнении их с произведениями Листа, Алькана, Тальберга, и, особенно, Шумана и Брамса.

Первым обратил внимание на широкий спектр стилового взаимодействия Гензельта с музыкой его современников и последователей Р. Б. Дэйвис. Он отметил подобие интонационной природы Этюда *Fis-dur* op. 2 и *gis-moll* op. 5 с такими разными сочинениями, как тема медленной (2-й) части брамсовской сонаты *f-moll* op. 5, «Эскиз» Аренского op. 24 № 2 и Скерцино Римского-Корсакова op. 11 № 3⁴⁰⁴. В медленной части брамсовской сонаты Дэйвис обнаруживает полное совпадение — и фактурное и тональное — с началом Этюда Гензельта op. 2 № 6, что может быть, на мой взгляд, объяснимо вдохновившим обоих композиторов образом Клары Шуман. «Девичий портрет» пианистки можно услышать в Этюде Гензельта (1837 года), Клара в пору пианистического расцвета, возможно, воплощена во второй части сонаты op. 5 Брамса (1854 года).

Что касается «Эскизов» Аренского, то мне, скорее очевидно влияние на них другого Этюда Гензельта — op. 2 № 1. Скерцино Римского-Корсакова — типичная для русской музыки пьеса, главный мотив которой впечатляет своим богатырским размахом, в аккордовом остинато основной темы можно, на мой взгляд, уловить, скорее, шумановское, нежели гензельтовское влияние. Также очевидно здесь

⁴⁰⁴ *Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 30.*

влияние шопеновского Этюда op. 10 № 5. Особенно слышны аккордовые эффекты квинт и секст, играемых у Шопена на черных клавишах, в коде гензельтовского «Si oiseau», вся пьеса типична для ее автора.

Дальнейшие наблюдения Дэйвиса поражают широким спектром стилевых ассоциаций: «В Этюде b-moll, который сочетает растяжку широко расположенных арпеджио и быстро сыгранных нисходящих ломаных аккордов, используется в одинаковой степени правая и левая рука. Тот же фактурный принцип отличает 18-й Этюд Крамера из его цикла «84 этюда» с очень типичными мелодическими линиями в правой руке. Этот же фактурный прием будет использован Листом (Рисунок 50) в его «Большом Концерте соло» (1851), посвященном Гензельту, и, наконец, в финале Концерта f-moll самого Гензельта»⁴⁰⁵.



Рисунок 50. Лист Ф. Патетический Концерт для двух фортепиано

В других этюдах использовано чередование пассажей в двух руках, при котором сложные фигуры левой руки переходят в партию правой. Так, в этюде d-moll op. 2 № 1, мелодия, звучащая октавным шквалом над арпеджио баса, позднее переносится в левую руку, а арпеджио переходят в правую, усложняясь добавочными нотами. Наоборот построен Этюд e-moll op. 2 № 10, в котором в начальном разделе мелодия проходит в левой, а аккомпанемент 16-х — в правой, а

⁴⁰⁵ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 24.

в среднем разделе они меняются местами, причем фигурации расцвечиваются триолями.

Начальный мотив этой мелодии может быть найден в Экспромте b-moll op. 37 самого Гензельта, а также в одной из известных «Песен без слов» Мендельсона op. 38 № 2, c-moll, сочиненной в это же время (Рисунок 51).



Рисунок 51. Мендельсон Ф. Песня без слов op. 38 № 2

Его происхождение можно проследить вплоть до шубертовской песни «Спокойно спи» из «Зимнего пути», где этот мотив звучит с текстом «mein Liebchen, gute Nacht!» («Спокойной ночи, моя любимая!»).

Благодаря трем Этюдам — c-moll op. 5 № 1, f-moll op. 5 № 10 и Des-dur op. 2 № 2, мы приходим к обсуждению другого типа гензельтовской музыки и, вместе с тем, специфических эффектов Балакирева и тех, кто относился к балакиревской школе. Первая из этих пьес, озаглавленная «Егоіса», использует пары повторяющихся быстрых аккордов, разделенные между руками. Ее можно считать приношением Бетховену, поскольку тонально и фактурно она близка коде 32 вариаций c-moll. Этюд краток и лаконичен, но в кульминации создает контраст, необходимый для полноценной формы. Мартеллатные октавы напоминают фактуру главной темы листовской сонаты «По прочтении Данте», силы которой Гензельт пытается достичь. Этюд очень эффектен пианистически, и в нем можно

почувствовать, что именно Балакирев, в последней части Сонаты которого можно заметить влияние Гензельта, может быть назван последователем немецкого музыканта. Также можно почувствовать, что Этюд произвел впечатление на Мендельсона («Серьезные вариации», вариация 12-я), Брамса (Вариации на тему Шумана op. 9, вариации 4-я и 5-я) или на Скерцо Брамса из фортепианного Квинтета (Рисунок 52, 53).



Рисунок 52. Гензельт А. Этюд op. 5 № 1



Рисунок 53. Брамс И. Квинтет op. 34

Следующий пример взят из Этюда f-moll «Entschwundenes Glück», в котором Гензельт подражает Шопену и развивает его идеи. В этюде представлены все характерные черты гензельтовского искусства. Фактурный принцип среднего раздела взят из ноктюрнов Шопена, но оригинален по технике. В этой поэтической миниатюре он сочетается с характерной мелодией и гармонией, лаконичной и эффектной формой.

Тот же фактурный принцип лежит в основе арпеджио левой руки у Ляпунова в его одночастной фортепианной сонате в тактах 43–70, они же определяют и следующие два такта с полнозвучно гармонизованной мелодией в правой. Этот же, по сути, шопеновский принцип, использованный в Этюде e-moll op. 25 № 5 в расширенном виде воспроизводится Балакиревым и Ляпуновым (Рисунок 54–56).



Рисунок 54. Гензельт А. Этюд op. 5 № 10



Рисунок 55. Ляпунов С. М. Скерцо op. 45



Рисунок 56. Шопен Ф. Этюд № 17 op. 25 № 5

В Этюде Des-dur op. 2 № 2 «Pensez un peu à moi qui pense toujours à vous» («Просто думай обо мне, как я думаю о тебе») развернутая выписанная арпеджированная фактура основана на растяжениях между двумя последними пальцами [4-м и 5-м. — О. С.] правой руки, которые должны играть legato; это — один из наиболее неудобных приемов гензельтовской техники, который может исполнить только продвинутый пианист.

По мысли Дэйвиса, русские элементы гармонии Гензельта в чем-то предвосхищены Глинкой. Он приводит два наиболее характерных примера из глинкинской музыки, которая могла быть известна Гензельту — это «Восточный танец» из 4 акта «Руслана и Людмилы» (Рисунок 57) и одна из самых коротких пьес, написанный Глинкой для фортепиано соло, «Финская песня» (Рисунок 58), датированная ранее, чем 1829 годом. В обоих примерах гармония основана на использовании в мажоре хроматических альтерированных аккордов на тонической педали.



Рисунок 57. Глинка М. И. Восточные танцы из «Руслана и Людмилы»

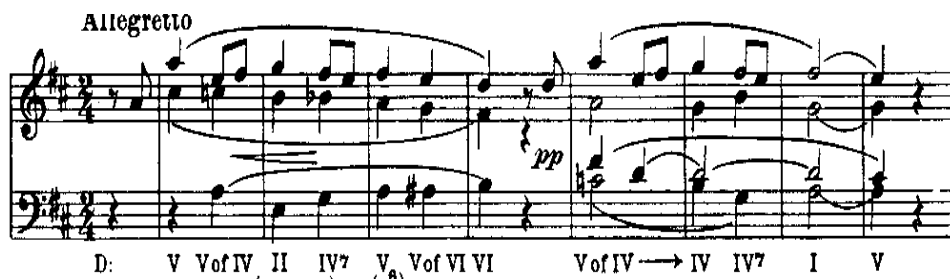


Рисунок 58. Глинка М. И. Финская песня

Впрочем, Дэйвис считает, что гензельтовская гармония укоренена в гармонической практике предыдущего столетия так же, как и музыка Глинки. Он эффектно сопоставляет его музыку с тремя примерами, использующими ту же альтерированную гармонию, что и музыка Глинки. Первый взят из фортепианной Сонаты D-dur op. 106 Гуммеля, в конце первой части которой мелодию поддерживает аккомпанемент, являющийся эссенцией гармонии Мендельсона, которая, по словам Дэйвиса, прямо воплощает «дух Веймара» (Рисунок 59).



Рисунок 59. Гуммель И. Н. Соната D-dur op. 106

Еще более удивительный пример — Гавот из баховской Английской сюиты d-moll BWV 881, с его мягко плывущими гармониями над тонической педалью, что близко к «русским» эффектам (Рисунок 60).

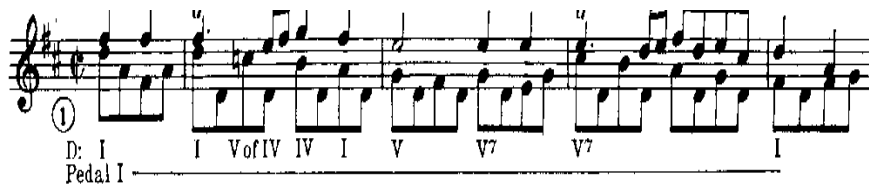


Рисунок 60. Бах И. С. Гавот из Английской сюиты d-moll

Действительно маловероятно, что случай Баха был связан с чем-то вроде «Бирюлек» op. 2 Лядова или «Шести легких пьес» op. 59 Ляпунова. И, наконец, Presto Сонаты F-dur op. 36 № 2 Клементи (Рисунок 61), которое, как считает Дэйвис, предвосхищает... «Камаринскую» Глинки»⁴⁰⁶.



Рисунок 61. Клементи М. Соната F-dur op. 36 № 2

⁴⁰⁶ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 32.

Особенно впечатляет идея Дэйвиса, что «с комбинацией гармонических и педальных эффектов Гензельт достигает quasi-русского эффекта через “не-русское” звучание». Балакирев и его последователи вслед за Гензельтом сознательно использовали модели западной музыки для установления своего стиля. Примером того может быть посвященный Балакиреву Вальс D-dur op. 3 Михаила Карпова⁴⁰⁷, последователя петербургского мэтра и одного из его поздних учеников. В этой пьесе мы находим пример, столь же близкий Гензельту, что и Глинке, в то время как в свою эпоху он определялся безошибочно, как балакиревский (Рисунок 62).

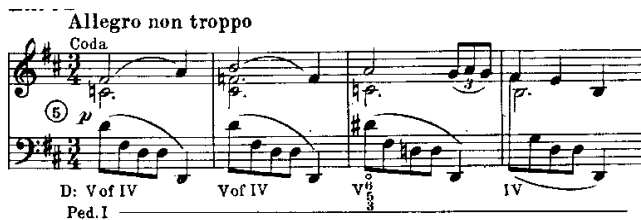


Рисунок 62. Карпов М. Вальс

Как особую характерную черту этого Вальса Дэйвис отмечает повышенную квинту в 3 такте, замечая, что она отсутствует в «западных» примерах и найдена в русской музыке. «Можно предположить, — пишет он, — что эта черта, столь приятная для русского слуха с его скрытым и подразумеваемым параллельным минором (субмедианты), хотя и встречается в русском контексте (у Глинки), была «адаптирована» при соответствующих обстоятельствах «западной» музыкой. Например, использование этой хроматической альтерации в «Испанской мелодии» Балакирева (Рисунок 63) было внушено не Глинкой, но Эрнстом Хабербьером⁴⁰⁸, в

⁴⁰⁷ Карпов Михаил Васильевич (18.11.1872, село Васильевское, Дмитровского уезда, Московской губернии, 15.03.1962, Москва) — регент, учитель пения, хормейстер, автор духовно-музыкальных сочинений и переложений.

⁴⁰⁸ Эрнст Хабербьер (Габербир) (5 октября 1813 – 12 марта 1869) — немецкий композитор, пианист и музыкальный педагог, родился в 1813 году в Кенигсберге, в 19 лет переехал в Петербург, где стал известен как пианист и как педагог и где стал придворным пианистом в 1847 году. Его Этюды (Op. 53 и Op. 59) были очень популярны.

то время жившем в Петербурге учеником Гензельта, который использовал этот гармонический оборот в «Поэтическом Этюде» op. 53 № 5»⁴⁰⁹ (Рисунок 64).



Рисунок 63. Балакирев М. А. Испанская мелодия



Рисунок 64. Хабербьер Э. Поэтический этюд op. 53 № 5

Возвращаясь вновь к Этюду Гензельта, Р. Б. Дэйвис замечает, что в первом такте Гензельт использует тон, который может быть интерпретирован, как основная нота септаккорда или неполного доминантноаккорда с пониженной V ступенью. Этот аккорд, без сомнения, существовал до того, как Гензельт написал свои Этюды. Характерны другие примеры, тоже в Des-dur, это: Фантазия Прудента на «Лючию ди Ламмермур» (1845) или первое «Утешение» Листа (1849). Но именно Балакирев и другие сделали это ярко индивидуальной чертой своей музыки. Благодаря темной и загадочной природе, отличной от ясных аккордов, описанных раньше, этот аккорд хорошо подошел к красочным песням Римского-Корсакова, чья фортепианная партия далеко превосходит скромную фактуру его

⁴⁰⁹ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 34.

сольных пьес, или к фортепианным пьесам Балакирева, где этот аккорд появляется все время, например в Этюде-идиллии «Au jardin» («В саду»), или к стилю Ляпунова, в частности в его Ноктюрне op. 8. Действительно, у всех этих композиторов трудно найти общие места. Используемый с изобретательностью, этот аккорд, под широким ли разливом мелодии (Балакирев, фортепианная соната, 1 часть, т. 39 и 40) или в заключительной каденции (Ляпунов, песня «Три фонтана» op. 30 № 1), запоминается. Иногда верхняя нота (аккорда в основной позиции) звучит ниже на полтона, что приводит к уменьшенной септимере (песня Ляпунова «Когда я смотрю на тебя» op. 69 № 4, последний такт). Этот аккорд используется и Глазуновым в Ноктюрне (Рисунок 65), хотя и менее часто, и, довольно редко — Лядовым (Рисунок 69, 70). Природа этого аккорда такова, что он одинаково хорошо разрешается и в тонику, через нижний вводный тон, и в VI ступень. И, альтернативно, в IV ступень — Римский-Корсаков, Колыбельная песня из музыки к драме Л. Мея «Псковитянка» op. 2 № 3 (Рисунок 66).

«Как забавно, что русские, возможно благодаря ошибке, от этого аккорда, ”отказались”, мог ли Балакирев предположить, что в своей фортепианной сонате, написанной 40 годами позднее “Псковитянки”, он переписывает обороты, идентичные тем, что встретились в “Тристане”! — замечает Дэйвис. — Эмоционально, конечно, два этих аккорда употребляются различно и относятся к разным мирам. И то, что в вагнеровском случае слышится, как воплощение отчаянья и страха, становится у Балакирева диатонической вуалью, что скрывает от глаз его райский сад, в который мы должны вознестись, и, разрешившись в тонику, мягко вернуться на землю»⁴¹⁰ (Рисунок 67, 68).

⁴¹⁰ *Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 35.*



Рисунок 65. Глазунов А. К. Ноктюрн



Рисунок 66. Римский-Корсаков Н. А. Колыбельная песня из музыки к драме Л. Мея «Псковитянка» ор. 2 № 3



Рисунок 67. Балакирев М. А. Фортепианная Соната, I часть (т. 39, 40)



Рисунок 68. Вагнер Р. Тристан и Изольда. Вступление



Рисунок 69. Лядов А. К. Интермеццо оп. 8 № 2

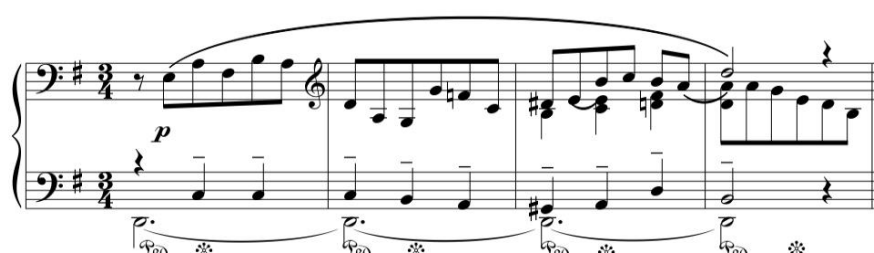


Рисунок 70. Лядов А. К. Бирюльки оп. 2 № 9

В конце своей статьи Дэйвис говорит несколько слов о гензельтовском отношении к Des-dur. Эта тональность окутана у него любовно-лирической семантикой (Рисунок 71), что перешло от него к Листу и русским композиторам: Балакиреву, Лядову (Рисунок 72) и Скрябину (Рисунок 73).



Рисунок 71. Гензельт А. Концерт f-moll, II часть

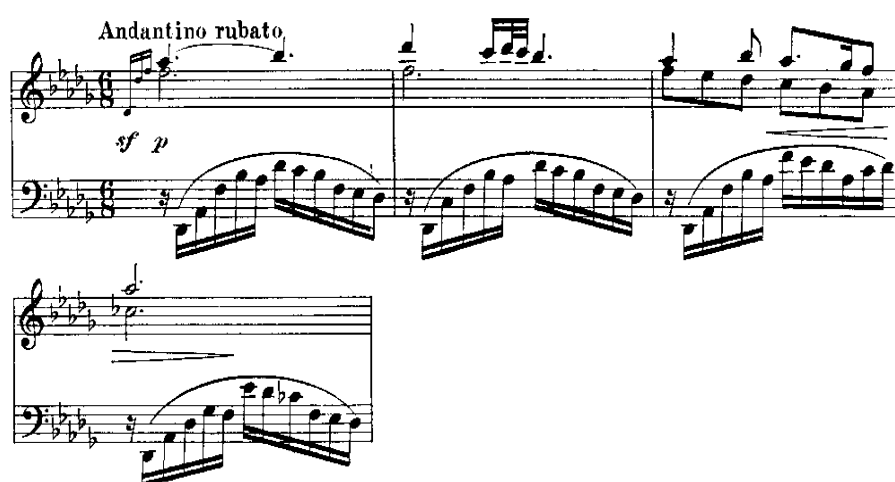


Рисунок 72. Лядов А. К. Идиллия op. 25

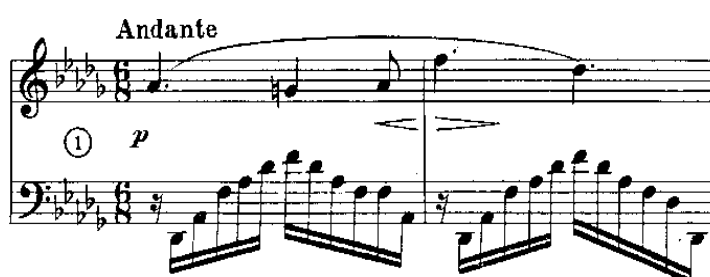


Рисунок 73. Скрябин А. Н. Ноктюрн для левой руки op. 9

В сопоставлении с Идиллией Лядова и ноктюрном для левой руки Скрябина пример очень красноречив. Сюда же можно отнести и Этюд Балакирева «В саду» (Рисунок 74).



Рисунок 74. Балакирев М. А. Этюд «В саду»

Также с образом «чар Des-dur'a» связан и Ноктюрн оп. 8 Ляпунова (Рисунок 75).



Рисунок 75. Ляпунов С. М. Ноктюрн оп. 8

Сравнение этих примеров с Этюдом Гензельта «Гондола» впечатляет (Рисунок 76).



Рисунок 76. Гензельт А. Этюд «Гондола» оп. 13

Происхождение этой гармонии связано не только с русской спецификой, поскольку точно так же подобные обороты встречаются и западной музыке. Пьесы западных композиторов со II и V пониженной ступенью были предметом подражания у русских композиторов. Кроме того, как полагает Дэйвис,

использованные в них слуховые эффекты у Балакирева основаны на ненормативной настройке слуха. Повторение в Des-dur средней части балакиревского Скерцо № 3, звучавшего ранее в D-dur, в то время, благодаря его слуховой идиосинкразии к точным повторам было достаточно рационально, также, как и повторение первого раздела листовской баллады h-moll в b-moll.

Кстати, по мысли Дэйвиса, родство Балакирева с Гензелем демонстрирует то, что они предпочитают для лирических мелодий тональность b-moll. Три примера демонстрируют это: первый — это знаменитый «Жаворонок» Глинки-Балакирева, в котором мелодия перенесена из e-moll в b-moll (Рисунок 77).



Рисунок 77. Глинка М. И. – Балакирев М. А. «Жаворонок»

Второй — Романс Гензельта № 1 из ор. 18 (версия для фортепиано хора а cappella Der Dombau на стихи Waltbruhel'a (Рисунок 78).



Рисунок 78. Гензельт А. Романс ор. 18

И, наконец, Третий экспромт ор. 34 (Рисунок 79).



Рисунок 79. Гензельт А. Экспромт ор. 34

Переведенный на музыкальный язык Балакирева, он становится начальной темой из последней части Сонаты (Рисунок 80).



Рисунок 80. Балакирев М. А. Соната. Финал

Чтобы подытожить сказанное, Дэйвис замечает, что модальные, хроматические и диатонические эффекты были общими для западной и восточной музыки, подобные экспансии отличали в русской музыке балакиревскую школу, базирующуюся и на Глинке, и на внедрении «западного мышления»⁴¹¹.

4.6. Вариации Гензельта на тему Мейербера в контексте виртуозных вариационных циклов эпохи⁴¹²

Первым произведением, с которым Гензельт дебютировал в Петербурге как композитор, стали Концертные вариации для фортепиано с оркестром на тему из оперы «Роберт-дьявол» Мейербера. Эта пьеса считалась лучшим гензельтовским сочинением 1840-х годов. Современники композитора считали, что для стиля Гензельта этого периода характерен тот вариант мечтательного, созерцательного, элегического романтизма, которым отличался и Шопен. Как писал в рецензии на это сочинение корреспондент «Северной пчелы»: «Гензельт одарен гением созерцательным, поэтическим, элегическим; в его музыкальных созданиях заключено много туманного, неопределенного; он принадлежит к мечтательной школе, признающей Шопена своим предводителем» <...>. В этом же роде, в котором с давнего времени пишет Шопен, написаны г. Гензельтом концертные Вариации на тему из Роберта «Я покидала край родимый» («Quand je quittai la

⁴¹¹ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 28–30.

⁴¹² Параграф основан на материале статьи: Скорбященская О. А. Гензельт и Мейербер // Художественное образование и наука. М., 2019. № 2. С. 54–60.

Normandie»). Эту его композицию, начертанную для достижения величественного эффекта, должно отнести к самым блистательным и лучшим бравурным пьесам, написанным нынешними музыкантами. Интродукция торжественная, вариации то грациозны, то величественны, то нежны, то блистательны, а финал изобилует легким, вполне французским кокетством. Характер этой пьесы выказывает в г. Гензельте гибкость, которой не видишь в прочих его композициях, в некотором отношении однообразных. Финал этих Вариаций может соперничать с самыми блистательными финалами, слышанными нами доныне»⁴¹³.

Адольф фон Гензельт, обоснованно чувствовал, вероятно, в Мейербере композитора родственной школы⁴¹⁴. Начинал Мейербер, подобно Гензельту и Веберу, как блестящий виртуоз, и даже некоторое время раздумывал, не выбрать ли себе карьеру концертирующего пианиста. Таким образом, родственность Гензельта и Мейербера носила тесный, не только «клановый», но и «видовой» характер. Как и Вебер, оба могли сказать о себе, что всю жизнь боролись с «проклятыми пальцами виртуоза, что потихоньку, как и подобает ремесленникам, протаскивают старые избитые мотивы, пытаюсь подкупить высшую музыкальную инстанцию — внутренний слух»⁴¹⁵.

Сам факт обращения Гензельта к сочинению Мейербера как объекту транскрипции очень характерен. Опера «Роберт-дьявол», впервые поставленная в Париже 1831 году, была одним из самых популярных и модных музыкальных спектаклей не только в Париже, но и в Петербурге 1840-х годов. По выражению Марины Раку, ее можно рассматривать как «зеркало русской музыкальной публики» и по анализу рецепции этого сочинения делать выводы о характере русской музыкальной журналистики⁴¹⁶. То же, вероятно, можно сказать и о русском и европейском пианизме, в котором оперные парафразы являлись самым

⁴¹³ Keil-Zenzerova N. Adolph von Henselt: das Leben für die Klavierpädagogik in Russland. S. 1030.

⁴¹⁴ Kindl Gebhard. Adolph von Henselt. Chronologie eines faszinierend Lebens. S. 1023.

⁴¹⁵ Вебер К. М. фон. Жизнь музыканта // Советская музыка. 1935. № 10. С. 5.

⁴¹⁶ Раку М. Г. «Роберт-дьявол» Скриба-Мейербера как зеркало русской публики // Тезисы и материалы Всероссийской научной конференции «Музыкальный Петербург: Творческие диалоги» (Санкт-Петербург, 10–14 ноября 2018). СПб., 2018. С. 25.

популярным жанром, а обработки фрагментов из опер Мейербера были наиболее модными сочинениями.

Очевидно, что в 1830–1840-х годах имена героев оперы Мейербера (Бертрам, Алиса) стали нарицательными для публики эпохи романтизма. Любопытно, что Жорж Санд в письме к Войцеху Гжимале (по поводу своих сомнений, стоит ли связывать жизнь с Шопеном), сравнивает себя с героем оперы Бертрамом, а Марию Водзиньскую с Алисой: «Я отнюдь не хочу сыграть роль злого гения. Я не Бертрам Мейербера, и я не стану бороться с подругой детства, если она чиста, как Алиса»⁴¹⁷.

Сам сюжет оперы — квинтэссенция французской романтической эстетики с обращением в эпоху рыцарского средневековья — резонировал, очевидно, скрытым и явным настроениям не только французской, но и русской публики.

Успех оперы побудил многих издателей заказывать попури на ее темы и переложения для фортепиано. Транскрипции на оперные темы Мейербера писали в 1830-е годы Лист, Шопен и Франкомм, Адольфо Фумагалли⁴¹⁸, Жан Амедей Мерио⁴¹⁹. Листовские произведения, основанные на темах из оперы «Роберт-Дьявол» открывают «Воспоминания о “Роберте-Дьяволе”» с подзаголовком «*Valse infernale*». Им же переработаны два эпизода из «Африканки» («Иллюстрации к опере “Африканка”»). В 1832 году Фредерик Шопен и Огюст Франкомм совместно создали Большой Концертный дуэт для виолончели и фортепиано на темы из оперы «Роберт-дьявол», а итальянский пианист и композитор Адольфо Фумагалли в 1856 году написал сложную фантазию на темы из оперы только для левой руки. На темы из «Роберта-дьявола» написал Блестящие вариации ор. 32 французский композитор Жан Амедей Мерио. Подобного рода произведения, различные по качеству, писали многие композиторы, используя темы из последующих мейерберовских опер в попытках нажиться на их успехе до тех пор, пока в 1890-е годы, благодаря

⁴¹⁷ Шопен Ф. Письма: в 2 т. Т. 1. М., 1980. С. 384.

⁴¹⁸ Адольфо Фумагалли (1828–1856) — итальянский пианист и композитор, чья Большая фантазия на темы из «Роберта-дьявола» Мейербера ор. 106 посвящена Ференцу Листу.

⁴¹⁹ Жан-Амедей Мерио (1802–1874) — французский пианист, композитор, музыковед. Ученик Антона Рейхи, выступал в дуэте с Марией Малибран и Фридериком Шопеном.

«вагнеровскому мальстриму» (Дж. Ньюмен), музыка Мейербера не была практически выжита с театральных подмостков Парижа.

Таким образом, Гензельт не был первым пианистом, создавшим парафразу на темы из оперы «Роберт-дьявол». Его обработка появилась в 1840-м году, когда слава Мейербера докатилась до Петербурга и явилась связующим звеном между искусством парижского и петербургского пианизма.

Подобно тому, как в оперном искусстве 1830–1840-х гг. происходила постепенная выработка вокальных амплуа, в мире фортепианной виртуозности тоже начинала действовать специализация. «Старина арпеджио» (Сигизмунд Тальберг), «Герой октав» (Александр фон Дрейшок), «Мастер мелкой фиоритуры и жемчужной мелкой техники» (Анри Герц), — эти рекламные определения журналистов точно обрисовывали пианистические амплуа⁴²⁰. Листа Глинка очень точно, хотя и карикатурно, охарактеризовал как мастера «котлетной игры» — то есть мастера мартеллато. Язвительный Генрих Гейне превозносил Шопена и упражнялся в остроумии по поводу Калькбреннера и Пиксиса, говоря о первом, что он играет, как отполированный бильярдный шар, а игру второго сравнивая с чириканьем канареек⁴²¹.

Гензельт не был охарактеризован никем в подобной манере, но все же можно сказать, что и у него были свои отличительные черты: прежде всего искусство певучей, кантабильной игры в сочетании с ярким сценическим темпераментом и огромной растяжкой руки, позволяющей играть аккорды и арпеджио в широком расположении. Эти качества делали его в своем роде «героем фортепианных транскрипций». В этом искусстве он не знал равных, хотя и придерживался направления, противоположного листовскому. Если Лист создавал «Фантазии», «Воспоминания» на оперные темы, усиливая и умножая эффекты виртуозного *bel canto* фортепианным *al fresco*, то Гензельт оставался в рамках фортепианной и оркестровой выразительности немецкой школы, которая подразумевала

⁴²⁰ Шонберг Г. Великие пианисты.

⁴²¹ Гейне Г. Лютеция. Парижский концертный сезон // Собрание сочинений: в 10 т. Т. 8. М., 1958. С. 6–38.

чередование каденционных виртуозных и туттийных эпизодов и то, что В. В. Стасов называл «уплотнением» фактуры. По сравнению с Вариациями Шопена и Франкомма, Концертные Вариации Гензельта более стандартны. По сравнению с Вариациями Жана-Амадея Мери — более театрально-эффектны⁴²². Как заметил Ростислав Геника, с развитием вариационного жанра он постепенно изжил себя, поскольку слишком развернутая фактурная разработка пришла в противоречие с ничтожностью материала: «Это все равно, как если бы маленькую колибри посадили бы чугунную клетку с башнями и колоннами»⁴²³. От вариаций затем отделились концертные этюды и «концертный этюд убил концертные вариации»⁴²⁴. В случае Гензельта мы имеем дело с обратной тенденцией: он написал свои Вариации уже после двух опусов Концертных этюдов, и можно сказать, что, отработав свои пианистические приемы на миниатюрах, он попытался создать из них крупную форму, используя в качестве материала чужую музыкальную мысль.

Можно предположить, что работа Гензельта над Концертными вариациями на тему Мейербергера, в известном смысле, стала подготовкой для его итогового фортепианного сочинения, Концерта op. 16 (1834–1845), хотя и вписывается в контекст поисков европейской романтической музыки 1830–1840-х годов, а само произведение оказывается ярчайшим образцом бриллиантного стиля эпохи. В главе 3 будет подробно рассмотрен автограф Вариаций, хранящийся в ОР РНБ, и проанализирована их форма.

⁴²² Об этом подробнее см. *Скорбященская О. А.* Гензельт и Мейербер // *Художественное образование и наука*. М., 2019. № 2. С. 60.

⁴²³ *Геника Р.* Из летописей фортепиано. История фортепиано в связи с развитием фортепианной виртуозности. СПб., 1905. С. 4.

⁴²⁴ Там же. С. 5.

4.7. Концерт ор. 16: реконструкция авторского замысла⁴²⁵

Главным произведением Адольфа фон Гензельта был его Концерт для фортепиано с оркестром ор. 16 — масштабное сочинение, которое он писал на протяжении чуть ли не 10 лет, а потом еще 40 лет отделявал. В истории фортепианной музыки — это пример исключительный. Подобно Кельнскому собору, строившемуся в два приема на протяжении сотен лет⁴²⁶, этот опус создавался на протяжении многих десятилетий, и к его созданию приложили руку многие композиторы-романтики, а не только его автор.

История создания, исполнения и публикации Концерта будет подробно рассмотрена в 5-й главе.

Обратимся к анализу самого Концерта Гензельта.

В концерте 3 части. Первая, *Allegro patetico*, открывается оркестровой экспозицией: за страстным звучанием вступительной темы, героической по складу⁴²⁷, следует кантабильная, романсового характера главная и контрастная ей побочная (*Religioso*) — певучая и светлая романсовая лирика; заключительная тема возвращает первоначальное настроение. Фортепиано вступает с патетическим возгласом аккордов и октав, затем следует не менее трудная по фактуре главная тема, за ней — виртуозные пассажи связующей, несколько напоминающие Концерт *e-moll* Шопена. Певучая хоральная «Песня без слов», вызывающая в памяти музыку Мендельсона — это побочная партия. В заключительной опять возвращается бурная патетика виртуозных пассажей. Их мощь предвосхищает Первый концерт Брамса. Широкие арпеджио сопровождения, на фоне которых вздымается мелодия побочной, звучат в духе Рубинштейна и Рахманинова. Странно, что Антон Рубинштейн считал этот концерт неисполнимым — на самом

⁴²⁵ См.: Скорбященская О. А. Концерт Гензельта ор.16 и его судьба: к вопросу о становлении жанра русского фортепианного концерта второй половины XIX века // *Opera musicologica*. 2020. Т. 12, № 3. С. 46–63.

⁴²⁶ В 1248–1287 гг. и 1842–1880 гг.

⁴²⁷ Английский пианист Дэниэл Гримвуд услышал в басовом ходе этой темы родство с первой темой знаменитой Прелюдии *cis-moll* ор. 3 С. В. Рахманинова!

деле он многое предвещает в музыке Рубинштейна, например, его Четвертый концерт d-moll.

В разработке обращает на себя внимание центральный эпизод. В нем основой является хоральная тема (она является обращением вступительной темы), которая звучит в начале мистически тихо, у струнных, а затем — возглашается *ff* у медных духовых на фоне раскатов арпеджио у фортепиано. Реприза не вносит ничего существенно нового.

Вторая часть — Des-dur — это Ноктюрн (Larghetto). Прекрасная и певучая мелодия звучит на фоне арпеджированного аккомпанемента, постепенно мелодическое развитие насыщается патетикой и переходит в декламационные пассажи. Второй раздел — имитационный диалог, где молящим репликам в верхнем голосе отвечают «крадущиеся», тревожные басы. В целом, однако, драматизм поначалу затаенный, глухой. Но затем он прорывается вовне, и в диалоге грозных басов и молящих аккордов слышится подлинное отчаянье. В драматическом развороте кульминации вспоминаются Брамс и Бетховен. В репризе (форма — трехчастная) мелодия насыщается фиоритурами в шопеновском духе, а октавные, полные пафоса, реплики отчасти напоминают о Листе. В коде все эмоциональное напряжение стихает.

Третья часть — Allegro agitato. Стремительная виртуозность этой части основана на драматизме отчасти веберовского, театрального толка. Она открывается октавными пассажами. С удивительным мастерством композитор насыщает эти пассажи мелодическим развитием — шопеновского и листовского типа. В разработочном разделе проявляется мастерство немецкой школы (вспоминается Бетховен и даже Брамс!).

Массивность конструкции, масштабность формы, предполагаемая грандиозность оркестровки, к которой стремился Гензельт, выдают в нем композитора, стремившегося к «тевтонской мощи»⁴²⁸, а не камерно-интимного лирика, как Шуман. В чем-то Гензельт предвосхищает Вагнера, а в чем-то следует

⁴²⁸ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 33.

за Вебером и Листом. Эпизод в разработке (хорал) — безжалостно выброшенный Шуманом — действительно кажется лишним, если исходить из камерно-сольной трактовки концерта, но абсолютно необходим в Концерте Гензельта, как эпизод в Гроде Венеры из Увертюры к вагнеровскому «Тангейзеру». Вообще, Гензельт создает из первой части форму, близкую к Увертюрам Вагнера или одночастным Концертам поэчного склада Листа и Концертштюку Вебера. Вторая в таком случае является тоже обособленным эпизодом, симфоническим Ноктюрном с неожиданным центральным эпизодом трагического характера, и объединяет все в целостную концепцию финал, в котором массивность первой части и изысканная камерность второй приходят к соответствию и балансу. Интонационные связи объединяют все произведение в единое целое: тема Вступления отзывается в центральном эпизоде разработки, а основная тема *Larghetto* интонационно связана с побочной из *Allegro patetico* и основной темой финала.

Характерно, что исправления Шумана касаются всех частей, которые он пытается сократить и улучшить (а, возможно, и приспособить к возможностям Клары и Мендельсона), но — тщетно. Когда-то Шуман упрекал Гензельта за его лиризм, чрезмерный в Этюдах. Но вот, когда Гензельт стал самим собой и «привел Шуману связанного льва», тот испугал его. Конечно, выбросив хорал (который интонационно связан с краткой вступительной темой оркестровой экспозиции), нельзя «улучшить» форму сонатного *Allegro*, потому что из нее будет выброшен главный тематический элемент: тема, которую хочется назвать, вслед за Бетховеном, темой Судьбы, а может быть и, по-вагнеровски, темой Рока. Она появляется в оркестровом звучании с характерным ходом в басовом голосе: Des—C—F! Дэниэл Гримвуд, английский пианист и исследователь, многократно исполнявший этот Концерт, как и Р. Б. Дэйвис, считает, что эта тема в точности предвосхищает начальную тему прелюдии *cis-moll op. 3* Рахманинова. Именно эта же тема (в обращении и в тональности C-dur становится основой хорала в оркестровом эпизоде *religioso* и затем в его сольном продолжении, где пианист обрушивается с сияющими арпеджио *ff* на клавиатуру, в то время как в басах звучит ликующий «трубный глас» хорала (Гензельт записывает эту тему на отдельной,

третьей строке). Гимн, в который превращается мистический хорал, — это одна из самых ярких кульминаций Концерта⁴²⁹.

В целом Концерт Гензельта — это выдающийся памятник эпохи зрелого романтизма. Он является необходимым связующим звеном между концертами Гуммеля, Мендельсона и Вебера — с одной стороны, и концертами Шумана, Брамса, Листа и Рубинштейна — с другой.

4.8. Мелкие пьесы и транскрипции

После 1845 года Гензельт обращался к сочинению оригинальных произведений лишь эпизодически. Что было причиной: увлечение педагогикой, переживания по поводу неудачи с Концертом или просто иссяк источник творчества — трудно сказать. В отдельных пьесах и транскрипциях «связь Гензельта с русской музыкой очевидна», — считает Р. Б. Дэйвис⁴³⁰. Она обнаруживается в «многоязычном» выборе песен для транскрипций и аранжировок, которые появлялись с 1841 года. Некоторые из них незначительны, другие лучшего качества.

Обе аранжировки песен Глинки — «Каватина» и «Баркарола» op. 13 № 3 и 4, написаны на известные вокальные номера из оперы «Иван Сусанин» и из вокального цикла «Прощание с Петербургом». Много позже были изданы Шлезингером в редакции Балакирева целиком⁴³¹. Гензельт перекладывает глинкинскую вокальную музыку для фортепиано так же, как Лист делает транскрипции шубертовских песен. Интимная лирика Глинки насыщается у немецкого композитора пафосом, характерным для немецкого романтизма. Обе пьесы отличаются значительными трудностями в партии правой руки и напоминают аналогичные эпизоды из I части Концерта f-moll. Их предназначение — исполнение на концертной эстраде.

⁴²⁹ Этот хорал можно обнаружить, например, в теме фуги И. С. Баха E-dur из второго тома ХТК.

⁴³⁰ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 5.

⁴³¹ Анализ балакиревской редакции в сравнении с первоисточником дан в Главе 3.

Более скромные задачи находим в симпатичных транскрипциях песен Даргомыжского «Я все еще его люблю» и «Я вас любил» графа Кушелева-Безбородко. Эти пьесы явно адресованы любителям-пианистам и предназначены для домашнего или салонного музицирования.

Не так проста для исполнения «Tableau Musicale Fantaisie sur un Air Bohémien-Russe» («Фантазия на русско-цыганскую тему»). В ней использована популярная мелодия, которую разрабатывали до Гензельта многие композиторы. Первым был Лист в A-dur-ной «Цыганской песне» из «12 русских мелодий». Следующим — Шарль Майер, который назвал ее «Цыганской песней» (op. 292) и перевоплотил в своего рода вальс-фантазию в Des-dur, любопытно, что в аккомпанементе к этой мелодии звучит почти вагнеровская гармония. Эта тема перенесена Гензельтом в As-dur и стала основой роскошного аккордового этюда, изобретательного по своей контрапунктической работе и оригинального по звучанию. Крайним разделам контрастирует шопеновская середина в Fis-dur, как полагает Дэйвис, она предвосхищает «Баркаролу» Лядова op. 44 (1898), написанную в той же тональности.

Из следующих пьес можно упомянуть «Арию Норова» op. 13 № 1, в которой широкие арпеджио левой руки (такие же, как и в Этюде op. 2 № 11 Es-dur) предвосхищают позднего Франка и Скрябина. Скромный четырехголосный «Канон» для фортепиано в четыре руки посвящен Сержу и Аннет Таневым⁴³², друзьям Гензельта, он демонстрирует полифоническое мастерство композитора.

Есть также определенное количество пьес Гензельта, не связанных с Россией, которые представляют самостоятельную ценность. Из них самой значительной является Баллада op. 31 (1846), посвященная «Son grandesse Impériale madame la Grand Duchesse Cesarevna» («Ее величеству мадам великой Княгине Цесаревне Марии Александровне»). Это самая большая пьеса соло Гензельта. Дэйвис пишет: «Характерно, что это сочинение известно меньше остальных сочинений Гензельта.

⁴³² Сергей Александрович Танев (1821–1889) — высокопоставленный чиновник, троюродный брат С. И. Танеева, его жена — Анна Васильевна, урожденная Бибикова (1827–1903).

Трудно объяснить, почему это так, хотя ее фортепианное изложение гораздо легче, и трудности заключаются в ее музыкальном содержании. И все же ее привлекательность такова, что она может затмить ранние произведения»⁴³³. По характеру Баллада напоминает оперные сцены, с quasi-оркестровым вступлением, арией, речитативом, драматическим развитием и исполненным мелодраматизма финалом. Начало не предвещает ничего трагического. После двух прелюдирующих тактов хорального Lento в B-dur, звучит прекрасное романтическое Cantabile; лирическая мелодия в октавном удвоении парит над широкими арпеджированными фигурациями, сам тип изложения — типично гензельтовский, но пианисту не с такой широко растянутой рукой, как у него, нужно потрудиться над этим аккомпанементом. Изложение напоминает Вторую часть Концерта f-moll op. 16. Форма этого раздела — трехпятчастная с двумя краткими эпизодами в F-dur и D-dur. В первом мелодический голос переходит в средний голос и звучит в «виолончельном» регистре, во втором фактура насыщается подголосочной полифонией. Медленная часть обрывается внезапно, звучит краткий и по-оперному экспрессивный речитатив, и за ним — виртуозная каденция, которая приводит к драматическому Allegro agitato (g-moll). Оно напоминает последнюю из вариаций на тему Доницетти и Этюд b-moll Гензельта. «Именно здесь можно слегка покритиковать композитора. Ему не только, по-видимому, нужно было упростить фактуру, но и сократить продолжительность звучания Cantabile. Только Шопену удавалось достичь бесконечного разнообразия в своих балладах, у Гензельта длинный рапсодичный эпизод в F-dur, звучит слишком долго», — пишет Дэйвис. Действительно, фактура здесь до предела насыщенная, типично гензельтовская: правая рука проводит и мелодию в октавном удвоении и частично аккордовый аккомпанемент, который передает левой. Средние голоса фактуры здесь так же значимы, как в аналогичных фигурациях у Шумана (например, в Арабеске op. 18). Второй раздел (в F-dur) начинается как хоральный, он выполняет функцию побочной темы. Разработка, в которой возвращается основная тема в g-moll,

⁴³³ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 12.

развивает ее фактурно: бравурные мартеллатные октавы, внезапно возникающие грозные аккорды вступительной темы, после ферматы и краткого речитатива октавами звучит варьированная реприза темы *g-moll*. Она начинается на *p*, но постепенно насыщается драматизмом, фактура уплотняется, как вспышки молний звучат октавы в верхнем регистре, и вдруг, на уменьшенном вводном септаккорде *ff* все обрывается. Как меркнувшее воспоминание угасающего сознания звучит обрывок темы Кантабиле *Fis-dur* в верхнем регистре. Еще один краткий речитатив, пауза с ферматой — и шквал мартеллатных хроматических октав завершают все действие внезапной трагической развязкой. Последний затихающий пассаж звучит в *G-dur*, перенося происходящее в верхние регистры, заоблачные «райские» звучности. «Во второй редакции пьесы, — свидетельствует Дэйвис, на последней странице возникают несколько очень красивых тактов кантабиле в прощальной тональности *Fis-dur*, после чего трагическая кода звучит еще интенсивней»⁴³⁴.

Из остальных сочинений Гензельта упомяну лишь несколько: «Наибольшую популярность имела в свое время Токкатина, блестящая пьеса, основанная на быстрых фигурациях, исполненных силы и страсти. Она выходила во множестве изданий, но сегодня практически не звучит»⁴³⁵, — пишет Р. Б. Дэйвис. Фигурации этой пьесы представляют сочетание взмывающих вверх арпеджио в комбинации с нисходящими гаммообразными пассажами, осложненными двойными нотами («мнимыми терциями»). Они проходят одновременно в левой и правой руке. Бурное, вихревое движение этих пассажей напоминает завывание ночной вьюги. Из подобных гензельтовской пьес можно упомянуть Этюд № 12 *op. 10* Шопена, пьесы «Ночью» из «Фантастических пьес» Шумана, Этюд Алькана № 3 *op. 74* (по *Perpetuum mobile* К. М. фон Вебера) и даже, предвосхищаемые Гензельтом Этюд *c-moll op. 39* Рахманинова и прелюдию «Что видел западный ветер» Дебюсси. В пьесе три раздела (*c-moll* – *Es-dur* – *c-moll*), но они все основаны на одном движении, и пролетают на едином дыхании. В конце порыв иссякает и звучность

⁴³⁴ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 15.

⁴³⁵ Ibid. P. 16.

затихает на *pp*. Пьеса была посвящена ученице Гензельта Александрине фон Пильхау (Коцебу).

В равной степени неизвестен легкий для исполнений маленький Экспромт *c-moll*, в котором фактура насквозь полифонична, что отличает его от других пьес; другим примером являются салонный Романс *cis-moll op. 18* и такой же по характеру Романс *b-moll op. 10*. Более глубокое содержание отличает короткую (всего 37 тактов) «Песню без слов» *op. 33*, подлинный «*cri du cœur*» (крик сердца), как называет ее Дэйвис. Психологически, оба последних сочинения должны быть сгруппированы с гензельтовскими «русскими пьесами».

4.9. Выводы

Любая попытка разделить эволюцию гензельтовского композиторского творчества на фазы, каждую со своей характеристикой, завершается тупиком.

По неизвестным причинам карьера Гензельта как композитора была, если не прервана, то свернута сразу же после того, как он приобрел славу пианиста и педагога. На первый взгляд, после 1841 года он практически ничего не сочинял. Единственное исключение — это завершение Концерта *f-moll*, написанного, когда ему было 30 лет, в 1845 году. Но в 1859 году стали появляться новые сочинения, знаменующие новую фазу творческой активности композитора. Различия их с ранними пьесами значительны. Во-первых, в его поздних пьесах отсутствует огромная сложность Этюдов. Во-вторых, преувеличения юности уходят и из формообразования, исчезает гигантомания Концерта, оставляя возможность для концентрации, отличающую лучшие пьесы — Токкату и Балладу. Группа поздних сочинений заканчивается последним Экспромтом *b-moll*. Гензельт долго работал над ним и требовал от пианистов тщательной домашней работы над быстрыми аккордовыми пассажами при его исполнении.

Затем последовал еще один большой перерыв в создании оригинальных произведений. И, наконец, наступило время последних сочинений композитора. Он, словно подводя итог, обратился к редактированию и изданию своих юношеских пьес. Исключая Рондолетто (1832), чья публикация состоялась только

в 1865 году, мало что было напечатано вплоть до 1883 года, когда была опубликована первая «Весенняя песня» (1833). Двумя годами позже (т. е. за четыре года до его смерти в 1889 году), он опубликовал пьесу под названием «*Mon chand du cygnet*» («Моя лебединая песнь»), основанную на музыке «*Exulte 1833, achevée 1885*» (сочиненной в 1833 и переделанной в 1885 году). Имели ли эти три пьесы самостоятельное значение или они были просто заполнением свободного времени? Вывод, который можно сделать, сравнивая новые редакции написанных ранее Рондолетто и «Весенней песни» и их первые варианты, таков: эти пьесы имеют значение творческого постскриптума. Престарелый Гензельт бросает прощальный взгляд на пьесы своей юности. Но главные его принципы сохраняются: тематическая трансформация по-прежнему изобретательна, и «Весенняя песня» не менее свежа, чем 51 год назад. То же касается и «Лебединой песни», которая выдержала еще более долгий период молчания и забвения. И хотя в нескольких тактах этого сочинения фигурация лежит вне тональности, во многом последняя пьеса Гензельта продолжает путь первой «Весенней песни», выражая смысл названия и замыкая его композиторское творчество.

Все эволюция творчества Гензельта может быть представлена как своего рода «нисходящая» форма:

1 период: 1832–1845 гг. Многообещающий пролог.

2 период: 1859–1865 гг. Скромное продолжение.

3 период: 1883–1885 гг. Круг замкнулся.

Периодизация гензельтовского композиторского творчества приводит нас к парадоксальному выводу: у Гензельта конец композиторского творчества наступил практически в середине жизни. Можно только восхититься железной дисциплиной, с которой он продолжал сочинять. Этот же характер выражался и в упорстве, с которым он ежедневно упражнял пальцы, делал гимнастику или прогуливался пешком на открытом воздухе во время петербургских арктически холодных зим. И все же, вряд ли можно ли согласиться с мнением Дэйвиса, который считает, что «Гензельт, композитор, который обещал стать одним из значительнейших миниатюристов и оригинальных мыслителей в сфере фортепианной техники в

музыке 19 столетия, стал самым большим разочарованием во всей истории музыки»⁴³⁶.

Для опровержения этой мысли, развивая идеи Дэйвиса, приведем четыре связанных друг с другом вывода:

1. Все гензельтовские произведения представляют единый метатекст. При этом, полнота гензельтовского наследия предполагает, что все оригинальные пьесы интонационно связаны. Этот же тип организации творческого багажа отличал многих композиторов в XX веке: Малер и Прокофьев, Гранадо и Гаврилин, Метнер и Скрябин. Для XIX века такой тип мышления был исключением.

2. Гензельт избегал сочинять в сонатной форме, но сонатный принцип внутреннего единства создавал не менее очевидное напряжение в его шедеврах. Рассмотренный в целом корпус сочинений Гензельта тоже представляется своеобразной «сонатной формой»: с грандиозной экспозицией и разработкой (1-й период), вставными эпизодами (второй период) и сокращенной репризой, совмещенной с кодой (третий период).

3. Замечательно влияние гензельтовского Концерта, нескольких Этюдов и его двух-трех пьес на русских композиторов, оно так же значительно, как и более позднее шумановское или шопеновское и может быть названо одним из наиболее важных, хотя и альтернативных путей в развитии русской музыки. В отличие от его учителя, Гуммеля, чье влияние усиливалось со временем благодаря талантам композиторов-наследников, соблюдающих свои собственные законы, в случае Гензельта все было наоборот: его собственная музыка исполнялась тем реже, чем чаще звучала музыка великих последователей, на которых он повлиял.

4. Если бросить широкий взгляд на панораму европейской музыки эпохи романтизма в целом, то становится очевидно, что Гензельт не был ни изолированной фигурой, ни слабым имитатором Шумана или Мендельсона, которые оба обязаны ему в чем-то, ни Шопена, который не обязан ему ничем, ни

⁴³⁶ *Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 35.*

Листа, который обязан ему многим. Он так же много, как любой из этих четырех великих, помогал дальнейшему развитию мейнстрима романтической музыки, постоянно изменяющихся, но единых тенденций, по словам Р. Б. Дэйвиса, «берущих начало у Бетховена, Вебера, Гуммеля и Шуберта и завершающихся в Европе со смертью Ляпунова на Востоке, Регера, Форе и д'Энди в центре и Гранадоса на Западе. И именно по гензельтовскому реальному вкладу в это золотое наследие романтической эры он и должен быть оценен»⁴³⁷.

⁴³⁷ Davis R. B. Henselt, Balakirev and the piano // Adolph von Henselt. 1814–1889. Ausstellungskataloge des Schwabacher Stadtarchivs. Schwabach: Selbstverlag der Stadt Schwabach, 1989. S. 36.

ГЛАВА 5. ГЕНЗЕЛЬТ В ДИАЛОГЕ С ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИМИ И РУССКИМИ КОМПОЗИТОРАМИ И ПОЭТАМИ

«Известно, что человек имеет способность погрузиться весь в один предмет, какой бы он ни казался ничтожный. И известно, что нет такого ничтожного предмета, который бы при сосредоточенном внимании, обращённом на него, не разросся до бесконечности», — считал Л. Н. Толстой⁴³⁸.

Значение Гензельта, которое, на первый взгляд, кажется не слишком большим, особенно по сравнению с великими композиторами, рядом с которыми он жил и чью музыку он играл — вырастает до огромных размеров, будучи рассмотренным *в диалоге* с его современниками, предшественниками и последователями. Именно при таком ракурсе мы понимаем его истинную роль: роль посредника между западноевропейской и русской музыкальной культурой, роль своеобразного катализатора процесса перехода от классической к романтической парадигме музыкального языка и мышления и, обратно, от романтической — к классической (в новом смысле этого термина, характерного для композиторов конца XIX века). В свете преломленных в его музыке лучей предшествующей и последующей эпох Гензельт — композитор, исполнитель, педагог — становится в подлинном смысле фигурой ключевой, фигурой универсальной, значительной и символической.

Те диалоги, которые он вел — в реальности жизни, в переписке, или в плоскости творческой — дают нам много для понимания его личности, его творческого процесса, его исполнительской индивидуальности, но также они

⁴³⁸ Толстой Л. Н. Война и мир. Эпилог. Ч. I // Собрание сочинений: в 22 т. Т. 7. М., 1973. С. 279.

разворачивают перед нами увлекательнейшую драму, сюжет которой: диалог Европы и России в один из переломных моментов истории XIX века.

5.1. Гензельт и И. С. Бах

В 1850 году Розали Гензельт написала постскрипtum к письму своего мужа издателю Адольфу Шлезингеру, адресуясь жене последнего, своей подруге Филиппине. В нем она благодарит за присланную ей статью месье Бланшара⁴³⁹ с рекомендациями, что следует играть на фортепиано образованной даме, не без иронии замечая: «Бах, Гуммель, Клементи, Делер — и никакого Мендельсона? Листа? Шумана? — это напоминает мне рецепт диеты: ананас, персик, банан, клубника — и никакой моркови, картофеля, лука, огурцов!»⁴⁴⁰. Даже если оставить в стороне гастрономический подход к фортепианному репертуару, близкий верным женам своих мужей, удивителен на наш современный взгляд сам тип ассоциаций: в нем соединены композитор барокко, два классика и салонный романтик, которые уподобляются экзотическим фруктам, а романтики зрелые — оказываются более привычными корнеплодами и овощами... Если и можно сравнить Мендельсона — с морковью, а Делера — с клубникой, то совершенно ошарашивает сопоставление Баха — с ананасом! Неужели мы имеем дело лишь с глупой женской болтовней? Или Розали Гензельт выражала характерное восприятие своей эпохи?

Руководителя Певческой академии в Берлине К. Ф. Цельтера не упрекнуть в поверхностности и дамской болтливости, однако он писал своему другу Гёте (в 1823 году), что в течение 50 лет исполняя баховские хоровые сочинения, он не все понимал и принимал у Баха: «Надо, — говорил он, — снять французскую пудру с его парика». И что же? Цельтер, по меткому выражению М. С. Друскина, «снял пудру, втирая румяна». Далее ученый продолжает: «В XIX и отчасти в XX веке неуклонно редактировали Баха, подправляли, «подгоняли» под эстетические вкусы своего времени. То партитура «Страстей» издавалась без партии генерал-баса

⁴³⁹ Анри-Луи Бланшар (1778–1858) — французский драматург, скрипач, композитор, музыкальный критик, издававший с 1836-го по 1858 год «Revue et gazette musicale».

⁴⁴⁰ Kindl G. Adolph von Henselts Briefe. S. 249–250.

(continuo), а то при исполнении кантат эту партию поручали духовым инструментам. В ариях исключали повторения *da capo*, заменяли баховские речитативы (в том числе Евангелиста в «Страстях») речитативами собственного сочинения, Мендельсон и Шуман дописывал и фортепианное сопровождение к пьесам Баха для скрипки соло, а Гуно — вокальный голос к клавирной прелюдии и т. д. Неверно осуждать музыкантов, которые так поступали: их деятельность predetermined эстетическими нормами и исполнительской традицией своего времени»⁴⁴¹. Говоря о неравномерности восприятия баховского творчества в XIX веке, Друскин замечает: «Музыка Баха звучала в Германии XIX века неравномерно: сольная клавирная преимущественно на дому как инструктивно-педагогическая (об этом подробнее ниже), отчасти в концертах (в программах К. Вик, И. Мошелеса и других)»⁴⁴². Чуть дальше, обращая внимание на редакцию ХТК, сделанную Черни, ученый ее метко называет «салонным классицизмом». Объясняя это выражение, М. С. Друскин пишет: «...романтический XIX век имел свою обратную сторону — классицистскую, и эта сторона получила в массовой практике прочное распространение, особенно в сфере бытового музицирования»⁴⁴³.

В этом же духе понимания Баха, надо полагать, трактовал его клавирные сочинения и муж Розали, Адольф фон Гензельт. Прежде всего, его Бах — это композитор домашнего и учебно-педагогического репертуара. «Годы и годы непрерывных упражнений придали его пальцам абсолютную независимость, и музыканты приходили в восторг, слушая его исполнение Баха, в котором вся полифоническая ткань обретала поразительную ясность», — пишет Гарольд Шонберг⁴⁴⁴. Вильгельм Ленц приводит следующие воспоминания о домашних занятиях Гензельта Бахом: «То, как Гензельт занимался Бахом *каждый день на протяжении всей жизни* [курсив мой. — О. С.], было неслыханным. Он старательнейшим образом учил фуги на инструменте, звук которого был заглушён

⁴⁴¹ Друскин М. С. Романтический Бах // Очерки, статьи, заметки. Л., 1981. С. 67–57.

⁴⁴² Там же. С. 68.

⁴⁴³ Там же. С. 69.

⁴⁴⁴ Шонберг Г. Великие пианисты. С. 121.

демпфером так, что слышен был только сухой стук молоточков, словно перестукивались на ветру кости скелета! Таким способом великий артист берег свои уши и свои нервы. На пюпитре у него стояла толстая книга, которую он читал во время игры — Библия — поистине подходящее сопровождение для Баха. Когда он проигрывал таким образом всего Баха и прочитывал всю Библию, он начинал с начала. Тех редких людей, которым дозволялось присутствовать в эти *священные вечерние часы* [курсив мой. — О. С.], Гензельт просил продолжать их разговор — он нисколько не мешал ему»⁴⁴⁵.

Шонберг комментирует эти строки с чисто американским практицизмом: не знаешь, смеяться или плакать, читая эти строки! Сегодня свидетельство это поражает прежде всего как описание акта священнодействия, к которому Гензельт прибегал ежедневно на протяжении всей жизни! Наверное, еще с юности, он сохранил глубокое убеждение о том, что полифония — важнейшая дисциплина для пианиста и композитора. В 18 лет, оказавшись в Вене и еще не располагая средствами, Гензельт прежде всего начинает заниматься контрапунктом у знаменитого авторитетного педагога Симона Зехтера.

Вот еще факты, которые однозначно вызывают прежде всего уважение.

В. В. Стасов пишет, что Гензельт всем другим произведениям учебного репертуара предпочитал Прелюдии из ХТК Баха, «которые он часто давал своим ученикам вместо этюдов»⁴⁴⁶. Тем самым, можно предположить, что та идея, которая пришла в голову Бузони, предложившего использовать прелюдии из ХТК в качестве технических упражнений и написавшего собственные экзерсисы по этим сочинениям, уже возникла в голове Гензельта в 1830–1840-е годы, в эти же годы так же воспринимал Баха и Шопен — играя ХТК в период подготовки к концертам, вероятно, эта традиция идет еще с эпохи классицизма⁴⁴⁷. Но ведь, в сущности, в самом названии ХТК Бахом подчеркнут момент учения: «Хорошо темперированный клавир, или прелюдии и фуги во всех тонах и полутонах,

⁴⁴⁵ Там же. С. 121–122.

⁴⁴⁶ Стасов В. В. Статьи о музыке [в 5 выпусках]. Вып. 4. М., 1978. С. 55–61.

⁴⁴⁷ Благодарю кандидата искусствоведения В. Е. Смотрову за эту идею.

касающихся как терций мажорных, так и терций минорных. Для пользы и употребления жадного до учения музыкального юношества, как и для особого времяпрепровождения тех, кто уже преуспел в этом учении; составлено и изготовлено Иоганном Себастьяном Бахом — в настоящее время великого князя Анхальт-Кётенского капельмейстером и директором камерной музыки».

В пианистическом завещании Гензельта, его «Предварительных упражнениях для фортепиано» в качестве завершающих номеров приводятся задания на полифонию, взятые из Прелюдии *h-moll* (1 том ХТК). (Подробнее они будут рассмотрены в последней главе).

В Концерте Гензельта, как уже было написано, центральный эпизод основан на хоралоподобной теме, взятой из фуги *E-dur* (2 том ХТК)⁴⁴⁸.

Бахиана Гензельта — явление того же порядка, что и опора на баховскую полифонию у Шумана и Мендельсона, Шопена и Листа. Пусть в его творчестве и в исполнении это и не привело к таким заметным результатам, как у Мендельсона или Шумана, занятия Бахом остались для Гензельта сферой интимной, способом восстановить связь с великим источником баховской музыки. Вряд ли Адольф фон Гензельт мог согласиться с Розали, что музыка Баха — сладка и изысканна, как ананас. Скорее, она была для него «хлебом насущным». Жизнь — это не развлечение, а ежедневный и неустанный труд, — так мог бы, вероятно, Гензельт передать свое впечатление от изучения Баха своим ученикам.

Но самое главное — убеждение Гензельта в том, что фортепиано — инструмент прежде всего полифонический, что главное в искусстве игры на этом инструменте — «не блеск и щеголеватость, а умение ясно проводить несколько мелодических линий»⁴⁴⁹, — это и есть те уроки Баха, которые пронес великий немецкий романтик через всю свою жизнь.

⁴⁴⁸ Эта тема существовала уже до Баха и использовалась Й. Фуксом (по учебнику которого Гензельт учился полифонии!), И. К. Ф. Фишером, И. Я. Фробергером, Я. А. Райнкенем и близка по своему строению хоралам. Благодарю доктора искусствоведения Т. В. Шабалину за эту ценную информацию.

⁴⁴⁹ *Гензельт А. Приготовительные упражнения*. СПб.: Стелловский, 1888. С. 124.

5.2. «Паломничество к Бетховену» Адольфа фон Гензельта

Эпоха Бетховена и время Гензельта следовали в истории музыки друг за другом. Более того, можно сказать, что освоение бетховенского наследия стало одной из главных задач гензельтовского окружения — исполнителей, композиторов, редакторов и музыковедов 1830–1880-х годов в Европе и России. Если в начале 1830-х Бетховена воспринимали в романтическом ключе, то позднее пришел черед Бетховена — лирика и философа. Первыми исполнителями сонат Бетховена стали Лист и Клара Шуман, люди из близкого к Гензельту круга. Надо подчеркнуть, что он был среди тех редких гениальных исполнителей, которые рисковали включать в свои программы бетховенские фортепианные сонаты и концерты уже в середине 1830-х годов. В 1860–1870-х пришло понимание позднего стиля Бетховена, сочинения композитора стали исполнять в монографических концертах (как Ганс фон Бюлов), включать в исторические концерты, как Антон Рубинштейн и даже в репертуар учебных концертов. Первая книга о Бетховене («Бетховен и три его стиля») была напечатана Вильгельмом фон Ленцем, учеником Листа и Гензельта в 1874 году, в ней обобщенно отражена листовская концепция эволюции бетховенского стиля: «Бетховен-юноша», «Бетховен-зрелый муж», «Бетховен-бог».

Естественно, что Гензельт не мог остаться в стороне от общего движения по освоению Бетховена и интерпретации его сочинений, но, судя по всему, его интересовал только Бетховен второго, «героического», периода. Вильгельм Ленц приводит шокирующий факт, свидетельствующий о неприятии Гензельтом позднего Бетховена: «Гензельт твердо придерживается верований, которые он приобрел, был непреклонен в учении своей старой доброй школы, даже если учение уже не стабильно, и оно было совершенно иным образом освещено гением современного искусства, он не сомневался. Упомяну только один пример. Как хорошо известно, Бетховену совершенно необходим септаккорд на *forte*, на басу *d*, с малой ноной и общей доминантовой гармонией (*a*, *cis*, *e*, *g*) в финале хоровой симфонии (9-й), в котором вся диатоническая минорная гамма от *d* слышна сразу. Когда Берлиоз, которому Гензельт дал обед в Петербурге, говорил об этих

аккордах, как о чудовище, в котором он, Берлиоз, ничего не понимал (!), Гензельт встал из-за стола, открыл фортепиано и сел, не без раздражения, на клавиатуру со словами: «Звучит как-то так!»⁴⁵⁰.

Объясняя причины гензельтовской категоричности, Ленц заключает: «дух Гензельта и Вебера гораздо ближе нам, а искусство гораздо приятнее, чем дух Бетховена. Вебер живет в сферах любящей человеческой души, Бетховен — это сила и насилие спекулятивного мышления над миром! — Эти направления не расходятся, они идут параллельно, они не встречаются, они распространяются в мир. О первых трех фортепианных трио Бетховена (соч. 1) Гензельт говорит в своей сжатой манере: «они скорее сделаны, чем созданы», и в большей степени это относится к последним сольным сонатам великого мыслителя музыки, которые, как вы знаете, формируют для себя веру. Чтобы не было противоречия с маэстро, я никогда не вступал в схватку с Гензельтом, пусть он остановится на скрытом протесте, потому что упрямство и упорство художника — это сила, с которой он не сдавался по-доброму»⁴⁵¹.

Не принимая Бетховена позднего и не замечая Бетховена раннего периода, Гензельт-пианист, тем не менее высоко ценил Бетховена центрального периода и постоянно исполнял его произведения: Концерт ор. 37 — в 1836 году, сонаты Бетховена — в 1850-х годах, тогда в его репертуар вошли Патетическая (он играл из нее и отдельно вторую часть), Лунная (первая и вторая часть) и Аппассионата. Гензельт-редактор выпустил в издательстве Ф. Стелловского в 1871 году ряд тщательно проработанных педагогических редакций сонат Бетховена со своей аппликатурой, педализацией и расшифровкой орнамента. Наконец, Гензельт-педагог постоянно включал в репертуар своих учеников Сонаты Бетховена, особенно 12-ю, As-dur; 13-ю, Es-dur; 17-ю, d-moll. Именно эти сонаты играли на

⁴⁵⁰ Lenz W. von. Die grosse Pianoforte-Virtuoson der unserer Zeit. Aus persönliche Bekanntschaft. Berlin, 1872. S. 94.

⁴⁵¹ Ibid. S. 93.

выпускном вечере в консерватории ученицы его класса Клара Эрнестовна Куропаткина, Александра Петровна Попова и Елена Хаимовна Ритт⁴⁵².

Знакомство с бетховенскими симфониями, хотя бы на уровне программных названий, обнаруживают «Этюды» ор. 5 Гензельта: Первый из них назван «Eroica», но написан не в бетховенском Es-dur, как 1-я часть 3-й симфонии, а в патетическом c-moll, как ее Похоронный марш, а шестой — «Благодарственная песнь после бури» явно сочинен по прослушиванию Шестой симфонии.

Великолепная каденция к Бетховенскому концерту c-moll стала важным звеном в творческой эволюции Гензельта и была напечатана в издательстве Шлезингера в 1854 году.

Можно предположить, что ее первый вариант Гензельт сочинил намного раньше, еще в 1833 году, перед своим исполнением бетховенского Концерта c-moll в Вене, которое для 19-летнего Гензельта стало первым триумфом. С того момента Третий бетховенский концерт был одним из самых любимых произведений в репертуаре пианиста. Его же он играл в конце января 1839 года в Москве. Так, Allgemeine Musik-Zeitung («Всеобщая музыкальная газета») анонсирует, что в следующем концертном сезоне в Петербурге Гензельт выступит наряду с Камиллой Плейель и Сигизмундом Тальбергом, исполнив Концерт Бетховена c-moll с собственной каденцией.

19 декабря 1854 года Гензельт играл Концерт Бетховена c-moll в зале Дворянского собрания в благотворительном концерте в пользу русских воинов, раненых при обороне Севастополя. Отзывы на выступление появились в «Северной пчеле» (автор — Фаддей Булгарин) и в «Санкт-Петербургских ведомостях» (автор — Ипполит Манн). Оба автора единодушны в высокой оценке исполнения. Манн пишет: «Гензельт был строг и правилен в своей игре, тем более кстати, что пьесу он исполнял классическую. Концерт был исполнен превосходно, скажем более и скажем по совести с безукоризненным совершенством»⁴⁵³.

⁴⁵² ЦГИА СПб. Фонд 361. Оп. 12. Дело 19. 158 л. Книга инспектора консерватории / 1887–1888.

⁴⁵³ Санкт-Петербургские ведомости. № 286, 1854, 23 дек. С. 13.

Каденция посвящена Екатерине Зиновьевой, ученице Гензельта.

Среди всех бетховенских концертов Третий был, вероятно, самым популярным произведением в репертуаре пианистов XIX века. Каденции к нему сочинили Клара Вик-Шуман, Лист, Мошелес. Алькан создал транскрипцию Третьего концерта для фортепиано соло.

На фоне всех этих каденций сочинение Гензельта выглядит очень достойно. Характерно, что он использует свои «фирменные» фактурно-фигурационные приемы — широкие расположения аккордов, четырехголосие, в котором мелодия и аккомпанемент поручены одной руке, октавные и аккордовые пассажи. В целом каденция Гензельта выглядит как «hommage» Бетховену, выполненный зрелым романтиком, преломляющим темы композитора через свою индивидуальность. Бетховен царит здесь на пьедестале, в героических драпировках, и в нем легко угадываются черты сходства со знаменитым портретом «Его превосходительства» Гензельта — императорского чиновника, статского советника кисти Карла Визе.

Любопытный пример пересечения Бетховена и Гензельта — соната Бетховена op. 57 «Appassionata», вышедшая в аранжировке Гензельта и под его редакцией в издательство А. Гутхайля, в Москве в 1871 году. Фактически, это редакция, а не аранжировка **бетховенской Аппассионаты**, как указано в издании. В ней на удивление мало изменений. Все их можно легко перечислить. Это:

- расшифровка трели в 4-м такте;
- в 15 такте ломаные арпеджио в правой руке заменены на мартеллато левой и правой руки в духе листовской техники;
- распределение трелей в 45–47 тактах между двумя руками;
- упрощение фактуры в тремоло левой руки (Гензельт предлагает играть без первой ноты);
- в Третьей части Гензельт сокращает фактуру в аккомпанементе левой руки в конце второй страницы аналогичным образом;
- расширение арпеджио в аккордах 2-й вольты с добавлением баса (с. 28).

В целом можно сделать вывод, что название «транскрипция» или даже «аранжировка» для этого издания — слишком «громкое». Это, скорее, исполнительская и педагогическая редакция, зафиксировавшая все детали исполнения Гензелем Сонаты ор. 57 Бетховена, передающие дух и букву романтической интерпретации этого сочинения.

Еще один пример транскрипций Гензельта — его «учебные» переработки трех сонат Бетховена (17-й — ор. 31 № 2; 23-й — ор. 57 и 8-й — ор. 13) для 2-х фортепиано, которые вышли 15 мая 1874 года в Лейпциге. Здесь первое фортепиано полностью исполняет текст Бетховена, а второе — «комментирует», играя гармонический остов, но порою и «набрасывая волшебный плащ фигураций» (Э. Адаевски)⁴⁵⁴.

Наконец, завершают корпус гензельтовской «бетховенианы» его транскрипции «Кориолана» и «Эгмонта», в которых композитор идет по пути симфонизации фортепианной фактуры, уплотняя ткань и придавая ей оркестровый характер. Их Гензельт исполнял в своих «домашних концертах» в два рояля с учениками, например с А. Половцевым⁴⁵⁵.

Таким образом, Бетховен был композитором, значение которого для Гензельта постоянно возрастало. Если в первый период своей творческой жизни Гензельт играл лишь редкие сочинения Бетховена (концерт c-moll), то с течением жизни, он освоил бетховенские сонаты, увертюры, симфонии. Идеи бетховенской сонатности воспринимались Гензелем преимущественно в героико-патетическом ключе («соната типа борьбы»), и музыка Бетховена романтизировалась. Гензельт сделал многое для популяризации среднего периода творчества Бетховена в России, редактируя произведения великого венца и включая его в педагогический репертуар своих учеников. «Паломничество к

⁴⁵⁴ Адаевски Э. (Шульц Элла). Памятные листки // Оссовский А. В. Забытый музыкант-педагог (Памяти А. Л. Гензельта) // РМГ. № 18–19. 1914, 4–11 мая. Стб. 462–468.

⁴⁵⁵ Рецензия на концерт в статье Ростислава (Феофила Толстого) (Музыкальные беседы // Северная пчела. 1859, 27.01. С. 82).

Бетховену» Адольфа Гензельта стало яркой страницей романтической биографии бетховенских сочинений.

5.3. Веберовский адепт в Санкт-Петербурге⁴⁵⁶

5.3.1. Гензельт и «веберовский культ» в Санкт-Петербурге

В числе городов, в которых музыка Карла Марии фон Вебера была встречена с триумфальным успехом, наряду с Прагой, Дрезденом, Берлином, Парижем и Лондоном должен быть назван и Санкт-Петербург. Вебер получил здесь известность почти сразу же после европейских премьер: «Фрайшютц» был поставлен в 1824 году и тотчас разошелся в обработках для фортепиано и камерных ансамблей, вызвал отклики в газетах и даже в художественной литературе («Евгений Онегин» Пушкина, в котором упоминается «разыгранный Фрайшитц перстами робких учениц»⁴⁵⁷). Фортепианные произведения Вебера вошли в концертный и педагогический репертуар благодаря нескольким энтузиастам, преподававшим в петербургском Училище правоведения, высшем учебном заведении, открытом в 1835 году принцем Петром Ольденбургским. Это были пианисты Антон Герке, Рудольф Карель и Роберт Штекгардт, преподаватель римского права, любитель-меломан, писавший статьи о музыке и рецензии в немецкую петербургскую газету «Sankt-Peterburgische Zeitung», человек, которого В. В. Стасов назвал «старинным шуманистом в Петербурге»⁴⁵⁸. Но самым последовательным веберианцем из всех них был Адольф фон Гензельт, работавший в том же Училище в 1840-х годах.

Немецкий музыкант стал со временем законодателем веберовской моды в России. С Вебером его связывало немало общего.

⁴⁵⁶ См.: *Скорбященская О. А.* Веберовский адепт в Петербурге: к истории взаимных влияний немецкой и русской музыки // Художественное образование и наука. М., 2018. № 3. С. 56–64.

⁴⁵⁷ *Пушкин А. С.* Евгений Онегин // Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. М., 1958. С. 331.

⁴⁵⁸ *Стасов В. В.* Старинный шуманист в Петербурге // Избранные работы. Т. 3. М., 1953. С. 342.

Если продолжить линию духовного родства, то Гензельта можно было бы назвать «племянником» или даже «сыном» Вебера! Уже для первого своего концерта в зале «Одеон» в Мюнхене пятнадцатилетний Гензельт сам или по совету фрау Флад выбирает наряду с Концертом Моцарта (номер неизвестен!), Рондо Калькбреннера и дуэт Россини, дуэт из «Эврианты» Вебера (пели неизвестные исполнители, а Гензельт аккомпанировал), фантазию и вариации на тему хора «Девичий венок» из «Фрайшютца», сочиненную и исполненную им самим.

В другом мюнхенском концерте, состоявшемся 2 декабря 1832 года, уже после завершения учебы в Веймаре у Гуммеля, Гензельт «с блеском исполнил в завершение концерта обработку веберовской увертюры к «Оберону», сделанную Гуммелем и изданную Хаслингером»⁴⁵⁹.

Веберовский репертуар Гензельта расширяется во второй половине 1830-х годов, когда он включает в свои гастрольные концерты «Концертштюк» и Сонату Вебера d-moll. Именно их он играет в 11 января 1838 года в Дрездене⁴⁶⁰, в Берлине и в Вене.

Отъезд Гензельта в Россию был инспирирован Веймарской Великой княжной Марией Павловной, сестрой Александра I и, как можно выразиться, стал осуществлением несбывшихся веберовских надежд. Еще будучи учеником аббата Фоглера Вебер познакомился с «музыкальной Россией». Ведь аббат Фоглер посетил Россию в 1788 году и включил русские и украинские песни в свой сборник «Народные мелодии», а позднее написал Вариации на русскую песню. В 1801–1805 Вебер служил в Штутгарте при дворе Евгения Вюртембергского, который намеревался посетить Россию, а 1812 году был придворным пианистом Марии Павловны в Веймаре (он написал для нее свою Первую сонату) и, получив от нее приглашение, всерьез обдумывал свое путешествие в Россию, которое так и не состоялось...

⁴⁵⁹ *Kindl G. Adolph von Henselt's Memorien «Meine ersten Erinnerungen». S. 44.*

⁴⁶⁰ *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. S. 681–682.*

Молодой Гензельт сформировался под воздействием новой романтической школы, провозвестником которой в оперном и фортепианном искусстве Германии был именно К. М. фон Вебер. В число знаменитых «маршрутов бегства из унылой Европы» (И. И. Соллертинский) для немецких романтиков, как можно предположить, включалось и путешествие в далекую сказочную заснеженную страну — Россию. Приехав в российскую столицу, Петербург, в 1838 году, Гензельт привез с собой «в багаже», минуя санитарный кордон, бациллу веберовского искусства, которая размножилась в петербургском климате с невиданной быстротой.

5.3.2. Веберовские пьесы в интерпретации Гензельта-пианиста

Основные образы нового романтического искусства в фортепианной музыке Гензельт получил именно от Вебера. Это были — демоническая виртуозность и мрачная патетика (воплощенные в первой части Третьей, Сонаты d-moll Вебера), патриархальная чистота народной песни и танца (в хорах из Фрайшютца и «Приглашении к танцу»), рыцарская героика (увертюра к «Эврианте», от которой рукой подать до раннего Вагнера, Первая часть Второй сонаты), а также, фантастическая эльфоподобная скерцозность (увертюра к «Оберону», финалы веберовских сонат). Все эти символические образы в равной степени были представлены в итоговом сочинении, с которым Вебер простился с миром фортепиано, «Концертштюке»⁴⁶¹.

Гензельт был одним из первых и конгениальных исполнителей веберовских сочинений. Уже в своем первом концерте в Петербурге, данном 21 марта 1838 года в Большом театре Петербурга, он играл сочинения Вебера, наряду с пьесами Гуммеля, Шопена (Этюд cis-moll) и собственными (Вариации на тему Мейербера op. 11, Этюд op. 2 № 6, «Поэму любви» op. 3, Песнь любви op. 5 № 11).

⁴⁶¹ Об этом подробнее см. в статье *Скорбященская О. А.* Веберовский адепт в Санкт-Петербурге: к истории взаимных влияний русской и немецкой фортепианной музыки // *Художественное образование и наука*. Москва, 2018. № 3. С. 60–62.

Он играл веберовские пьесы неоднократно в Германии и в России, неизменно вызывая бурю эмоций. Самым знаменитым веберовским произведением в исполнении Гензельта был «Концертштюк». Он подошел к его интерпретации уже зрелым музыкантом, сыгравшим Сонату d-moll, «Приглашение к танцу», Полонез Es-dur, Польку E-dur (в своей транскрипции с удвоением пассажей терциями и секстами, которую он исполнил Листу в апреле 1842 года, получив иронический комментарий последнего: «И я бы мог, если бы захотел, играть такими бархатными лапками!»⁴⁶²).

Интересно, что «Концертштюк» Гензельт играет один, очевидно, сам исполняя и оркестровые тутти в своей транскрипции для фортепиано.

Веберовские пьесы становятся «коньком» Гензельта и постоянно звучат в его клавирабендах 1850-х годов в Берлине, Лондоне, Петербурге. Приведем программы и даты некоторых концертов, а также выдержки из рецензий. 11 октября 1850 г., в Дрездене, в доме майора Серре Гензельт играет Полонез Es-dur Вебера и несколько обработок из «Фрайшютца». Кульминацией вечера стало исполнение увертюры из «Оберона»⁴⁶³. 26 сентября 1852 года он играет в зале фортепианного фабриканта Кистинга в Берлине увертюру к «Оберону», сонату d-moll Вебера, увертюру, полонез, арию Макса из «Фрайшютца». Как отмечает рецензент: «Настоящая стихия Гензельта — музыка Вебера. Какое высокое наслаждение доставил он нам исполнением сонаты Вебера или сцены из Фрайшютца! Здесь его талант стоит высоко, как и передаваемые им произведения»⁴⁶⁴.

2 мая (22 апреля по старому стилю) 1853 года Гензельт впервые, после долгого перерыва, играет в Петербурге в Зале Дворянского собрания. В программе — «Концертштюк» Вебера. Рецензия в «Санкт-Петербургских ведомостях» от 3 мая 1853 года отмечает: «Гензельт явился с вечно юным, полным жизни Вебером,

⁴⁶² *Ленц В. фон.* Великие виртуозы нашего времени. Лист — Шопен — Гензельт — Таузиг. Из личного знакомства. [Перевод Я. С. Друскина глав из кн.: *Lenz W. von. Die grosse Pianoforte-Virtuosen der unserer Zeit. Aus die persönliche Bekanntschaft.*] // Библиотека СПб ГК, рукопись. С. 10.

⁴⁶³ Ibid. S. 259.

⁴⁶⁴ *Keil-Zenzerova N.* Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland. VIII, 543 S. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft. Band 249. S. 84–85.)

которого, по единогласному сознанию музыкальной Европы, он служит лучшим истолкователем. Ни один виртуоз, не исключая и знаменитого Листа, не передавал его [«Концертштюк». — *О. С.*] в таком идеальном, едва постижимом совершенстве»⁴⁶⁵.

Те же качества пианизма — «жемчужное стаккато в самых быстрых гаммах» и «несравненная смелость и энергия пассажей», а также «всегда глубоко-художественный смысл и естественность <...> игры» приводят в восторг рецензента дрезденской газеты Гессе, слышавшего в исполнении Гензельта «Концертштюк» в августе 1853 года (эта заметка перепечатана корреспондентом «Санкт-Петербургских ведомостей» Ипполитом Манном с названием «Путешествия Гензельта» в декабре 1853 года)⁴⁶⁶.

Наконец, кульминационным пунктом в исполнении Гензельтом «Концертштюка» и сонаты Вебера d-moll становятся его гастроль по югу России, предпринятые в 1854 г. (в поддержку Севастопольской кампании), когда он сыграл два концерта в Киеве, два в Одессе и один в Харькове.

Обобщая, можно сказать, что именно с музыкой Вебера Гензельт находит свое истинное направление в исполнительстве — классико-романтическое. Эмоциональная порывистость в исполнительской манере Гензельта сочетались со сдержанностью и продуманностью, а оркестровые эффекты — с мастерством пианистической формы. Эволюция пианизма Гензельта, заметная по изменению его трактовок веберовских сочинений, была связана, вероятно, с постепенным отказом от внешних эффектов ради глубокого музыкального содержания. Там и звучали его веберовские транскрипции.

Символично, что последним публичным концертом Гензельта стал клавирабенд, который он дал в октябре 1860 года. Гонорар от этого вечера он

⁴⁶⁵ *П. В. Фельетон. Гензельт в концерте 22 апреля // Санкт-Петербургские ведомости. № 95, 1853, 2 мая. С. 3.*

⁴⁶⁶ *И. М. [Манн Ипполит А.] Заметки. Путешествие Гензельта // Санкт-Петербургские ведомости. № 283, 1853.20.12. Ст. 1171–1173. Об этом подробнее см. в статье Скорбященская О. А. Веберовский адепт в Санкт-Петербурге: к истории взаимных влияний русской и немецкой фортепианной музыки // Художественное образование и наука. Москва, 2018. № 3. С. 60–62.*

передал в фонд, созданный для открытия в Дрездене памятника Веберу (состоявшегося 11 октября 1860 года).

5.3.3. Сочинения Вебера в обработках Гензельта

На протяжении 1850–1870-х годов Гензельт сделал много обработок оперных сочинений Вебера для фортепиано в две и четыре руки. Главными из них стали транскрипции увертюр к трем главным операм Вебера — «Фрайшютцу», «Эврианте» и «Оберону», которые он сам с успехом исполнял, а также отдельные арии и сцены из «Фрайшютца» (ария и сцена Агаты, ария и сцена Макса, хор охотников). Эти транскрипции вышли в издательствах Шлезингера в Париже (1848) и Стелловского в Петербурге (1871) и стали необычайно популярны. За издание транскрипций у Стелловского Гензельт получил 5000 руб., что позволило ему купить себе домик в Вармбрунне (Силезия), где он проводил с того момента летние месяцы. Критика по-разному отреагировала на эти транскрипции. Профессор Фридрих Вильгельм Йенс⁴⁶⁷, автор каталога веберовских работ, весьма благосклонно отнесся к транскрипциям Гензельта и поместил о них уважительную статью в издании каталога в 1871 г. В то же время русские музыканты — Чайковский и Стасов, сравнивали транскрипции Гензельта с листовскими, отдавая предпочтение последним. Переложения Гензельта они оценивали как воплощение «...весьма посредственного и школярского духа»⁴⁶⁸. Стасов убийственно критически пишет в 1847 году (заметим, что недавно закончил у Гензельта учиться в Училище правоведения): «В течение октября появилось в продаже второе большое переложение Гензельта, другая увертюра Вебера, увертюра “Оберон”. Разницы против того способа переложения, о котором мы говорили по поводу переложения увертюры “Фрейшютца”, никакой не заметно: неверности и неточности кишат на каждой странице, так что кажется, будто переложение

⁴⁶⁷ Ф. В. Йенс (1809–1871) — певец, композитор, музыковед. Автор 130 пьес, множества аранжировок Вебера. Основное сочинение — каталог веберовских работ «C. M. Weber in seinen Werken» (Берлин, 1872).

⁴⁶⁸ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 312.

сделано не с подлинной партитуры, а на память [может, так и есть. — *О. С.*], общий ход музыки сохранен, но неверна ни одна подробность, не сохранено ни одного оттенка этой изумительной увертюры. Кажется, что при переложениях своих г. Гензельт считает первым и единственным условием только полноту, а потому большею частью везде все аккорды у него расположены децимами и ундецимами; но, во-первых, это чрезвычайно монотонно, как монотонна вообще всякая принятая привычка, а, во-вторых, прямо противоречит подлиннику, который требует на каждом шагу самых разнообразных аккордовых сочетаний. Очень часто полноты то Вебер и хотел избежать, смотря по содержанию того или другого места своей увертюры, меняющей свою физиономию, как настоящая волшебная ткань. А это приводит к заключению, что г. Гензельт ищет больше всего полноты мимо всех прочих условий, что доказывается аранжировками, что доказывается переложениями, а точнее, пополнениями “Полонеза” и “Приглашения к танцам” Вебера, которые недавно вышли в свет; вся разница против оригиналов состоит кое-где в октавах и в аккордах децимами и ундецимами. <...> Высоко уважая г. Гензельта, как первоклассного пьяниста нашего времени, мы тем не менее считаем обязанностью высказать, что совсем не его дело аранжировка и переложение: за этим нужно обращаться к изумительным художественным работам Листа, которые он называет фортепианными партитурами. <...> если даже не сравнивать переложение “Оберона” г. Гензельта с партитурой, а только с одним листовым “Обероном”, с первого же раза увидишь разницу, ничем невозполнимую»⁴⁶⁹. Иного мнения придерживается петербургский нотоиздатель Василий Бессель: «Кроме оригинальных произведений, Гензельт сделал для фортепиано много переложений (transcriptions) и преимущественно из произведений Вебера, его любимого композитора. <...> он проникнут духом оригинала и только с необыкновенною точностию передает на своем собственном

⁴⁶⁹ *Стасов В. В.* Внутренние известия // Отечественные записки. 1847. Т. 55, № 11–12, отдел VIII: Смесь. С. 61–62. Об этом подробнее см. в статье *Скорбященская О. А.* Веберовский адепт в Санкт-Петербурге: к истории взаимных влияний русской и немецкой фортепианной музыки // Художественное образование и наука. Москва, 2018. № 3. С. 60–62.

языке мысли и чувства, выраженные на другом. Эти пьесы будто написаны для фортепиано самим Вебером; нет ни малейшего лишнего звука, ни малейшей прихоти; все просто, величественно и естественно, как у самого Вебера»⁴⁷⁰.

На первый взгляд эти рецензии противоречат друг другу и появляется сомнение в том, не носила ли статья Бесселя рекламный характер?

Вероятно, правы были по-своему оба: транскрипции Гензельта точны не буквально, но передают дух музыки Вебера средствами фортепианной игры. Их нельзя сравнивать ни с транскрипциями Листа, ни с оригиналом Вебера.

Думается, что задача Гензельта была иной, чем у Листа — он хотел ввести Вебера в обиход домашнего и учебного музицирования, с этим и был связан характер его переложений. Они выполняли свою важную функцию популяризации оперных шедевров в то время, когда еще не существовало грамзаписей, и служили таким же напоминанием о театральных впечатлениях, как открытки и сувениры, напоминающие о яркости путешествий. Транскрипции Листа сами были «путешествиями» и по яркости эффектов усиливали театральные впечатления виртуозно-концертным пафосом, а часто и затмевали их. Но, что характерно, Гензельт и Лист сохраняли глубокую и искреннюю дружбу и восхищались творчеством друг друга, считая, что они представляют одно направление, развивающее идеи Вебера.

Летом 1851 года Гензельт пишет Листу, и тень Вебера возникает перед ним: «Если у вас в Германии есть Волчьи долины, то есть и райские места, по крайней мере, на Рейне. — Что ты будешь делать этим летом? <...> Отчего ты не возьмешься за переложение многочисленных песен Вебера, ты, знающий тайну переложений? Их в особенности можно было бы переработать в доступной форме, чтобы пустить в обращение среди народной массы. Я даю уроки — иначе сказать,

⁴⁷⁰ В. Б. Фельетон. Адольф Гензельт // Санкт-Петербургские ведомости. № 255. 1849, 13 нояб. Стлб. 1023–1025.

я не способен ни к какому труду, каким бы он ни был, и предпочитаю удить рыбу или охотиться в лесной чаще, вспоминая при этом Фрайшютца»⁴⁷¹.

Подытоживает впечатление от веберовских обработок и интерпретаций веберовских сочинений Гензелем-пианистом Вильгельм Ленц, который в 1867 году, проанализировав вебериану Гензельта, написал так: «Гензельт воспламенялся Вебером, играл его сам и, как веберовский адепт, занял первое место в Европе. Он создал 45 обработок веберовских сочинений, включая три его сонаты. Он не признавал сонаты op. 70 e-moll, а также Рондо Es-dur op. 62, Польку Es-dur op. 21 и его Вариации. Ему не было равных в интерпретации “Концертштюка”, особенно в том месте, когда перед маршем пианист проносится по клавиатуре эффектным пассажем, как ракета»⁴⁷².

5.3.4. Вебер в педагогическом репертуаре Гензельта

На всех этапах преподавания Гензельт проходил произведения Вебера. Неутомимый педагог, Гензельт существенно расширил привычный репертуар своих учеников. Уже в первый период своего преподавания, он включал сочинения Вебера наряду с пьесами Мендельсона, Листа, Мошелеса. У него в классе звучали сонаты Вебера, его пьесы, четырехручные гензельтовские переложения увертюры веберовских опер. Интерес представляют и сегодня редакции фортепианных сочинений Вебера, выпущенные Гензелем в издательстве Стелловского с примерами аппликатуры и собственными техническими упражнениями к ним. Стасов упоминает, что в репертуаре учеников Училища правоведения, в котором преподавал Гензельт в 1840-е годы, обязательно были пьесы Вебера и «Приглашение к танцу» и, сравнивая педагогическую методику Гензельта и другого педагога, А. А. Герке, тоже преподававшего в Училище, замечает: «У Герке мы все

⁴⁷¹ Лист в письмах к нему русских друзей / пер. А. В. Оссовского // Русская музыкальная газета. № 7. 1896, 25.07. С. 732–733.

⁴⁷² *Ленц В. фон.* Великие виртуозы нашего времени. Лист — Шопен — Гензельт — Таузинг. Из личного знакомства. [Перевод Я. С. Друскина глав из кн.: *Lenz W. von. Die grosse Pianoforte-Virtuoson der unserer Zeit. Aus die persönliche Bekanntschaft.*] // Библиотека СПб ГК, рукопись. С. 20.

выучивались только чистой, аккуратной, выразительной и приличной технике, все остальное, в том числе известное поэтическое настроение, элегантность, колоритность и художественное разнообразие — всего этого требовал и пытался развить в нас только Гензельт»⁴⁷³.

Список сочинений Вебера, которые, наряду с бетховенскими, Гензельт проходил со своими учениками, опубликовал в 1855 году Вильгельм Ленц в своей книге «Бетховен и три его стиля». Это — «Приглашение к танцу», Полька, Полонез и «Концертштюк». Позднее к ним добавились веберовские сонаты, особенно Первая и Третья, и обработки Гензельтом увертюры из «Фрайшютца» и «Оберона». Об этом свидетельствуют, наряду со Стасовым, свидетельствуют преданные гензельтовские ученики Борис Фитингоф-Шель⁴⁷⁴ и Элла Адаевски⁴⁷⁵. Произведения Вебера входили в репертуар тех учеников Гензельта, которые концертировали — например, Ф. А. Канилле⁴⁷⁶, учитель Римского-Корсакова и ученик Гензельта в 1850 году включил в свой концерт гензельтовскую обработку из «Фрайшютца»⁴⁷⁷. Исполняли Вебера на концертной эстраде Густав Кросс⁴⁷⁸ и Лаура Раппольди-Карер⁴⁷⁹, лучшие ученики Гензельта позднего периода.

В 1871 году в⁴⁷⁵ издательстве Стелловского вышли сочинения Вебера под редакцией Гензельта с его аппликатурой и техническими вариантами для работы. Эти же технические упражнения он включил в качестве нотных примеров упражнений к изданным во второй половине 1870-х годов «Фортепианной школе»

⁴⁷³ Стасов В. В. К 25-летию юбилею деятельности Гензельта // РМГ. 1899. № 47. С. 870–871. Об этом подробнее см. в статье Скорбященская О. А. Веберовский адепт в Санкт-Петербурге: к истории взаимных влияний русской и немецкой фортепианной музыки // Художественное образование и наука. Москва, 2018. № 3. С. 60–62.

⁴⁷⁴ Барон Фитингоф-Шель Борис Александрович (1829–1901) — русский композитор, автор воспоминаний «Мировые знаменитости», 1899.

⁴⁷⁵ Элла Адаевски (Шульц) (1846–1926) — русская фольклористка, пианистка, композитор.

⁴⁷⁶ Канилле Федор Андреевич (1836–1900) — петербургский пианист, преподаватель фортепиано в Хоровом Училище.

⁴⁷⁷ Ф. А. Ф. Канилле // Санкт-Петербургские ведомости. 22 января 1850 г. (№ 18). С. 72.

⁴⁷⁸ Густав Густавович Кросс (1831–1885) — русский пианист, профессор Санкт-Петербургской консерватории.

⁴⁷⁹ Лаура Раппольди-Карер (1853–1925) — дрезденская пианистка, профессор консерватории.

Франца Хюнтена (1874) и «Рациональной методе изучения фортепиано» Иосифа Рибба (1879). Первая была переведена с изданной в 1838 году на французском языке «Методы», переработанной А. И. Дюбюком. Вторая принадлежит перу известного московского педагога, работавшего в Николаевском сиротском институте.

5.3.5. Гензельт и музыканты веберовского круга: Мари Липсиус, Ленц, Йенс

В 1870-х годах Гензельт расширяет круг знакомств за счет музыкантов веберовского круга. Это, прежде всего, уже упомянутый Ф. В. Йенс, немецкий музыковед, издавший полный комментированный каталог веберовских работ. В 1870 году Гензельт, прочитав объявление о подписке на издание Каталога, написал письмо Йенсу с просьбой включить его в число подписчиков, а в 1871 году Йенс, познакомившись с транскрипциями Гензельта оперных увертюр и фортепианных сочинений Вебера, написал о них специальную статью.

Другим «веберовским поклонником», который был знаком с Гензельтом, был Вильгельм фон Ленц.

Ленц Вильгельм фон (Василий Федорович) родился 1808 в Риге, умер 31 января 1883 в Санкт-Петербурге. Учился как юрист в Риге, а затем в дерптском и московском университетах; музыкальное образование получил в Германии, где игре на фортепиано учился у Мошелеса, а затем, с 1828 года, в Париже, где ему посчастливилось быть одновременно учеником Шопена и Листа. Служил в Петербурге, где вращался в лучших музыкальных кругах; дружил с князьями Михаилом и Матвеем Виельгорскими, Александром Серовым и Адольфом Гензельтом. Кроме того, во время своих заграничных путешествий в 40-х годах познакомился с Россини, Мендельсоном, Шопеном, Крамером, Берлиозом, Листом и с некоторыми из них в течение многих лет поддерживал переписку. Из трудов Ленца наибольшее значение имела в свое время книга «Beethoven et ses trois styles» (3 тома, СПб, 1852), первая большая книга о Бетховене, послужившая поводом к горячей полемике в России и за границей (непримиримым критиком Ленца был Улыбышев). Кроме того, были изданы труды Ленца «Die großen Pianoforte virtuosen

Liszt, Chopin, Tausig, Henselt aus persönlicher Bekanntschaft» (Berlin, 1872); «Beethoven. Eine Kunststudie» (Hamburg, 1860); «Aus dem Tagebuche eines Livländers» (Wien). Любопытно, что, живя всю жизнь в России, русским языком Ленц владел плохо и писал на немецком и французском языках.

Этот правовед, меломан, пианист и музыкальный историк, познакомился с Гензелем еще в 1840-х годах. Именно Ленц представил Листу музыку Вебера еще в 1829 году, исполнив ему «Приглашение к танцу» и Сонату As-dur: «с гордостью дьячка за своего священника»⁴⁸⁰. Он присутствовал на встрече Листа с Гензелем (а возможно, будучи учеником Листа, и сам организовал эту встречу). Сохранив воспоминания об исполнении Гензелем веберовских обработок и о комментариях Листа, он с присущей ему самоуверенностью комментировал спустя год «пианистический рост» Гензеля, сказав в беседе с Листом: «Гензельт сделал значительные успехи за последнее время» и получил ответ Листа: «запомните, такой артист, как Гензельт уже более в успехах не нуждается». Став серьезным музыковедом, автором книг «Бетховен и три его стиля» и «Великие пианисты», Ленц сохранил юношеский пыл и преданность Веберу и Гензелю, которые для него были неотделимы друг от друга. Именно Ленцу принадлежит меткое определение «титула» Гензеля — «Веберовский адепт в Петербурге». Дружба Гензеля с Ленцем продолжалась до последних дней жизни Ленца, умершего в 1883 году.

В июне 1874 года с Гензелем познакомилась музыкальная писательница Ла Мара (Мари Липсиус), которая решила писать его биографию.

Ида Мари Липсиус (1837–1927) родилась в семье известных педагогов (отец — Карл Генрих Липсиус был директором лейпцигской школы Томасшуле). Она писала под псевдонимом Ла Мара, являлась автором многочисленных музыкальных биографий, вышедших в издательстве Брайткоф и Гертель под грифом «Музыкально-характеристические картины», на русском языке они были

⁴⁸⁰ *Ленц В. фон.* Великие пианисты. [Перевод Я. С. Друскина глав из кн.: *Lenz W. von. Die große Pianoforte-Virtuosen: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt aus persönlicher Bekanntschaft*]. НИОР СПбГК, рукопись. С. 10.

изданы в 2-х томах в переводе Желябужской в 1886–1889 гг. К лучшим биографиям Ла Мары относятся жизнеописания Листа, Вебера, Вагнера. Вела большую работу по изданию и редактированию эпистолярного наследия великих музыкантов. Под её редакцией вышли письма Ф. Листа, Г. Берлиоза и другие. Перевела на немецкий язык книгу Ф. Листа «Шопен».

Сам Гензельт не дал ей много сведений, хотя предоставил для копирования два своих письма Листу⁴⁸¹. Ранее она встречалась с женой Гензельта Розали и его другом Августом Калертом⁴⁸², которые охотно ей помогали.

Будучи горячей поклонницей Вагнера, Листа и Вебера, Мари Липсиус не случайно обратила свое внимание на Гензельта, вероятно его биографию ей заказало издательство «Брейткопф и Гертель», где она публиковала все свои «Музыкально-характеристические картины». Ее биография Гензельта вышла уже в 1919 году.

Как мы видим, веберовский круг Гензельта, хотя и не был слишком широк, состоял из людей, близких ему духовно, людей, с которыми его объединяла общность музыкального языка и музыкальной «веры». Рядом с ними он чувствовал себя «дома» и в Германии, и в России, и в столице, и в провинции.

5.3.6. Последнее исполнение «Оберона»

Гензельту, несмотря на строгие, рациональные взгляды на жизнь, не были чужды и мистические идеи. Он усматривал большой смысл в том, что родился в год и день смерти учителя Вебера — аббата Фоглера, 9 мая 1814 года. Музыкальная жизнь Гензельта началась исполнением Вебера. Символическим событием, связанным с исполнением Вебера, жизнь Гензельта и завершилась. 8 октября 1889 года к нему на виллу в Вармбрунн приехал его старый друг Карл Банк — композитор и музыковед, с которым Гензельт много лет состоял в переписке.

⁴⁸¹ Гензельт. А. Письмо Мари Липсиус от 5.17.06. 1887 // *Kindl G. Adolph Henselts Briefe*. S. 511.

⁴⁸² Калерт Август Карл Тимофеус (1807–1864) — профессор Университета в Бреслау, писатель, музыковед, композитор, музыкальный критик, сотрудник «Всеобщей музыкальной газеты» и «Новой Рейнской музыкальной газеты», друг Гензельта.

Гензельт уже долгое время болел и чувствовал себя слабым, старым и не нужным никому. Но тут внезапно силы вернулись к нему. В память старой дружбы и в прославление старых кумиров они играют 8 октября увертюру к «Оберону» в четыре руки. Назавтра Гензельту становится хуже, и в 10:00 10 октября он умирает. Как сказали бы в ту эпоху, его унес дух царя эльфов, Оберона — в тот край, где нет болезней и страданий. Последний привет в этой жизни он получил от Вебера, что не случайно. Не боясь пафоса, можно сказать, что со смертью Гензельта подошла к завершению романтическая эпоха в европейской музыке, начало которой связано с музыкой К. М. фон Вебера.

5.3.7. Вебер и отражение его творчества в сочинениях Гензельта

Пересечения творческих путей Вебера и Гензельта заметны в скрытых (или явных) интонационных переключках их сочинений. Поначалу они были связаны с двумя веберовскими сферами — эльфической скерцозностью и демонической патетикой. В этюдах оп. 2 и оп. 5. такие аллюзии встречаются часто, хотя и реже, чем совпадения с Шуманом, Шопеном, Гуммелем и Мендельсоном. Так, Девятый этюд из оп. 2 («Райское наслаждение»), F-dur, по своему созерцательному характеру отчасти напоминает хоры и песни в народном духе Вебера. Седьмой этюд из оп. 5 «Хоровод эльфов», a-moll, — это явный пример веберовского виртуозного скерцо. Девятый этюд оп. 5, A-dur, — еще одно подобное Веберу *perpetuum mobile*. Но все же очевидно, что речь идет не о заимствованиях, а об общих темах и мотивах, общих формах движения и жанрах раннеромантической эпохи. В поздние годы Гензельта привлекает в Вебере другое — его чистая и возвышенная лирика. Характерным примером явилась «Эпизодическая мысль» («Episodischer Gedanke», 1879), — сочинение, основанное на теме альта из второй части веберовского юношеского фортепианного квартета⁴⁸³.

⁴⁸³ Это сочинение Вебера, не упомянутое в Каталоге Ф. В. Йенса, любезно предоставил для анализа Гебхардт Киндль. Об этом подробнее см. в статье *Скорбященская О. А.* Веберовский адепт в Санкт-Петербурге: к истории взаимных влияний русской и немецкой фортепианной музыки // *Художественное образование и наука*. Москва, 2018. № 3. С. 60–62.

Этот поэтический ноктюрн посвящен Ференцу Листу и обыгрывает многие гармонические и мелодические обороты, свойственные его музыкальному языку (терцовое сопоставление тональностей, арфообразные арпеджированные пассажи, на гребне которых парит тема напоминают «Грезы любви» Листа и его же романс «Как дух Лауры»). Одна из последних гензельтовских транскрипций, «Эпизодическая мысль», отличается подлинным вдохновением. Лист с энтузиазмом откликнулся на появление этого произведения, и писал Гензельту, спрашивавшего у него совета: «Твоя версия с форшлагом на В в «Эпизодической мысли» кажется мне лучшей»⁴⁸⁴.

Памятником зрелой романтической эпохи стал Концерт Гензельта. Вторая часть этого концерта — гениальное Ларгетто Des-dur — явно вдохновлено веберовскими сценами из «Фрайшютца» и медленными частями из веберовских сонат. Это сочинение существует в транскрипции для фортепиано соло М. А. Балакирева и напоминает о многих балакиревских лирических темах в Des-dur (например, его вступительной теме из его юношеской Фантазии для фортепиано с оркестром) и, одновременно, предвосхищает Ноктюрн для левой руки А. Скрябина, тем самым «перебрасывая мост» между ранним немецким романтизмом веберовской школы и русской музыкой второй половины XIX — начала XX века. Сегодня ясно, что таким связующим звеном являются и все фортепианные сочинения, и сама жизнь «веберовского адепта в Санкт-Петербурге», Адольфа фон Гензельта.

5.4. Гензельт и Шопен: опыт сравнительной характеристики⁴⁸⁵

5.4.1. Гензельт и Шопен в отзывах критиков 1840–1850-х годов

Нас может удивить сегодня, но сравнение Гензельта с гениальным Фредериком Шопеном было общим местом романтической музыкальной критики

⁴⁸⁴ *Kindl G.* Adolph Henselts Briefe. S. 432. Затем следует нотный пример с гензельтовской обработкой «Эпизодической мысли» Вебера.

⁴⁸⁵ Материалом параграфа стала статья: *Скорбященская О. А.* Гензельт и Шопен: опыт сравнительной характеристики // *Художественное образование и наука.* М., 2019. № 4. С. 83–93.

1830–1850-х годов. Роберт Шуман называл Гензельта «северным Шопеном»⁴⁸⁶, а в одной из шумановских статей 1840-х годов было написано так: «Гензельт — немецкий Шопен, как Шопен, он — поэт фортепиано, как и Шопен, он живет вдали от родины»⁴⁸⁷. Доктор Август Калерт (August Kahlert) в статье, озаглавленной «Адольф фон Гензельт и современная фортепианная игра» и напечатанной в журнале «*Saecilia*» в июле 1839 года пишет: «Сравнивая сегодня сочинения Гензельта со всей фортепианной музыкой, замечаешь, что, несомненно, на него больше всего повлиял Шопен. У них обоих бархатно-мягкая атака, которая является обычной, но монотонности цвета, которая несколько утомляет у Шопена, у Гензельта мы не находим»⁴⁸⁸. Музыкальный критик Модест Резвой⁴⁸⁹ перевел статью д-ра Калерта⁴⁹⁰ для «Северной пчелы» в 1839 году так: «Сравнивая творения Гензельта с кипами сочинений для фортепиано, находим, что на его игру, более всех предшественников, имел влияние Шопен. Игра обоих бархатистая, но у Гензельта мы не находим однообразия колорита, утомляющего в Шопене»⁴⁹¹. Известный автор статьи в «*Revue e gazette musicale*», опубликованной в 1842 году, считал: «Гензельт одарен гением созерцательным, поэтическим, элегическим; в его музыкальных созданиях заключено много туманного, неопределенного, он принадлежит к мечтательной школе, считающей Шопена своим предводителем»⁴⁹². Василий Боткин⁴⁹³ пишет в «Отечественных записках» в 1850-м году, отдавая

⁴⁸⁶ Шуман, Роберт. Адольф Гензельт. Двенадцать характерных концертных этюдов. Соч. 2 // Шуман Р. О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 т. (комплекс из 3 книг). Т. II. С. 94.

⁴⁸⁷ Kindl Gebhard. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines fascienirenden Lebens. S. 200.

⁴⁸⁸ Ibid. S. 240.

⁴⁸⁹ Резвой (Резвый) Модест Дмитриевич (1806–1853) — музыковед, виолончелист, музыкальный критик, художник-портретист, член Российской академии наук, основоположник русской лексикографии.

⁴⁹⁰ Калерт Август Карл Тимофеус (1807–1864) — профессор университета в Бреслау, писатель, композитор, музыкальный критик, сотрудник «Новой Рейнской музыкальной газеты» и «Всеобщей музыкальной газеты».

⁴⁹¹ Keil-Zenzerova Natalia. Adolph von Henselt. Ein Leben für das Klavierpädagogik in Russland. S. 282.

⁴⁹² Ibid. S. 293.

⁴⁹³ Боткин Василий Петрович (1811–1869) — русский писатель-очеркист, литературный и музыкальный критик, переводчик, друг Огарева и Герцена, сотрудник «Современника», автор

пальму первенства Шопену: «он (Шопен) имел важное влияние на других пианистов-композиторов. Под влиянием его этюдов — развились, со стороны техники, таланты Листа, Тальберга и Гензельта... Произведения Гензельта имеют нежный, томно-страстный характер, но несколько однообразный колорит его гораздо светлее шопеновского»⁴⁹⁴. Иоганна Кинкель⁴⁹⁵ в 1852 году в статье «Восемь писем и размышлений о фортепианной литературе, Адольф Гензельт» сравнивает Шопена, Тальберга и Гензельта: «Между Тальбергом и Шопеном стоит Адольф Гензельт, величавый, как первый, менее блестящий, чем второй, но сочетающий некоторую долю преимуществ каждого. Подобно Шопену, он изображает образы природы, не их ужасную магию-тайну, а только мерцающую, поверхностную внешность...»⁴⁹⁶. Ученица Гензельта Алиса Мангольд⁴⁹⁷ в 1858 году в своих воспоминаниях «Музыкальные Мемуары. Истинная история моей жизни» пишет: «Гензельт в такой же степени находился под влиянием Фильда, как и Шопена. Это связано с их фортепианной техникой, и это не поймут те, кто не слышал ни Фильда, ни Шопена»⁴⁹⁸. О том же пишет и ученица Гензельта Беттина Уолкер.

5.4.2. Жанровый анализ фортепианных сочинений Гензельта и Шопена.

Их подобие и различия

Действительно, между Шопеном и Гензельтом немало общего, что и дает повод для сравнений. Во-первых, среди всего корпуса сочинений Гензельта

«Писем об Испании» (1847), статей о Листе, Мендельсоне, Шумане, статьи «Итальянская и Германская музыка» (1839).

⁴⁹⁴ Keil-Zenzerova Natalia. Adolph von Henselt. Ein Leben für das Klavierpädagogik in Russland. S. 302.

⁴⁹⁵ Иоганна Кинкель, урожденная Моккель (1810–1858) — немецкая писательница, композитор, педагог.

⁴⁹⁶ Kindl Gebhard. Adolph von Henselt (1814–1889). 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. S. 363.

⁴⁹⁷ Мангольд Алиса (1844–1912) — пианистка, ученица Гензельта, писательница. Она вышла замуж в 1863 году за скрипача и педагога Луи Диля (1838–1910).

⁴⁹⁸ Kindl Gebhard. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 433.

большую часть, как и у Шопена, составляют фортепианные сочинения. Во-вторых, сами эти произведения представляют одни и те же жанры: Этюды op. 2 и op. 5 у Гензельта — соответствуют Этюдам op. 10 и op. 25 Шопена; гензельтовский Концерт f-moll op. 16 — шопеновским Концертам e-moll op. 11 и f-moll op. 21; самое популярное произведение Гензельта 1840-х годов, Концертные Вариации на тему Мейербера E-dur op. 11 — напоминают о блестящем шопеновском дебюте, Концертных вариациях для фортепиано с оркестром на тему из «Дон-Жуана» op. 2, отмеченных Шуманом; гензельтовские Вариации на тему из «Любовного напитка» Доницетти — подобны шопеновским Блестящим Вариациям B-dur op. 12 на тему популярного рондо из «Людовика» Герольда и Галеви; Четыре Экспромта, Ноктюрны, Вальсы, Баллады, Скерцо, даже Мазурка и Полька — все эти пьесы Гензельта имеют жанровых двойников у Шопена (строго говоря, это не индивидуальные открытия, а распространенные жанры эпохи романтического пианизма, которые ни Гензельт, ни Шопен не изобретают, но используют, как общие формы эпохи, наподобие вечерних костюмов — смокингов, фраков и т. д.)⁴⁹⁹. Отсутствие у Гензельта крупных форм — сонат — объяснимо с точки зрения его предрасположенности к миниатюрам.

Разница, тем не менее, очевидна: большинство пьес Гензельта имеет программные названия или подзаголовки, что делало его произведения более доступными и популярными: «Радость любви», «Фонтан», «Весенняя песня», «Гондола», не говоря уже о программных названиях этюдов, чьи французские названия читаются как сценарий романтической пьесы: «О буря, нет, ты не в силах победить меня!», «Как река стремится в море, так мое сердце ждет тебя!», «Ах! Ты убегаешь, но воспоминание остается», «Отдых любви», «Если б я был птичкой, то летел бы к тебе» и т. д. Если Шопен с равнодушием, а зачастую и презрением относился к литературным программам романтической эпохи, то Гензельт не возражал против них, а часто и сам их создавал. Он дружил с поэтами, и его

⁴⁹⁹ См.: Скорбященская О. А. Гензельт и Шопен: опыт сравнительной характеристики // Художественное образование и наука. М., 2019. № 4. С. 83–93.

произведения часто вызывали поэтические ассоциации. Как было отмечено в предыдущем параграфе, у Теодора Шторма и Эдуарда Мерики возникла поэтическая переписка по поводу его Этюдов⁵⁰⁰, а Андерсен посвятил Гензельту стихи⁵⁰¹. Конечно, и Шопен вызывал поэтическое вдохновение у своих современников и потомков — от безвестной немецкой поэтессы Петербурга, подтекстовавшей его 14 этюд⁵⁰² — до Бориса Пастернака. Известны поэтические названия его прелюдий, данные Гансом фон Бюловым, которые приводит по памяти его (и Гензельта) ученица Лаура Раппольди-Карер⁵⁰³. Но все эти программные интерпретации шопеновской музыки не затрагивают ее суть, в то время как программы гензельтовских Этюдов являются авторским выражением скрытого в них образа.

Не покидает ощущение, что сходство жанров произведений Гензельта и Шопена — это лишь внешние подобия. Отличия же Гензельта и Шопена как композиторов носят сущностный характер. Дело даже не в несовпадении масштаба их композиторского гения и не в мастерстве техники. Разным у них был сам творческий процесс. Зачастую, особенно в Этюдах, Гензельт сочинял за клавиатурой и был гениальным импровизатором, когда он переносил свои импровизации на нотный лист, то становилось заметно отсутствие необходимых композиторских умений: будучи изобретательным в фактуре, он приходил к довольно стандартным результатам в форме, сочиняя приятные мелодии, он не разрабатывал их мастерски ни модуляционно, ни полифонически. Словно о нем говорил в свое время Вебер: «Проклятые пальцы пианиста! Потихоньку и мошеннически, как и подобает настоящим ремесленникам, они протаскивают уже

⁵⁰⁰ Kindl Gebhard. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 373–374. Об этом см. подробнее: Скорбященская О. А. Гензельт и Шопен: опыт сравнительной характеристики // Художественное образование и наука. М., 2019. № 4. С. 83–93.

⁵⁰¹ Ibid. S. 404.

⁵⁰² Брагинская Н. А. Ф. Шопен в аранжировке Т. Лешетицкого: неизвестный автограф в Отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории // Musicus (Музыкальный). Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2010. 1–2. С. 8–12.

⁵⁰³ Шонберг Гарольд. Великие пианисты. С. 24.

готовые, избитые формулы»⁵⁰⁴. Ритм Гензельта тоже очень стандартен, ему чужда прихотливая шопеновская метроритмика, у него нет ни синкоп, ни полиритмии, ни гемиол. «Национальная аритмия» (Падеревский) шопеновской агогики (*rubato*) Гензельту тоже не свойственна.

5.4.3. Гензельт и Шопен как национальные символы

К важным областям интерпретации музыки Гензельта и Шопена относится их восприятие в русле национально-патриотических воззрений. Музыка Шопена была для всех его современников воплощением польского национального характера. В. В. Стасов, подытоживая значение шопеновского творчества, писал: «Шопен представлял такое яркое самостоятельно и высокоталантливое проявление национальности, какого нельзя было представить до него в музыке»⁵⁰⁵. Друг Шопена, польский поэт Ц. Норвид был среди тех, кто в патетической форме выразил эту шопеновскую национальную идентичность: «Им слезы Народа польского, по полям рассеянные, в диадеме человечества собраны в алмаз красоты, сверкающий кристаллами невиданной гармонии»⁵⁰⁶. О духе гензельтовской музыки радикально, в выражениях крайнего германского национализма сказал Вильгельм фон Ленц: «Германец из германцев, с Отечеством... на клавиатуре, у Гензельта повсюду, в каждой пьесе, продукция — это репродукция Германии, и в такой сильной степени, что кажется полным воплощением немецкой искренности, веры и преданности. Сила его романтической выразительности простирается рядом с Вебером и его романтическим характером... Быть романтиком — это целиком немецкая черта мышления, и ее ярче всего воплотил Гензельт»⁵⁰⁷. О

⁵⁰⁴ Вебер К. М. фон. Жизнь музыканта // Советская музыка. 1935. № 10. С. 5.
Скорбященская О. А. Гензельт и Шопен: опыт сравнительной характеристики // Художественное образование и наука. М., 2019. № 4. С. 83–93. Об этом подробнее см.: Скорбященская О. А. Гензельт и Шопен: опыт сравнительной характеристики // Художественное образование и наука. М., 2019. № 4. С. 87.

⁵⁰⁵ Стасов В. В. Письма к деятелям русской музыкальной культуры // Статьи об искусстве. Т. 2. М., 1967. С. 255.

⁵⁰⁶ Шопен Ф. Письма. С. 78.

⁵⁰⁷ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review. P. 4.

противоположном восприятии музыки Гензельта, как «русской», пишет Алиса Мангольд: «в нежных и мягких сочинениях Гензельта находятся <...> выраженные звучания русских народных песен и характерных модуляций. То, что является польским в сочинениях, вышедших из-под пера Шопена, может быть названо русским в пьесах Гензельта»⁵⁰⁸. Таким образом, ясно, что оба композитора воспринимались своими современниками как национальные символы, что очень характерно для романтической культуры в целом.

5.4.4. Интонационные пересечения сочинений Гензельта с Шопеном

При том, что Гензельт не был плагиатором, в некоторых его сочинениях можно услышать будто бы цитирование щопеновских пьес. Об этих совпадениях уже говорилось в предыдущих параграфах: первая тема финала концерта f-moll Гензельта (1845) фактурно и мелодически напоминает главную тему финала концерта f-moll Шопена (1830); песня Шопена «Желание» op. 74 № 1 на стихи С. Витвицкого⁵⁰⁹ предвещает Этюд Гензельта «Птичка» op. 2 № 6; Начало Этюда Гензельта G-dur op. 5 с затаковой трелью перед секстовым ходом напоминает начало Этюда Шопена F-dur op. 10. Если говорить о щопеновских прообразах гензельтовской «Птички», то не обойтись без Этюда Ges-dur op. 25 № 9. первая тема финала концерта f-moll Гензельта (1845) напоминает фактурно и мелодически главную тему финала концерта f-moll Шопена (1830), Песня Шопена «Желание» op. 74 № 1 на стихи С. Витвицкого предвещает Этюд Гензельта «Птичка» op. 2 № 6. Связь Этюдов Гензельта с Этюдами Шопена отмечена Шуманом, писавшим: «Нам пришлось бы — в более узкой области фортепианной музыки — сравнить прозрачную манеру Гензельта с манерой Шопена, как бы подернутой дымкой... В самом деле, без Шопена многие гензельтовские Этюды вообще не

⁵⁰⁸ *Kindl Gebhard*. Adolph von Henselt (1814–1889). S. 433.

⁵⁰⁹ Витвицкий Стефан (1801–1847) — польский поэт-романтик, родился на Украине, умер в Риме жил в Дрездене и Париже. Из 20 песен Шопена 10 песен написаны на его стихи.

существовали бы»⁵¹⁰. Речь идет, понятное дело, не о прямых заимствованиях, а о воспроизведении общих интонационных форм эпохи.

5.4.5. Гензельт и Шопен как пианисты: физическая и психическая природа

Гензельт-пианист, очевидно, был иной физической природы, чем Шопен. Как говорят одни свидетели, он обладал огромной, очень хорошо растянутой рукой, изумлявшей даже Листа и Антона Рубинштейна, в отличие от небольшой и хрупкой, но гибкой кисти Шопена. С другой стороны, Беттина Уолкер, английская ученица Гензельта пишет о «мясистой небольшой руке с короткими пальцами и огромными растяжениями, с почти плоской кистью.

О невероятной гибкости руки Шопена вспоминал Стефан Геллер: «Доставляло изумление наблюдать за тем, как его хрупкая, но гибкая рука растягивалась и поглощала огромные аккорды, как удав кролика»⁵¹¹. Физическая сила позволяла Гензельту легко исполнять октавные эпизоды и громкие кульминации. Игра Шопена была, в целом, более деликатной, но отдельные вспышки темперамента в кульминациях «прорезали ткань целого, как отсветы молний в грозу» (С. Клезанже)⁵¹². При этом звуковые идеалы у них были схожи: певучая, кантабильная игра (в духе Фильда) у Гензельта сочеталась с бриллиантной гуммелевской техникой и могла быть сопоставлена с игрой Шопена, который с гордостью писал: «Здесь, в Париже говорят, что у меня туше Фильда, а удар Крамера»⁵¹³.

Парадоксально, но сходной была, вероятно, и психическая конституция двух пианистов. Как и Шопен, Гензельт отличался своеобразной «замкнутостью» и «застенчивостью»⁵¹⁴. Они не любили играть в больших концертных залах. Гензельт лишь несколько раз в начале своей артистической карьеры выступал в больших

⁵¹⁰ Шуман Р. О музыке и музыкантах. С. 95.

⁵¹¹ Шопен Ф. Письма: в 2 т. Т. 2. М., 1980. С. 80.

⁵¹² Там же. С. 82.

⁵¹³ Там же. С. 24.

⁵¹⁴ Шонберг Г. Великие пианисты. С. 78.

залах — Дворянского собрания в Петербурге, Одеон в Мюнхене. По-настоящему Гензельт раскрывался в камерных залах и в домашней, интимной обстановке — среди своих друзей, единомышленников и учеников — у себя ли дома, на Кирочной 8/10 в Петербурге, где играл каждое воскресенье для учеников, в Максене под Дрезденом у своих друзей Фредерики и Фридриха Серре, в Бреслау, на фабрике местного фортепианного производителя Бессали. Тогда его игра была красочна и поэтична. Известный рассказ об игре Гензельта у себя дома в Дрездене приводит Вильгельм Ленц: он услышал, стоя за дверью, что Гензельт импровизировал с невероятным мастерством, прекрасным звуком, но, как только зашел в комнату, Гензельт тут же начал играть скованно, зажато и «деревянным» тембром⁵¹⁵. Такая «застенчивость» имела у Гензельта, несомненно, болезненный характер и приводила к эксцессам: когда он покинул эстраду в Берлине во время своего концерта, забыв наизусть текст. Очевидно, что ему трудно было «перешагнуть» барьер между эстрадой и концертным залом; возможно, также, что особую трудность для него представляла игра наизусть. Так что, вероятно, прав был Юзеф Эльснер, когда в письме Шопену от 24.03.1840 года называл Гензельта, наряду с Тальбергом и даже Листом — «*якобы* соперником» Шопена⁵¹⁶.

Конечно, гений Шопена-исполнителя был вне досягаемости для Гензельта. Хотя, как и Гензельт, Шопен был подвержен перепадам настроения и удачнее играл в салонах и небольших концертных залах, в основном, потому что его сила звучания была недостаточна для больших помещений, а тонкость нюансировки требовала близкого расположения от публики. Но, когда он был в настроении, то производил на всех слушателей ошеломляющее впечатление. Воспоминания Гейне, Бальзака, Шумана, Хиллера, Мендельсона, Мошелеса, Делакура, маркиза де Кюстина тому свидетельство⁵¹⁷. Приведу некоторые высказывания коллег-музыкантов. «Он редко открывал свое сердце, но за фортепиано он забывал себя

⁵¹⁵ Там же. С. 80. *Скорбященская О. А.* Гензельт и Шопен: опыт сравнительной характеристики // *Художественное образование и наука.* М., 2019. № 4. С. 89.

⁵¹⁶ *Шопен Ф.* Письма: в 2 т. Т 1. М., 1976. С. 455.

⁵¹⁷ *Eigeldinger J. J.* Chopin pianist and teacher as seen by his pupils. Cambridge: Cambridge university press, 1986. P. 86–98.

больше, чем любой из музыкантов, которых я слышал — с такой концентрацией, что все внешние мысли просто переставали существовать <...>. Даже недостаток звучности <...> превращался у него в элемент шарма — эта тщетная борьба между энергией мысли и материей производила чувство ностальгии» (Ф. Хиллер)⁵¹⁸. «Есть что-то целиком собственное в его игре. И вместе с тем столь мастерское, что он воистину может быть назван совершеннейшим из виртуозов» (Ф. Мендельсон)⁵¹⁹. «Есть что-то незабываемое уже в том, как он сидит за фортепиано, подобно ясновидцу, погруженному в свои грезы, наблюдать, как его видения общаются друг с другом посредством его игры и как, в конце каждой пьесы он проводит одним пальцем вдоль клавиатуры глиссандо, как бы для того, чтобы отрешиться от мира грез и вернуться к повседневности — уже чудо» (Р. Шуман)⁵²⁰. В предыдущих главах уже приводились отзывы Шумана, Мендельсона, Листа на игру Гензельта.

5.4.6. Гастрольные маршруты. Отношения с властью

Из биографии Гензельта, написанной Ла Марой⁵²¹, в другие биографии Гензельта переключалась легенда, что Гензельт и Шопен встречались в Карлсбаде в 1835 году. Они могли встретиться в Карлсбаде в 1835 году — могли, если бы совпали по времени, но Гензельт был на этом курорте в мае, а Шопен — в августе. Придворный пианист русского императорского двора и нетитулованный король европейского пианизма, Гензельт и Шопен словно чудесным образом «разделили сферы влияния» — может быть в их дипломатическом избегании личных встреч был и некий умысел. И действительно, карта их гастрольных маршрутов характерна несовпадением места и времени концертов. Гензельт гастролировал в Мюнхене, Вене, Веймаре, Берлине, Лейпциге, Дрездене (в 1836–1837 годах); в Варшаве (1838), в Санкт-Петербурге, Риге, Дерпте, Миттаве (в 1839–1840 годах), в

⁵¹⁸ Ibid. P. 87.

⁵¹⁹ Ibid. P. 88.

⁵²⁰ Ibid. P. 90.

⁵²¹ *La Mara [Lipsius, Marie]*. Adolf Henselt // *La Mara. Musikalische Studienköpfe*. Bd. 3. Leipzig, 1883. S. 77–126.

Бреслау, Лондоне, Бате (в 1850-х), в Париже (тоже в 1850–1854 годы). Шопен играл в Варшаве; Штутгарте, Вене (в 1831 году), затем, с 1836 по 1848 годы — в Париже, в 1849 году — в Лондоне и в Глазго — и никогда в России, что было для него неприемлемо по политическим причинам. Известно, что в 1837 году он отрицательно ответил на предложение русского посла в Париже, Вильгельма фон Ленца, стать придворным пианистом русского императорского двора, сказав, что считает себя эмигрантом и не участвовал в польском восстании 1831 года лишь случайно⁵²². Гензельт стал придворным пианистом русского императорского дома в 1839 году, что, несомненно, определило отрицательное отношение к нему Шопена. В общем, они представляли собой разные типы отношения к власти и к тем влиятельным аристократам, которые выступали в роли меценатов. Можно предположить, что карьера Гензельта не состоялась бы без поддержки императорского двора России. Он был педагогом всех детей императора Александра, Елены Павловны, Петра Ольденбургского, внука Павла I, русского Великого князя, одного из влиятельнейших людей и благотворителей-меценатов России. С последним Гензельта связывала личная дружба. Шопен же всегда соблюдал дистанцию по отношению к властям, предпочитая избирательно общение с отдельными аристократами и аристократками — своими учениками.

Существовали люди, слышавшие и Шопена, и Гензельта, но, в общем, у них были разные аудитории. Тем не менее, в сознании слушателей 1840-х годов они были рядоположны.

Шуман планировал поместить Этюд Гензельта вместе с Этюдом Шопена (а также пьесой Клары Вик и Этюдом Мошелеса) в Нотном приложении к Новой Музыкальной газете (об этом он пишет Гензельту 31 августа 1837 года)⁵²³.

⁵²² Семеновский С. Вступительная статья ко 2-му изд. Писем Шопена. М., 1978; Шопен Ф. Письма: в 2 т. / вступ. ст. С. Семеновского. 2-е изд. М., 1978. С. 4–35.

⁵²³ Шуман Р. Письма: в 2 т. Т. 1. М., 1970. С. 285.

5.4.7. Педагогика Гензельта и Шопена

Если в их сочинениях и исполнительской карьере было немало поводов для сравнений, то и в их педагогических воззрениях мы находим много общего. Гензельт очень любил и сам играть Шопена (этюды, ноктюрны, мазурки, Концерт) и давал его произведения своим ученикам (Этюды op. 10 cis-moll, Ges-dur, op. 25 a-moll, f-moll, Концерт e-moll). Основные принципы педагогики Шопена и Гензельта базировались на схожих элементах: классическая прозрачность и прослушанность всей фактуры, полифоническая игра, пение за фортепиано, разумная аппликатура, учитывающая строение руки и индивидуальность пальцев учеников; сочетание импровизационной свободы мелодии и ритмической строгости аккомпанеента; техника педализации, скорее скупой, нежели щедрой. Как и Шопен, Гензельт придерживался рациональных взглядов на методику и работал с карандашом в руках (частенько, когда он раздражался, карандаш летел на пол, но и Шопен был раздражительным и требовательным педагогом). Никогда Гензельт, как и Шопен, не прибегал к словесным ассоциациям и редко, только с любимыми учениками, переходил за пределы времени, отведенного на урок. Он играл, как и Шопен, на уроке, но часто не только соло, но и в два рояля с учениками, «набрасывая волшебный плащ импровизаций»⁵²⁴ на сухую основу этюдов Крамера, восхищая своим поэтичным и мечтательным звучанием воображение учеников. Стасов вспоминал, что они с Серовым, занимаясь у Гензельта в Училище правоведения, нашли способ, как утихомирить его гнев — они просили его сыграть им⁵²⁵.

Гензельта-педагога часто изображали в карикатурных тонах: «Гензельт убивает!» — говорили его ученики, а, по словам Гарольда Шонберга, он занимался в турецкой феске с мухоловкой в руках и бил ею при неверных нотах в раздражении, крича: «*Falsh! Falsh!!*» — как будто бы хотел истребить всю популяцию этих насекомых в России⁵²⁶. Шопен, как и Гензельт, очевидно, страдал

⁵²⁴ РМГ. 1899. № 37. С. 467.

⁵²⁵ Там же. С. 870–871.

⁵²⁶ Шонберг Г. Великие пианисты. С. 81.

от педагогической рутины, что вызывало тоже у его учеников желание создать своеобразный карикатурный портрет (как в карикатуре Мориса Санда, изображающей Шопена на уроке с Полиной Виардо, где желчный длинноносый Шопен бьет по инструменту и раздраженно кричит: «Это не мой способ игры! Это — листовский!»)⁵²⁷ или в описании Елизаветы Шереметевой урока с Шопеном 9 ноября 1842 года, в котором она описывает его как невзрачного на вид и очень болезненного человека, который вскрикнул непроизвольно, когда ученица взяла неверную ноту⁵²⁸.

Идеи «Методы» Шопена (1849 года) — ее простота, даже элементарность, обучение одновременно игре на фортепиано и теории музыки близко соприкасаются с идеями «Школы» («На многолетнем опыте основанное руководство в обучении фортепианной игре») Гензельта (1868 год). Можно сказать и так: гензельтовская методика развивает и обобщает рациональные зерна шопеновских методических набросков. Ясно, что адресат методики Гензельта и Шопена — один и тот же. Они обращаются не к производству виртуозов, а воспитанию вкуса и музыкальности любителей и любительниц фортепианной музыки (кстати, были у них и общие ученики — Вильгельм фон Ленц, Эмма Греч). Их методика рассчитана на тех учениц и учеников, которые не будут гнаться за «щеголеватостью игры» (Гензельт), разучивать одно и то же сочинение на протяжении полугода, а будут преклоняться перед «великими мастерами прошлого» (Шопен). Эти мастера (репертуарные предпочтения) были у Шопена и Гензельта одинаковы: Бах, Моцарт, Бетховен, Вебер, Гуммель. Главное в методике Шопена, как и у Гензельта — это здравомыслие. Любопытно сопоставить некоторые отрывки из «Методы» Шопена и «Школы» Гензельта. Шопен: «Тем, которые изучают технику туше, привожу здесь некоторые крайне простые и полезные советы, которые, согласно моему собственному опыту, будут, несомненно, полезны <...>. Хотя искусство безгранично, однако, существуют

⁵²⁷ *Eigeldinger J. J.* Chopin pianist and teacher as seen by his pupils. P. 4.

⁵²⁸ *Шопен Ф.* Письма: в 2 т. Т. 1. М., 1976. С. 329.

средства, чтобы придать ему завершенность <...>. Пытались изобрести много непригодных методов для обучения игре на фортепиано, методов, которые не имеют ничего общего с обучением игре на этом инструменте. Это подобно попытке обучения кого-то ходить на голове для того, чтобы он научился ходить правильным образом <...>. Не умеют исполнять музыку в истинном смысле этого слова, а тот вид *сложностей* (технических), над которыми они работают, не имеет ничего общего с истинными сложностями музыки, музыки великих мастеров»⁵²⁹. Гензельт: «В учебных заведениях наших должно быть обращено внимание не столько на щеголеватость и блеск игры, сколько на основательное ее изучение, потому что только основательным изучением достигается блеск ее, точно так же как чтение нот с первого на них взгляда — а *prima vista* — достигается собственным прилежанием, часто без помощи учителя»⁵³⁰.

Характерно шопеновское обращение к читателям: «Дорогое дитя — твои занятия музыкой были превосходными. Тебя научили любить Моцарта, Гайдна, Бетховена. Ты в состоянии оценить творения больших мастеров <...>. Тебе недостает лишь того, что принято называть беглостью пальцев, дабы полностью выразить в своей игре то восхищение великими мастерами, перед которыми Тебя научили преклоняться»⁵³¹. Ему словно вторит Гензельт, который сокрушается: «Учениц занимают исполнением таких пьес, которые при самой искренней воле с их стороны, превышает их силы. Непоправимые последствия этого состоят в том, что ученицы проводят по несколько месяцев за одной и той же пьесой, нередко совсем останавливаются на одной странице, занятие перестает быть музыкальным и переходит в механическое, убивающее дух; исчезает интерес, достижение успеха становится невозможным, и вся деятельность оказывается плачевною мукою»⁵³².

⁵²⁹ Шопен Ф. Письма: в 2 т. Т 1. М., 1976. С. 323.

⁵³⁰ Гензельт А. На многолетнем опыте основанные Правила преподавания фортепианной игры. СПб., 1868. Цит. по: Алексеев А. Д. Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма. С. 123–124.

⁵³¹ Шопен Ф. Письма. С. 324.

⁵³² Гензельт А. На многолетнем опыте основанные Правила преподавания фортепианной игры. С.-Петербург, 1868. Цит. по: Алексеев А. Д. Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма. С. 127. См. об этом также: Сухова Л. Г. Национальные и интернациональные

Шопен пишет: «Все зависит от умения правильно относиться к аппликатуре. Самым осведомленным человеком в этой области является Гуммель»⁵³³. Гензельт дополняет: «Не в том дело, какого именно теоретика упражнения пальцев исполняют — Шмидта или Герца, Калькбреннера или Черни. Надобно, чтобы они постоянно и рационально их исполняли...»⁵³⁴.

5.4.8. Гуммель как источник пианизма Гензельта и Шопена

Если искать истоки, то именно Гуммель с его взглядами на искусство фортепианной игры заложил основы той школы, к которой относились и Гензельт, и Шопен. Гензельт не просто учился на протяжении полугода у Гуммеля. Если в молодости он часто бунтовал, считая Гуммеля «отсталым консерватором», то, начав преподавать, обнаружил много рационального в гуммелевской методике и, чем дальше, тем больше ценил этого великого педагога-пианиста. В своей автобиографии Гензельт говорил: «Гуммель повлиял на меня в большей степени, как человек, нежели как музыкант»⁵³⁵. Однако его ученики (Стасов и Серов) находили, что влияние Гуммеля на Гензельта было огромным. Он, безусловно, ценил Гуммеля-композитора и проходил со своими учениками его произведения.

С Гуммелем, учителем Гензельта, много пересечений и у Шопена. Не говоря о биографических пересечениях: Шопен и Гуммель встречались в Варшаве в 1828 году и в Вене в 1830 году, их связывала общность интересов, взглядов на фортепианную игру и, просто дружеские отношения. Гуммель заходил к Шопену в гости со своим сыном. Не удивительно, что Шопена многие считали наследником

аспекты российской музыкально-педагогической школы. Дисс....доктора пед.наук. Тамбов, 2005. С. 150.

⁵³² *Шопен Ф.* Письма. С. 325.

Г. Национальные и интернациональные аспекты российской музыкально-педагогической школы

⁵³³ *Шопен Ф.* Письма. С. 325.

⁵³⁴ *Гензельт А.* На многолетнем опыте основанные Правила преподавания фортепианной игры. СПб., 1868. Цит. по: *Алексеев А. Д.* Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма. С. 128.

⁵³⁵ *Kindl Gebhard.* Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 115.

Гуммеля, а шопеновский концерт f-moll сравнивали с гуммелевским концертом a-moll. Разумеется, Шопен также проходил со своими учениками сочинения Гуммеля.

Таким образом, «родственность душ» Шопена и Гензельта определялись не их бытовыми и биографическими пересечениями, а духовной близостью двух современников, пианистов романтической эпохи, основанной на подобии психофизических типов, исполнительских и педагогических идеалов, общности истоков (гуммелевская школа), наследников (Балакирев и новая русская школа). Вот почему их несовпадения, в общем, случайны, а совпадения в творчестве и жизни характерны. Не будучи друзьями-соперниками (как Шуман и Гензельт), друзьями-коллегами (как Гензельт и Лист), они были — на первый взгляд — вежливыми соседями, словно ничего не знающими друг о друге, а на самом деле — единомышленниками, двумя параллельно движущимися по своим орбитам планетами, которые отталкивало друг от друга их внешнее подобие, но не давало отойти на далекое расстояние их внутреннее сходство⁵³⁶.

5.5. Гензельт, Балакирев и Стасов⁵³⁷

С западноевропейскими музыкантами — классиками и романтиками — Гензельт выступал в роли продолжателя великих традиций, собрата и соперника, но по отношению к русским композиторам, исполнителям и педагогам он стоял у истоков новых традиций, будучи, по определению М. А. Балакирева, современником и соратником Шопена, Шумана и Листа. Гензельт до конца дней оставался требовательным наставником русских музыкантов, «предтечей», по выражению А. В. Оссовского, русской консерватории. Влияние Гензельта-композитора, пианиста и, особенно, педагога сохранялось русской музыке от Балакирева и Римского-Корсакова — до Рахманинова и Скрябина и даже те его

⁵³⁶ См.: *Скорбященская О. А.* Гензельт и Шопен: опыт сравнительной характеристики // *Художественное образование и наука*. М., 2019. № 4. С. 93.

⁵³⁷ Материалы параграфа основаны на статье: *Скорбященская О. А.* Гензельт, Балакирев и Стасов. Отцы и дети // *Opera musicologica*. 2019. № 4 (42). С. 16–30.

современники, которые относились к нему критически, как А. Г. Рубинштейн и П. И. Чайковский, не сумели избежать его воздействия.

В своем знаменитом романе «Отцы и дети» И. С. Тургенев, изобразив идеологические споры в русском обществе 1860-х годов, попал в узловую и болезненную проблему взаимоотношения двух социальных слоев — разночинцев (поколения 1860-х) и дворян (поколения 1840-х). Главные оппоненты, Евгений Базаров и Павел Кирсанов, не просто символизируют эти два поколения, к которым принадлежат по рождению, не только находятся в непримиримой идейной борьбе, но взаимосвязаны друг с другом и зависят друг от друга, как один человек, но показанный в разных возрастах. Оба — «лишние люди», чьи таланты не потребовались России. Д. И. Писарев, которого многие считали прототипом Базарова, в своей статье первый рассматривает его в сопоставлении с другими знаменитыми литературными предшественниками и формулирует это так: «У Печориных есть воля без знания, у Рудиных — знание без воли; у Базаровых и знание, и воля. Мысль и дело сливаются в одно твердое целое»⁵³⁸. Но для настоящего дела, по убеждению Писарева, еще не пришло время, в этом трагедия Базарова, родившегося слишком рано.

Возможно, не будет слишком прямолинейным уподоблением попытка увидеть те же проблемы во взаимодействии двух поколений пианистов России второй половины XIX века, поколения 1830–1840-х и 1860–1880-х. Если первые (Фильд, Глинка, Гензельт) в своем аристократически-салонном пианизме любили «искусство для искусства», то вторые (М. А. Балакирев, кучкисты, А. Г. Рубинштейн) ратовали за искусство больших идей, искусство, исполненное общественно-философского пафоса. Фортепиано для них все меньше оставалось салонно-развлекательным и все больше становилось концертным инструментом, своего рода университетской кафедрой или алтарем нравственного служения обществу. Насколько можно судить сегодня, взаимоотношения между двумя

⁵³⁸ Писарев Д. И. «Отцы и дети» Тургенева // Полное собрание сочинений и писем: в 12 т. Т. 7. М., 1981. С. 407–449.

поколениями музыкантов-пианистов в России не были, все же, столь конфликтными, как между двумя поколениями философов, общественно-политических деятелей или литераторов. Остроту борьбы сглаживала идея преемственности и передачи традиции от поколения пианистических «отцов» к «детям».

Возможно, среди всех композиторов и музыкальных деятелей России второй половины XIX века именно идейный «разночинец» Милий Балакирев может быть назван полноправным наследником придворного пианиста русской императорской семьи, аристократа и дворянина Адольфа фон Гензельта. И не важно, что Гензельт был сыном мелкого фабриканта, а дворянство получил лишь в 1861 году, а Балакирев происходил из старинного дворянского рода. Их социальные роли не совпадали с тем, что было им дано от рождения.

В дружбе и творческом сотрудничестве Гензельта и Балакирева роль инициатора и посредника сыграл Владимир Васильевич Стасов. Он, знавший Гензельта еще с 1840-х годов, учившийся у него мальчиком в Училище правоведения, познакомил в 1879 году стареющего немецкого музыканта с опальным главой новой русской школы. Безусловно, Стасов принимал деятельное участие в обсуждении всех их творческих замыслов — как осуществившихся, так и неосуществленных. Этапы этой дружбы — от первого знакомства — до творческого диалога и символической кульминации, пришедшейся на дни празднования юбилея Гензельта в марте 1888 года, можно проследить по документам, хранящимся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ) и Научно-исследовательском отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории (НИОР СПб консерватории). Родственность устремлений Гензельта и Балакирева была очевидна Стасову, и он мог только радоваться тому, что его предположение оправдалось.

С музыкой Гензельта Балакирев познакомился еще в юности в Нижнем Новгороде. Историю их знакомства приводят С. М. Ляпунов и А. С. Ляпунова в своей статье «Молодые годы Балакирева»: «Балакирев всегда живо интересовался всем, что в музыкальной литературе было ему еще неизвестно. При отсутствии в

Нижнем музыкального магазина и трудности с приобретением нот, он не имел возможности удовлетворять своей любознательности, как бы хотел, а потому был рад всегда случаю получить от кого-либо из своих музыкальных друзей или знакомых что-нибудь интересное для себя по части музыки. Раз получил он в подарок от А. Д. Улыбышева Концерт Гензельта, сочинение, совсем неизвестное в Нижнем. Он с большим интересом стремился познакомиться с ним, но, возвращаясь в институт поздно вечером при сильном морозе на извозчике, он спрятал руки от холода в карманы и не заметил, как выронил по дороге ноты: таким образом, из-за этой неудачи он так и не познакомился с этим сочинением в то время, он узнал его только при переселении в Петербург, когда оно уже не могло представлять для него прежнего интереса»⁵³⁹. Дрожки, очевидно, были весьма рискованным средством передвижения в середине XIX века. Так, согласно изящной версии В. В. Набокова, именно путешествуя на них, Н. А. Некрасов потерял рукопись первых глав романа «Что делать?» Чернышевского: «вот это и была попытка тайной силы — в данном случае центробежной — конфисковать книгу, счастливая судьба которой должна была так губительно отразиться на судьбе ее автора»⁵⁴⁰.

Впоследствии Балакирев включил в свои программы сочинения Гензельта. 26 августа 1855 года в Казани во время Всероссийской ярмарки он играл в Университетском концертном зале этюд Гензельта «Гондола» ор. 13 № 2. Он включил в свой репертуар и Концертные Этюды ор. 2. То, что Балакирев их играл, явствует из его личного экземпляра гензельтовских этюдов с исполнительскими пометками⁵⁴¹. В 1860-х годах Балакирев сделал переложение для фортепиано соло Второй части Концерта Гензельта, *Larghetto* и исполнял эту пьесу неоднократно: летом 1869 года на Северном Кавказе — в Железноводске (29 июля), Кисловодске (8 августа) и Владикавказе (29 августа), весь концерт он исполнил в качестве

⁵³⁹ *Ляпунов С., Ляпунова А.* Молодые годы Балакирева // Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. Л., 1962. С. 24.

⁵⁴⁰ *Набоков В. В.* Дар. М., 1990. С. 246.

⁵⁴¹ ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 1453.

дирижера в Ярославле в 1869 году (Интересно, что тогда партию фортепиано исполняла будущая мать А. Н. Скрябина — Л. П. Щетинина).

Судя по воспоминаниям учениц Балакирева, М. В. Волконской и В. Д. Комаровой, Балакирев проходил с ними в начале 1870-х годов пьесы Гензельта, его «Школу гамм» и его аранжировки Этюдов Крамера для 2-х фортепиано⁵⁴². В личной библиотеке Балакирева хранятся ноты Этюдов Гензельта, его Концертных Вариаций на тему Мейербера, транскрипций «Каватины и Баркаролы» Глинки (в 1902 году Балакирев отредактировал эту транскрипцию для берлинского издательства А. Шлезингера)⁵⁴³.

Личная встреча Балакирева и Гензельта произошла в 1879 году на квартире Стасова⁵⁴⁴. Между двумя музыкантами сразу же возникла глубокая симпатия и установился творческий диалог.

В апреле 1884 года отношения Гензельта и Балакирева получают развитие. Гензельт приглашает к себе домой Стасова вместе с Балакиревым (как старых друзей) на музыкальный утреник 28 апреля послушать его и Листа ученицу Софию Менгер-Поппер, собиравшуюся исполнять сонату Шопена. Приглашены были также Глазунов, Лядов, Бородин, Римский-Корсаков⁵⁴⁵. В письме от 18 апреля, адресованном

«Его Превосходительству Господину Тайному советнику Стасову/На углу Знаменской и Бассейной, Дом № 22», Гензельт пишет:

«Глубокоуважаемый друг!

Приходите, пожалуйста, 28 сего месяца вместе с господином Балакиревым! на *matinée* [утренний концерт. — *О. С.*], которое я организую для нескольких

⁵⁴² Зайцева Т. А. Творческие уроки М. А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика: исследовательские очерки. СПб., 2012. С. 403–404.

⁵⁴³ ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 321, 1446 и 1460.

⁵⁴⁴ Keil-Zenzerova N. Adolph von Henselt: das Leben für die Klavierpädagogik in Russland. S. 97.

⁵⁴⁵ Письмо А. Гензельта В. В. Стасову от 18 апреля 1884 г. // ОР РНБ. Ф. 738. Оп. 1. Ед. хр. 301. См. Скорбященская О. А. Гензельт, Балакирев и Стасов. Отцы и дети // Opera musicologica. 2019. № 4 (42). С. 16–30.

преданных друзей (плюс Кюи, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов, Бородин — приписка рукой Стасова). Вы вдвоем можете прийти, когда захотите, как старые друзья. Господин Вагнер⁵⁴⁶ ждет Вас в 10 часов.

Преданный Вам с 1838 года Ваш Ад. Гензельт.

18 апреля 1884 года»⁵⁴⁷.

В следующем письме от 26 апреля Гензельт уточняет: «с 11 до 11 ½ вместе с Балакиревым».

В постскриптуме содержится просьба Балакиреву исполнить Полонез, посвященный мадам Директрисе (?) Н. Daupemann»⁵⁴⁸. Не ясно, но, вероятно, это Полонез самого Гензельта или Полонез Вебера в редакции Гензельта. Мадам директриса — вероятно, руководительница одного из вверенных Гензельту женских педагогических институтов.

Осенью того же года Балакирев получил от Адольфа Львовича экземпляр Концерта с просьбой сделать новую редакцию, взамен не удовлетворявшей Гензельта редакции Шумана и Хиллера. Первое письмо Гензельта Балакиреву от 29 сентября 1884 года как раз и написано по этому поводу. Его перевод, сделанный неустановленным лицом и хранящийся в НИОР СПб консерватории, таков:

«Превосходный, юный друг мой (!)

Дорогой Андрей Андреевич сообщил мне все милые и добрые намерения Ваши в отношении меня, радушно и признательно их принимаю, доставляя при сем партитуру. По заглавию увидите, что в свое время (за 40⁵⁴⁹ лет пред сим) Гиллер и Шуман выразили свое мнение, помеченное красным и черным карандашом, которому я не всегда следовал (вставка — хотя сам находил, что аккомпанемент оркестра был затруднителен) — за неимением⁵⁵⁰ покоя, чтобы вникнуть в столь затруднительное для меня дело. — Теперь, всецело доверяюсь Вам, независимо от

⁵⁴⁶ Андрей Андреевич Вагнер был действительным статским советником в Совете директоров образовательных учреждений княгини Марии и жил долгое время в квартире Гензельта на Кирочной, 8/10.

⁵⁴⁷ Перевод с французского мой. — О. С.

⁵⁴⁸ ОР РНБ. Ф. 738. Оп. 1. Ед. хр. 302.

⁵⁴⁹ В оригинале: за 43!

⁵⁵⁰ Вставка Гензельта: «при вверенных мне 9-ти Институтах».

доброй воли имеющему счастливые случаи наблюдать и проверить возможность замечаний.

Еще раз примите искренние благодарность и поцелуи⁵⁵¹

Вашего отцовски-друга

Ад. Гензельта»⁵⁵².

Это письмо служит ценным свидетельством намерения Балакирева и Гензельта начать работу над редакцией Концерта ор. 16. Инициатором, судя по письму, выступил Балакирев через В. В. Стасова и А. А. Вагнера. Гензельт очень корректно упоминает о предыдущей редакции Хиллера и Шумана, «которой он не всегда следовал за неимением покоя вникнуть в столь затруднительное дело» — имеется в виду оркестровка — и выражает надежду, что Балакирев, имея возможность советоваться с Гензельтом лично, сумеет переоркестровать Концерт.

Хотя Балакирев начал работу над оркестровкой концерта Гензельта, он не завершил ее. Различные варианты того, как можно изменить оркестровку, находятся в НИОР СПб № 1246–1249.

В письме С. М. Ляпунову в следующем году Балакирев посоветовал ему использовать соответствующие части Концертов Шопена и Ларгетто из Концерта Гензельта в качестве модели для сочинения медленных частей⁵⁵³.

В 1884 году Балакирев посвящает Гензельту свой Этюд-идиллию «В саду».

В начале 1887 года Балакирев получил от Гензельта в подарок портрет с надписью «Другу от друга» (по-русски). В ответном письме, написанном по-русски и переданном для перевода Стасову⁵⁵⁴, Балакирев, глубоко взволнованный, писал о своих чувствах благодарности и преданности Гензельту. Привожу этот знаменательный документ целиком (Рисунок 81).

Конверт:

«1 Июня 1887 г.

⁵⁵¹ В оригинале: обьятия.

⁵⁵² НИОР Санкт-Петербургской консерватории № 2850.

⁵⁵³ Ляпунов С., Ляпунова А. Молодые годы Балакирева // Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. С. 418.

⁵⁵⁴ Письмо Балакирева Стасову // Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 737.

Его Превосходительству Владимиру Васильевичу Стасову
В Императорскую Публичную библиотеку (на углу б. Садовой и Невского)
в С. Петербург».

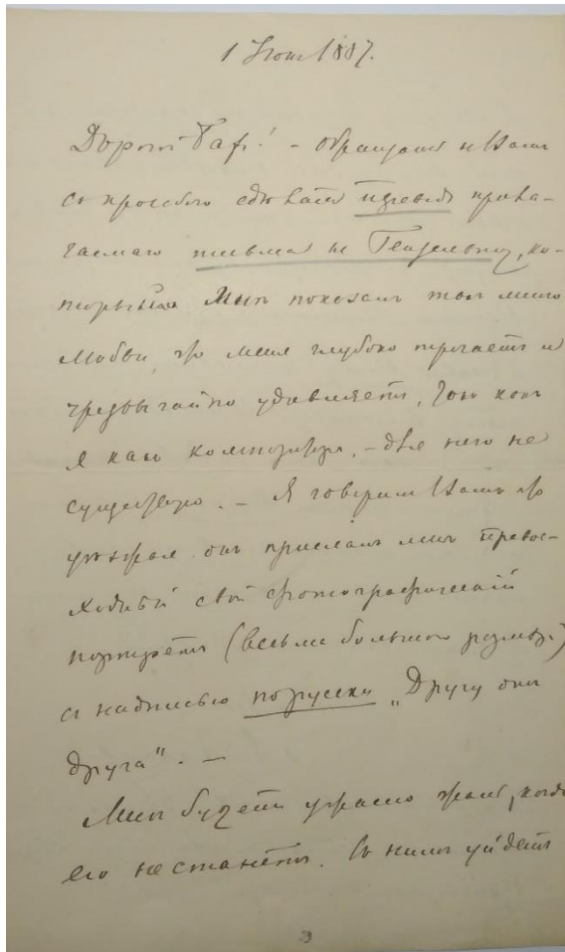


Рисунок 81. Балакирев М. А. Письмо Стасову В. В.

Текст письма:

«1 июня 1887.

Дорогой Бах!⁵⁵⁵ — обращаюсь к Вам с просьбой сделать перевод прилагаемого письма к Гензельту, который мне показал так много любви, что меня глубоко трогает и чрезвычайно удивляет, так как я как композитор, — для него не существую. — Я говорил Вам, что утром он прислал мне превосходный свой

⁵⁵⁵ Так обращались к В. В. Стасову все «кучкисты».

фотографический портрет (весьма большого размера) с надписью по-русски «Другу от друга». —

Мне будет ужасно жалко, когда его не станет. С ним уйдет в могилу последний представитель той благородной плеяды (хотя и не такой крупный как другие его сотоварищи), к которой принадлежали Шопен, Шуман и Лист. — Честь и слава этому поколению, уже сошедшему в могилу. Ими сделано так много, как нам не сделать никогда, и дела их так велики, что нам остается только снявши шляпу почтительно шествовать за ними в благоговейном удивлении.

Ваш всегда

М. Балакирев.

Что делает Людм.[ила] Ив.[ановна]? Здорова?

Адрес мой: Петергоф, Английский дворец, Придворная Капелла.

Письмо к Доше (Гензельту Адольфу)

Дорогой («высокопочитаемый» — вставлено карандашом) друг!

Я глубоко тронут тем дорогим подарком, которым Вы удостоили меня в Троицын день, и который будет для меня на всю жизнь драгоценным воспоминанием об Вас. —

Крепко обнимаю Вас, и прошу Вас верить моей сердечной (и неизменной — вставка) Вам преданности. —

М. Б...»⁵⁵⁶.

Исполненное пафоса письмо Балакирева Стасову словно подводит итог под длительной историей взаимоотношений Гензельта и Балакирева — творческих и личных. Письмо для перевода («Доше») необычайно сердечно и вместе с тем довольно официально по тону. Характерны вставки, усиливающие эмоциональный тон эпитетов — «высокопочитаемый» рядом с «дорогой» и «неизменной» рядом с

⁵⁵⁶ Письмо проанализировано мною в статье: *Скорбященская О. А.* Гензельт и Шопен: опыт сравнительной характеристики // *Художественное образование и наука*. М., 2019. № 4. С. 92. Наталия Кайль-Зензерова также комментировала это письмо, приводя его частично в своей книге. Ею же написан небольшой раздел «Гензельт и Балакирев» (по-немецки). Сожалея, что эта книга не была напечатана по-русски, и публикуя документ впервые целиком, попытаюсь сделать свои дополнительные наблюдения.

«сердечной». Еще раз вчитаемся в центральный абзац письма Балакирева: «Я глубоко тронут тем дорогим подарком, которым Вы удостоили меня в Троицын день, и который будет для меня на всю жизнь драгоценным воспоминанием об Вас»⁵⁵⁷. Характерен выбор системы летоисчисления — по церковным праздникам (Троицын день). Это, можно предположить, имеет для Балакирева глубокий смысл.

Письмо тщательно написано и отредактировано, а не является просто выплеском эмоций.

В следующем, 1888 году Гензельт подарил Балакиреву первую часть своего нового педагогического трактата «Продолжение педагогических упражнений» с такой же надписью, что и на портрете⁵⁵⁸. Это был последний знак внимания немецкого композитора и педагога русскому композитору и педагогу.

Рассматривая причины столь тесного творческого контакта между Гензельтом и Балакиревым, отмечаешь, что между ними, при всех различиях, было много общего. Прежде всего — общие истоки их пианизма. Оба принадлежали к той школе, которая берет начало от Гуммеля и Фильда. Молодой Гензельт, в котором, по словам Одоевского, «возродился дух Фильда» был учеником Гуммеля. Его бархатистая и нежная игра восхищала многих. Балакирев еще мальчиком получил 10 уроков от ученика Фильда А. И. Дюбюка, находился он и под влиянием двух русских пианистов Антона Контского и Ивана Ласковского, принадлежавших к тому же, что и Фильд, направлению. Он быстро учился и впитывал качества «жемчужной игры» раннего романтического пианизма этих исполнителей, и эти качества навсегда оказались связаны для него с одним из образов фортепиано.

И Балакирев и Гензельт были шопенистами. Причем выдающимися петербургскими шопенистами, весьма своеобразно и по-разному трактующими Шопена. Как писала петербургская исследовательница Т. А. Зайцева о Балакиреве-пианисте: «Артист развивал те потенции виртуозного стиля, которые в своих истоках мерещились в искусстве Гуммеля. В этом отношении ему был близок и

⁵⁵⁷ Балакирев М., Стасов В. Переписка, изд. А. Ляпунова. Т. 1, 2. М., 1970–1971. С. 288.

⁵⁵⁸ ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 361.

Адольф Гензельт. Характерно, что Балакирев считал Гензельта продолжателем... Шумана, Шопена, Листа»⁵⁵⁹. Если Гензельт интерпретировал Шопена в «мечтательном, элегическом духе», то Балакирев, по свидетельству Асафьева, слышавшего его в начале XX века, играл Шопена «сухо» и «властно»: «В пианизме Балакирева слышалось уже что-то старомодное, я бы сказал, «гензельтовское» («не фильдовское»), но, конечно, насыщенное властной мыслью. Сперва игра производила впечатление пальцево-сухой и, при строго чеканном ритме, все же очень своевластной, упрямо своевластной. Нервности — ни-ни!.. Вообще всякая деталь с балакиревском произнесении Шопена подавалась р и т о р с к и... Балакирев нарочито и вызывающе «снимает» с Шопена все, что содержало хотя бы намек на «ушеугодие», на любовную романтику... Балакирев владел своей продуманной философией музыки Шопена, и в строгости и суровости, в аскетичности фразировки чувалось стремление услышать в этой музыке мир величавых идей и дум и образы тех людей, что умеют отстаивать свою правду»⁵⁶⁰.

Балакиревский пианизм и определенные балакиревские фортепианные сочинения (не все!) обязаны многим Шопену. Сочетание бриллиантности и кантабильности характеризует многие фортепианные сочинения основателя новой русской фортепианной школы — его обработку «Жаворонка» Глинки (причем, романс Глинки перенесен в обработке Балакирева из e-moll, в b-moll, любимую тональность Шопена и Гензельта!), его раннюю «Фантазию на русские национальные темы» (1852), его Концерт fis-moll. Балакиревым была сделана транскрипция второй части концерта e-moll Шопена для фортепиано соло и оркестровая редакция всего концерта (1909), ставшая его последним сочинением. Балакирев принимал деятельное участие в открытии памятника Шопену в Желязовой Воле. Последний сольный концерт Балакирева состоялся в Варшаве и в программе выступления были Соната Шопена b-moll и его же мазурки.

⁵⁵⁹ *Зайцева Т. А.* Творческие уроки М. А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика: исследовательские очерки. СПб., 2012. С. 71.

⁵⁶⁰ *Асафьев Б. В.* Шопен в воспроизведении русских композиторов // Советская музыка. 1946. № 11. Цит. по: *Алексеев А. Д.* Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма. С. 156–159.

В фортепианной музыке Гензельта шопеновские интонации относятся к очень важному источнику. Вторая часть его концерта создана по образцу концертов польского композитора, много характерных для великого поляка оборотов слышится в финале концерта Гензельта, в его Этюдах оп. 2 и оп. 5. Гензельт насыщал свои Этюды не только гибкостью и грацией, но мощностью и яркостью. Об этом первым пронизательно пишет английский исследователь Гензельта Ричард Дэйвис в своей статье с характерным названием «Гензельт, Балакирев и фортепиано»⁵⁶¹. В Этюдах Гензельта мы слышим фигурационную работу, поющую мелодию, гармонию и даже выбор тональностей, предпочитаемых великим польским композитором. Шопен был любимым композитором Гензельта-пианиста и Гензельта-педагога.

Можно говорить и о прямом влиянии Гензельта на Балакирева. Известно, что Балакирев посвятил Гензельту к 50-летию его пребывания в России свой этюд-идиллию «В саду», в котором воспроизвел характерную для Шопена и некоторых пьес Гензельта жемчужную игру и элегически-прекрасное поэтичное звучание фортепиано⁵⁶². В этом Этюде можно услышать то же обаяние, ту же мечтательность, что и во многих гензельтовских Концертных этюдах оп. 2 и Салонных этюдах оп. 5 — ставших символами романтического пианизма, наряду с шопеновскими этюдами оп. 10 и оп. 25. Гензельтовское влияние заметно в Концерте Балакирева *fis-moll*.

Несколько слов нужно сказать об отношениях Гензельта и Стасова. Стасов описал в своих «Воспоминаниях об Училище правоведения сорок лет тому назад» живо ту атмосферу уроков с Гензельтом, которые он запомнил: «Мы его очень любили, но и боялись. Перед классом и после класса — он была сама любезность и приветливость, да и в классе тоже мы могли просить его, когда хотели, чтобы он сам сыграл нам то или это место пьесы, этюда, ту или эту страницу — он охотно слушался, тотчас пересаживался на наше место посредине фортепиано и играл, что

⁵⁶¹ Davis R. B. Henselt, Balakirev & the piano // The Music Review.

⁵⁶² О родстве этюда Гензельта «Гондола» и этюда-идиллии Балакирева «В Саду» пишет Т. А. Зайцева в кн.: Балакирев М. А. Путь в будущее. СПб., 2017. С. 452–455.

мы просили, иногда даже гораздо более, увлекшись сам, иногда даже исполнял пьесы целиком. Как же нам было тоже не увлекаться, не чувствовать жара, поэзии, красоты исполнения, как было не восхищаться нашим учителем, не любить его, не гордиться им! Но это не мешало также самой неумолимой строгости с его стороны. Спуска и пощады не было ничему, и в продолжение всего урока каждого из нас поминутно бросало то в жар, то в холод. Поминутно раздавались громкие возгласы в комнате, вскрики нетерпения и негодования, чуть ли не брань, и часто длинный карандаш летел из рук Гензельта на пол и острый кончик его ломался о пол»⁵⁶³. Когда Стасов вырос, он стал верным другом и соратником Гензельта. Гензельт очень ценил Стасова и неизменно называл его в письмах «Ваше превосходительство». Они обсуждали вместе все — от творческих планов до установки мемориальных досок на домах. Воспитанники Стасова — композиторы «Могучей кучки» и беляевского кружка приходили к Гензельту на Кирочную 8/10 для участия в домашних концертах. Стасов стал хранителем большей части гензельтовского архива. Среди всех рукописей, поступивших от Стасова в РНБ, особый интерес по отношению к теме Гензельт-Балакирев представляет рукопись Второй части Концерта, подаренная Гензельтом Стасову в 1887 году с ремаркой: «Именно по этой рукописи в свое время в 1842 году Лист сыграл а *prima vista* Вторую часть концерта. К сожалению, все свидетели этого события — князь Одоевский и Виельгорские — уже умерли»⁵⁶⁴.

Таким образом, в сюжете Гензельт — Стасов — Балакирев возникает второе имя великого романтика, чье исполнительство и фортепианное творчество может считаться источником вдохновения и для Гензельта, и для Балакирева — Ференца Листа. Гензельт был другом и коллегой Листа. Они состояли в длительной

⁵⁶³ Стасов В. В. Училище Правоведения сорок лет тому назад // Русская старина. СПб., 1881. С. 263. Это же воспоминание цитирует в своей диссертации: Е. Н. Демченко: *Демченко Е. Н. Музыкальное образование в элитарных учебно-воспитательных заведениях Петербурга первой половины XIX века: теоретико-методический аспект. дисс....канд. пед. наук.* СПб., 2010. С. 54. См. об этом также: *Сухова Л. Г. Национальные и интернациональные аспекты российской музыкально-педагогической школы. Дисс....доктора пед. наук.* Тамбов, 2005. С. 148.

⁵⁶⁴ ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 1.

переписке и Лист, высоко ценя Гензельта, посвятил ему в знак признательности свой Патетический Концерт для двух фортепиано соло. Листовское у Балакирева проявляется в неистовой виртуозности «Исламея», Сонаты. Демоническая виртуозность Листа, можно предполагать, трансформировалась у Балакирева в ориентальную лексику, в то время как шопеновская манера вызывала глубинные ассоциации со славянским началом.

В отношениях Стасова с Гензельтом случались и конфликты, и недопонимания⁵⁶⁵. Таким досадным эпизодом, отмеченным в письме от 8 марта 1888 года, стало недоумение Гензельта по поводу заметки 1888 года, в которой ошибочно трактуется появление литографии с афиши первого выступления Гензельта в Петербурге 21 марта 1838 года. Инцидент был быстро исчерпан, благодаря стараниям Стасова.

И все же, можно заметить, что, высоко ценя Гензельта-пианиста, Стасов не всегда панегирически писал о Гензельте-композиторе. Так, в статье русского музыкального критика о транскрипциях веберовских опер сравниваются в этом отношении Гензельт и Лист и предпочтение отдается последнему. В стасовских воспоминаниях о Гензельте-педагоге тоже нарисована далеко не идиллическая картина. Но ирония, а иногда и критика были, вероятно, оборотной стороной той горячей любви и благодарности, которую главный идеолог новой русской музыки, петербургский «Бах» питал к немецкому музыканту.

Итогом отношений Стасова, Балакирева и Гензельта стала большая статья, которую Балакирев (под псевдонимом Валериан Горшков) написал в журнале «Новое время» к юбилею великого петербургского музыканта. Выдержки из этой статьи цитируются во всех работах о Гензельте. Балакиреву-критику, как никому до него, удалось в краткой и емкой форме описать суть гензельтовского творчества,

⁵⁶⁵ Как и в отношениях Балакирева с Гензельтом, которого как композитора глава «Могучей кучки» не сразу оценил. В одном письме 1857 года он даже назвал Гензельта вместе с Лешетицким «шушерой», оговорив, правда, что он имеет в виду Гензельта-композитора, а не Гензельта-пианиста. Благодарю за это наблюдение Т. А. Зайцеву. См.: *Кунин И. М. А. Балакирев. М., 1967. С. 26.* Любопытно, как изменялось отношение Балакирева к Гензельту на протяжении жизни!

гензельтовского пианизма и педагогики. Может быть потому, что он писал не только о Гензельте, но и о себе. Отрывки из этой статьи можно процитировать:

«Громкая слава его как виртуоза, сохранилась за ним даже до сих пор, и те, которым случалось слышать его игру, 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 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 музыкальное образование, если не от самого А. Л. 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 городе»⁵⁶⁶. В отличие от Стасова, Балакирев всегда видел в Гензельте последнего представителя «той благородной плеяды <...>, к которой принадлежали Шопен, Шуман и Лист»⁵⁶⁷, то есть поколения пианистов 1840-х годов, в которых он находил источник своего вдохновения, традицию своей исполнительской и педагогической деятельности. Провозглашая: «Честь и слава этому поколению, уже сошедшему в могилу. Ими сделано так много, как нам не сделать никогда, и дела их так велики, что нам

⁵⁶⁶ Горшков Валериан (Балакирев М. А.). Юбилей Гензельта // Новое время. 12/24 марта 1888 г. (№ 4323). С. 2–3. Эту знаменитую статью цитируют многие исследователи. См., например: Ломтев, Д. Г. У истоков. Немецкие музыканты в России. С. 62; Демченко Е. Н. Музыкальное образование в элитарных учебно-воспитательных заведениях Петербурга первой половины XIX века: теоретико-методический аспект. дисс...канд. пед. наук. СПб: 2010. С. 62.; Сухова Л. Г.

⁵⁶⁷ Балакирев М. А. Письмо к Стасову от 01.06.1887 // ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 737.

остается только снявши шляпу почтительно шествовать за ними в благоговейном удивлении»⁵⁶⁸, он принимает гензельтовскую эстафету и провозглашает себя его наследником.

Можно ли в полной мере назвать отношения Гензельта, Стасова и Балакирева отношениями «отцов и детей»? Если вспомнить известное утверждение Балакирева: «Глинка-отец русской музыки», то, вероятнее всего, нет. Но вспомним роман Тургенева. В нем ведь говорится не о «биологических», а о духовных отцах, которых может быть больше, чем один. Против этой власти «дети» могут восставать, но, став сами «родителями», изживают «эдипов комплекс». Как, надо полагать, и произошло в истории русской фортепианной музыки в напряженных, страстных и творческих отношениях «троицы» Гензельт–Стасов–Балакирев.

5.6. Гензельт и Рубинштейн⁵⁶⁹

Отношения Гензельта с Антоном Рубинштейном прошли разные стадии.

Подопечной матери Рубинштейна, Калерии Христофоровны, была ученица Гензельта Юлия Львовна Грюнберг. Несмотря на юный возраст (она была старше Рубинштейна всего на два года), она же стала проводницей великого музыканта в мир романтического пианизма и, как можно предположить, показала ему упражнения из гензельтовской системы⁵⁷⁰.

Уже на стадии начальных занятий с Александром Ивановичем Виллуаном юный Рубинштейн играл сочинения Гензельта наряду с пьесами Гуммеля, Мошелеса, Хюнтена, самого Виллуана⁵⁷¹. Именно пьесы Гензельта в его исполнении отмечены в первой рецензии на игру мальчика-вундеркинда в «Revue et Gazette musicale de Paris» от 25 октября 1840 года, где сообщается, что «в настоящее время в Париже находится молодой русский пианист А. Рубинштейн» и

⁵⁶⁸ Там же.

⁵⁶⁹ См. подробнее: *Скорбященская О. А.* Адольф фон Гензельт и русские музыканты его времени // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 161–168.

⁵⁷⁰ Г. Киндль даже полагает, что Юлия Грюнберг была учительницей Рубинштейна (см. *Kindl G.* Adolph von Henselt's Schülern und Schülerinnen. S. 89).

⁵⁷¹ *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн: в 2 т. Т. 1. Л., 1957. С. 40.

что «приводит в изумление легкость, с которой он преодолевает самые большие трудности, и вкус, который он проявляет в исполнении... особенно в музыке Гензельта». 15(27) июля 1841 года в Бонне одиннадцатилетний Рубинштейн исполняет Этюды Гензельта, вероятно, их же он играет 16(28) сентября во Франкфурте⁵⁷². В октябре-ноябре 1842 года в Берлине и в декабре того же года в Бреслау Рубинштейн играет этюды Гензельта «Буря» op. 2 № 1 и «Если б я был птичкой» op. 2 № 6, Ноктюрн «La fontain» («Фонтан») из op. 6 и «Поэму любви» op. 3. Эти же пьесы Рубинштейн играл на протяжении всей своей пианистической карьеры — в программу концерта из цикла Исторических концертов в Нью-Йорке 8(20) мая 1873 года он включил те же два этюда, «Поэму любви», Фантазию, Колыбельную op. 12⁵⁷³; в программу своего пятого Исторического концерта 1886–1887 годов — Этюд «Если б я был птичкой», «Поэму любви», Колыбельную и два ноктюрна op. 6 — «Schmerz im Glück» («Боль в счастье») и «La fontain»⁵⁷⁴. 4(16) декабря 1882 года Рубинштейн дирижировал исполнением Концерта для фортепиано с оркестром Гензельта в симфоническом собрании РМО в Петербурге; солировал немецкий пианист Карл-Генрих Барт⁵⁷⁵.

Возможно, в юности Рубинштейн-пианист утверждал себя в соперничестве с Гензельтом. Вероятно, к этому времени относятся его язвительные слова, характеризующие пианизм Гензельта: «Я был поражен его ловкостью на рояле, особенно в том, что требовало растяжения, в аккордах, с широким расположением, в скачках... Я достал его концерт и этюды, но, поработав над ними несколько дней, понял, что это пустая трата времени, ибо они рассчитаны на особое строение его руки. Подобно Паганини, Гензельт в своем роде отклонение»⁵⁷⁶. Позднее Рубинштейн относит Гензельта к наиболее выдающимся представителям пианизма

⁵⁷² Там же. С. 46.

⁵⁷³ Там же. Т. 2. С. 143.

⁵⁷⁴ Там же. С. 266.

⁵⁷⁵ Там же. С. 260.

⁵⁷⁶ Шонберг Г. Великие пианисты. С. 198.

1840–1850-х годов, говоря, что «кто не слышал Листа, Шопена, Тальберга и Гензельта, тот не имеет никакого представления о фортепианной игре»⁵⁷⁷,

Признавая талант Гензельта-пианиста, Рубинштейн отдавал ему должное и как педагогу, хотя с оговорками. Вероятно, кипучей титанической личности Рубинштейна претил педантизм Гензельта в педагогике. Наверное, для него, как и для многих новых музыкантов России 1860-х годов, Гензельт казался анахронизмом. Характерно, что в открывшуюся в 1862 году консерваторию Рубинштейн, несмотря на ходатайства Стасова и Львова, его не приглашает. Надо отметить, что Гензельт, как и Балакирев, и Стасов, придерживался прямо противоположного рубинштейновским идеям взгляда на педагогику, считая наиболее важным развивать массовое музыкальное образование, воспитывать педагогов, а не артистов. Потому к открытию консерватории Гензельт относился поначалу с предубеждением.

Профессиональные и теплые человеческие контакты с Антоном Рубинштейном пришлась на 1883–1889 годы, обозначившие последнюю главу жизни Гензельта. Это не случайно: именно в этот период Рубинштейн после своего пребывания «в опале» вырывается вновь на авансцену петербургской музыкально-общественной жизни, став директором консерватории. Гензельт уже стар и болен. Кажется, что его уже никто не принимает всерьез, но, словно чтобы компенсировать это, на него, как из рога изобилия, льются всевозможные награды, почетные звания, с разницей в 4 года отмечаются юбилеи 25-летия деятельности в качестве инспектора и 50-летия творческой деятельности. Некоторой запоздалой компенсацией стало приглашение Гензельта на профессорскую должность в 1887 году. Вновь назначенный директором А. Г. Рубинштейн передает приглашение Гензельту, и тот соглашается, что вызывает большой энтузиазм у Рубинштейна. Он пишет Гензельту 4/16 ноября 1887 года, называя его «братом по искусству»: «Вся моя деятельность покоилась на прославлении артиста. В последнее время я был в

⁵⁷⁷ Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. Лекции по истории фортепианной литературы. Письма / сост., коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма: в 3 т. Т. 1. М., 1982. С. 147.

замешательстве: готов был прийти к мысли, что артисты нисколько не благороднее публики. И тут я получил Ваше письмо — итак, *je vois, je sens, je crois!!*»⁵⁷⁸. Гензельт отвечает, что для него большая честь и почет приступить к исполнению обязанностей с 29 января 1888 года. В начале февраля 1888 года он становится профессором фортепианного отделения. У него в классе занимаются одиннадцать учениц, оставшихся без учителей после того, как Рубинштейн уволил их педагогов, не удовлетворенный работой. Но проработал Гензельт всего один семестр. Причины его ухода до конца так и не ясны. А. Рубинштейн пишет Гензельту 11/23 мая 1888 года: «Как ни лестно для меня и почетно для консерватории то, что Вы и в будущем году склонны посвятить свою деятельность этому учреждению», существуют два условия, которые заставляют Рубинштейна сомневаться, сможет ли Гензельт их принять:

1. «Бюджет консерватории так дефицитен, что ограничения представляются необходимыми во всех отношениях, поэтому я, — пишет Рубинштейн, — 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»⁵⁷⁹. Гензельт отвечает, что первое считает возможным, но второе «неприемлемым»⁵⁸⁰ и отказывается. Назначение Гензельта профессором Петербургской консерватории, хотя и

⁵⁷⁸ *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн: в 2 т. Т. 2. Л., 1962. С. 326.

⁵⁷⁹ *Kindl G.* Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 102.

⁵⁸⁰ *Ibid.* S. 199.

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.

Творческие контакты Гензельта и Рубинштейна еще ждут своих исследователей. Во всяком случае, очевидно, что неукротимый дух виртуозности, проявившийся в Этюдах ор. 2 и ор. 5 и в Концерте Гензельта ор. 16 резонирует рубинштейновским этюдам и фортепианным концертам, особенно его Четвертому Концерту d-moll, а гензельтовская сентиментальная салонность отзывается в салонных пьесах Рубинштейна («Мелодия». «Каменный остров»).

5.7. Гензельт и Чайковский. Нежданный дар⁵⁸¹

Между Чайковским и Гензельтом не было почти никаких личных отношений. Они никогда не встречались. Но влияние Гензельта все же сказалось если не на самом Чайковском, то на среде, формировавшей его в юные годы. Чайковский поступил в Училище правоведения в 1850 году, когда Гензельт там уже не преподавал, однако учитель Чайковского по фортепиано, Карл Яковлевич Карель, был знакомым Гензельта и в свое время уговорил его начать работать в Училище правоведения. Так, можно предположить, что Чайковского учили играть на фортепиано по тем методическим упражнениям, которые разработал Гензельт, и что музыка Гензельта звучала в Училище — на концертах и экзаменах, определяя звуковой фон, формировавший слух будущего композитора. Как и Вебер, чью музыку Чайковский именно в те годы узнал и полюбил⁵⁸², Гензельт был необычайно популярен в те годы в Петербурге, причем в первую очередь именно как транскриптор сочинений Вебера — Увертюра к «Фрайшютцу», к «Оберону», обработки «Приглашения к танцу» и «Perpetuum mobile». Как и другие выпускники Училища правоведения — Стасов, Серов — Чайковский играл фортепианные

⁵⁸¹ См. об этом также: *Скорбященская О. А.* Адольф фон Гензельт и русские музыканты его времени // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 161–168.

⁵⁸² См.: *Скорбященская О.* Чайковский и Вебер // Музыкальная академия. 1990. № 5. С. 23–27.

сочинения Вебера, которые приобрели здесь большую известность, опять же, благодаря Гензельту. Так, «виртуозным коньком» Петра Чайковского был Полонез Вебера Es-dur, услышанный и оцененный петербургской публикой после гензельтовского исполнения⁵⁸³. Когда Чайковский закончил в 1859 году Училище, он уже не мог слышать Гензельта, который больше не выступал публично, но он знал его произведения, довольно часто звучавшие на концертной эстраде. В 1874 году Чайковский присутствовал на исполнении А. Ю. Зограф «Баркаролы» Глинки-Гензельта, в 1879 году слушал Концерт Гензельта f-moll в исполнении пианиста П. А. Шестаковского (оркестром дирижировал Н. А. Римский-Корсаков), в 1886 году посетил в Москве 5-й Исторический концерт А. Г. Рубинштейна, на котором великим пианистом были исполнены 6 этюд из оп. 2 «Если б я птичкой» и «Поэма любви» оп. 3⁵⁸⁴. Однако особенного впечатления эти произведения на Чайковского, очевидно, не произвели. В 1872 году Чайковский подверг резкой критике сочинения Гензельта (назвав его «музыкальным нулем», как и Фердинанда Хиллера) в своей статье «Музыкальная хроника. Второе и третье квартетное утро»: «Как убедительное доказательство <...> критического добродушия, свойственного Шуману, в течение всей его жизни, служит его преклонение перед Мендельсоном, Шопеном, Берлиозом и даже такими нулями в сфере композиции, как Гензельт, Хиллер и т. д.»⁵⁸⁵. Очевидно, Гензельту это прискорбное высказывание Чайковского не было известно или он не придавал ему большого значения, будучи в те годы уже совершенно избавлен от комплекса неполноценности. Он относился к Петру Ильичу с искренним теплом и уважением. Премьеру Первого концерта Чайковского 1 ноября 1875 года исполнил ученик Гензельта Густав Густавович Кросс. Став главным редактором журнала «Нувеллист», 1 января 1872 года Гензельт напечатал там ряд своих обработок сочинений Чайковского — например,

⁵⁸³ О том, как Гензельт произвел впечатление на Листа, сыграв ему Полонез Вебера, вспоминает Ленц. См.: *Ленц В.* Великие пианисты-виртуозы нашего времени. Из личного знакомства / пер. Я. С. Друскина. С. 4.

⁵⁸⁴ *Keil-Zenzerova N.* Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland. S. 94.

⁵⁸⁵ *Чайковский П. И.* Избранные литературные работы и письма. М., 1953. С. 76.

его «Осеннюю песню», романс «Уноси мое сердце» (1873). В 1892 году, уже после смерти Гензельта, у Юргенсона была напечатана транскрипция Гензельта романса Чайковского «То было раннею весной».

Две дамы из окружения Чайковского были связаны с Гензельтом. Первая — это печально известная Антонина Ивановна Милюкова, бывшая в течение 11 недель женой Чайковского. Она обратилась к Гензельту с просьбой стать его ученицей. Об этом Чайковский пишет Юргенсону и фон Мекк в 1877 году и высказывает надежду, что, возможно, благодаря занятиям с Гензельтом она наконец от него (Чайковского) отстанет. Вторая — бывшая ученица Чайковского по инструментовке и композиции Александра Яковлевна Левенсон-Александрова (1856–1930), в будущем мать А. Н. Александрова, известного московского композитора, профессора Московской консерватории (1888–1982). В первой половине 1889 года она обратилась по рекомендации Чайковского к Гензельту с просьбой оказать ей содействие в получении места преподавательницы одного из музыкальных институтов и была им сердечно принята. Воспоминания об этой встрече она опубликовала в 1914 году в РМГ⁵⁸⁶. Трогательное отношение старого и почти бессильного Гензельта к этой молодой даме, неудавшаяся попытка помочь ей и сетования Гензельта на свою судьбу выражены в этом материале с простотой и силой⁵⁸⁷. «Молитесь за Вашего бедного Гензельта!» — написал старый музыкант молодой даме в своей предсмертной записке карандашом.

Связи Чайковского с Гензельтом получили материальное воплощение: в 1889 году Гензельт неожиданно для многих завещал Чайковскому свою дирижерскую палочку, футляр для которой по заказу Чайковского был изготовлен Фаберже. Н. Т. Жегин, первый хранитель Дома-музея Чайковского в Клину, рассказал об этом экспонате: «По своему впечатлительному характеру Петр Ильич почему-то думал, что Гензельт игнорирует его или вовсе относится к нему, — начинающему композитору, — не дружелюбно. Однажды, вынужденный вследствие своей

⁵⁸⁶ Александрова-Левенсон А. Я. Воспоминания об А. Л. Гензельте // РМГ. 27.07–3.08.1914 (№ 30–31). С. 642.

⁵⁸⁷ См. Приложение 5.

необыкновенной доброты, дать рекомендательное письмо к Гензельту, как Инспектору преподавания музыки во всех учебных заведениях ведомства императрицы Марии для определения одной очень нуждавшейся учительницы музыки в один из этих институтов [это, очевидно, и была А. Я. Левенсон. — О. С.], Петр Ильич ожидал полнейшей неудачи, но, к несказанному его удивлению, просьба эта Гензельтом почти тотчас была исполнена. Но еще более поразился Петр Ильич, когда после смерти Гензельта узнал, что ему по духовному завещанию оставлена его простая дирижерская палочка. Зная, что Гензельт был знаком с Шуманом и Мендельсоном, Петр Ильич сразу же понял, что палочка принадлежала одному из них — иначе какой же смысл было оставлять ему по духовному завещанию совершенно простую дирижерскую палочку. Петр Ильич был так обрадован подарком, что сразу же свез ее к ювелиру Фаберже и приказал разукрасить серебряными лавровыми листочками, и неоднократно потом высказывал, что это подношение — самое ценное из всех, им когда-либо полученных»⁵⁸⁸. Судьба этой дирижерской палочки удивительна. По странным и сложным маршрутам провидения она была отправлена в 1906 году в коллекцию будущего Музея Н. Г. Рубинштейна в Московской консерватории, но оказалась в Российской национальной библиотеке. Этот объект будет описан в 6-й главе.

Творческие пересечения фортепианного Гензельта и фортепианного Чайковского еще ждут своего тщательного исследования. Во всяком случае, они очевидны для всех музыкантов, знакомых с салонными пьесами Чайковского ор. 72, ор. 40 и «Временами года». Идея последнего цикла, как известно, подсказана композитору издателем «Нувеллиста» Н. М. Бернардом, однако можно предположить, что у него эта идея возникла после разговора с Гензельтом, музыкальным редактором «Нувеллиста» с 1 января 1872 года, обратившим внимание издателя на фортепианный цикл сестры Мендельсона, Фанни Гензель⁵⁸⁹

⁵⁸⁸ Жегин Н. Т. Дом Петра Ильича Чайковского в Клину // Прошлое русской музыки: материалы и исследования. М., 1920. С. 96–97. См. ссылку на эти воспоминания также и у Д. Г. Ломтева: Ломтев Д. Г. У истоков. Немецкие музыканты в России. М.: Прест, 1999. С. 64.

⁵⁸⁹ С Фанни Мендельсон Адольф фон Гензельт познакомился еще в 1837 году в Берлине.

«Das Jahr» (1841), выдержанный в том же духе «домашнего музицирования». Завершая, отметим, что Чайковского и Гензельта роднит многое, прежде всего — огромный диапазон эмоциональных переживаний, отраженный в их фортепианной музыке. Меланхолия «Осенней песни» и радостное воодушевление песни «Весенней», интимная камерность, задушевность романсовой лирики — и взволнованный пафос героики, наконец, особого рода виртуозность фортепианной фактуры концертов — все позволяет сделать вывод о том, что Гензельт не ошибся в выборе своего подарка: его дирижерская палочка досталась Чайковскому не случайно.

5.8. Рахманинов и Гензельт: великий наследник забытого музыканта-педагога⁵⁹⁰

Имя Сергей Васильевича Рахманинова, кажется, мало связано с личностью Адольфа Львовича Гензельта. Случайным представляется и единственное пересечение их судеб: исполнение Рахманиновым Шестого Этюда из оп. 2 Гензельта — «Если б я птичкой был, то летел бы к тебе». Но, как всегда в истории, случайное выявляет закономерное. Рахманинов был «музыкальным внуком» Гензельта, занимаясь у ученика последнего, Николая Сергеевича Зверева. Думается, что и в пианизме Сергея Васильевича, и в его артистических принципах можно найти немало общего с обликом музыки Гензельта.

Впервые Рахманинов познакомился с этюдами и упражнениями Гензельта в классе Николая Сергеевича Зверева. Зверев любил давать своим ученикам его произведения: так, на одном из своих первых концертов в 1886 году Сергей играл Этюд Гензельта D-dur оп. 2 № 7, имеющий, как и все этюды Гензельта, программный заголовок: «О юность, что имеет золотые крылья». Этот этюд — октавный, он напоминает отчасти 21 этюд Шопена. Тот же прием чередования октав и сопровождения, та же грация и танцевальность в крайних разделах. Средний раздел — наоборот, огненно-страстный, в нем октавы переходят в левую

⁵⁹⁰ Скорбященская О. А. С. В. Рахманинов и А. Л. Гензельт: великий наследник забытого музыканта-педагога // Тезисы доклада на научно-практической конференции «С. В. Рахманинов и проблема исторической памяти России»: сборник докладов. СПб., 2015. С. 34–45.

руку. По музыкальности и техническому блеску этот этюд не имеет себе равных среди других этюдов этого опуса.

Другой этюд Гензельта записан на пластинку Рахманиновым в 1923 году. Это Шестой этюд *Fis-dur* op. 2. Этюд Гензельта — типичное для салонной виртуозной школы 1830–1840-х годов произведение, в начале века он переживал свое второе рождение, исполняясь многими пианистами — виртуозами «золотого века пианизма»: его играла Анна Николаевна Есипова, Бенно Моисеевич, Леопольд Годовский (сделавший переложение гензельтовского этюда).

Фактура этого этюда отличается типично гензельтовскими широкими расположениями интервалов — параллельных секст и квинт). Известно, что руки Гензельта обладали феноменальной растяжкой, еще усиленной им при помощи специальных упражнений. Этому свойству рук немецкого виртуоза завидовали такие гении пианизма, как Лист и Антон Рубинштейн. Лист, послушавший, как Гензельт исполняет свое переложение Полонеза Вебера *Es-dur*, воскликнул: «И я бы мог так играть, обладай я такими бархатными лапками!»⁵⁹¹ Антон Рубинштейн, напротив, в раздражении заметил: «Эти пьесы написаны не для человеческих рук, а для гензельтовских». И, хотя он включил произведения Гензельта в свои исторические концерты (Этюды № 1 и № 6 op. 2, Поэму любви op. 3 и др.), своим ученикам он произведения Гензельта не давал: «Что позволено Юпитеру, то не позволено быку!».

В интервью журналу «Этюд» С. В. Рахманинов признавался, что ежедневно играет упражнения Гензельта для растяжки рук⁵⁹². Вероятно, именно эти упражнения помогли сформировать удивительные по пластичности и растяжке руки Рахманинова, которые легко брали ундециму. Очевидно, что гензельтовскую закалку Рахманинов приобрел во время своего первоначального обучения у

⁵⁹¹ *Лени В. фон.* Великие пианисты-виртуозы нашего времени: Шопен, Лист, Гензельт. Из личного знакомства (перевод Я. С. Друскина).

⁵⁹² Цит. по: *Keil-Zenzerova N.* Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland. S. 151.

Н. С. Зверева. Личность этого педагога хорошо известна и в последнее время привлекает внимание исследователей⁵⁹³.

Николай Сергеевич Зверев (1832–1893) учился в юности на физико-математическом факультете Московского университета и получил некоторое фортепианное образование у А. И. Дюбюка. Но образования в университете он не завершил, переехав в Санкт-Петербург и получив там должность в Департаменте юстиции. Тогда же он начал брать частные уроки у Гензельта. Эти уроки определили его дальнейшую жизнь: профессию музыканта он воспринял как долг и зов судьбы. После переезда в Москву он стал фортепианным педагогом: в начале 1870 года — учителем начальных классов при Московской консерватории, в 1879 году — ее штатным преподавателем, а в 1883 году профессором. Зверев не был концертирующим пианистом, но все слушавшие его отмечали изящество, элегантность и выразительность его игры, так же как техническое мастерство и прекрасную звучность. Несомненно, что эти качества он приобрел в результате уроков с Гензельтом. Особенно преуспел Зверев как педагог детский и юношеский. Матвей Пресман вспоминал, что он давал своим ученикам «крепкий и музыкальный и технический фундамент»⁵⁹⁴. В музыкальном образовании своих учеников Зверев в одинаковой мере уделял внимание не только фортепианным занятиям и постановке руки, но и общему музыкальному развитию, игре в четыре и в восемь рук на двух роялях переложений симфоний Бетховена, Гайдна, Моцарта, увертюры Моцарта, Бетховена, Мендельсона. И в этом он был наследником Гензельта. Из класса Зверева вышли почти все выдающиеся пианисты и музыканты России того времени: С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, А. И. Зилоти, К. Н. Игумнов, Е. А. Бекман-Щербина, А. Н. Корещенко.

М. Л. Пресман вспоминает: «Мне кажется, что профессионалом-музыкантом Н. С. Зверев сделался случайно. Музыкальное образование Зверев получил наряду

⁵⁹³ См.: *Востокова М.* Николай Сергеевич Зверев: материалы к биографии // Новое о Рахманинове. М., 2006. С. 148–171.

⁵⁹⁴ *Пресман М. Л.* Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов // Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. М., 1973. С. 152.

с общим. Он дошел чуть не до последнего курса математического факультета. Музыке Николай Сергеевич учился у таких корифеев прошлого столетия, как А. И. Дюбюк, ученик замечательного пианиста Фильда и знаменитый пианист и композитор Адольф Гензельт. Тот факт, что Зверев учился именно у них, может служить лучшим показателем его одаренности. Трудно допустить, чтобы Дюбюк и Гензельт занимались с ним, если бы у него не было достаточных природных музыкальных способностей»⁵⁹⁵.

Как педагог Зверев продолжал принципы Гензельта. М. Пресман характеризует его методику так: «Самым ценным, чему он учил, это было — постановка рук. Зверев был положительно беспощаден, если ученик играл напряженной рукой и, следовательно, играл грубо, жестко, если при напряженной кисти ученик ворочал локтями. Зверев давал много, правда, примитивных упражнений и этюдов для выработки различных технических приемов.

Безусловно ценным в его преподавании было то, что он с самого начала приобщал своих учеников к музыке. Играть без ритма, безграмотно, без знаков препинания у Зверева нельзя было, а ведь на этом — весь музыкальный фундамент, на котором уже трудно строить самое большое художественное здание»⁵⁹⁶.

Можно предположить, что воспринятые через Зверева пианистические принципы Гензельта стали для Рахманинова основополагающими идеями. Рахманинов редко говорил о пианизме. Тем не менее, существует некий текст, обозначенный как интервью Рахманинова филадельфийскому журналу «Этюд» и озаглавленный «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры», в котором содержится такой пассаж о технике: «Лично я считаю, что требование глубоких технических знаний — проблема насущная. Уметь сыграть несколько пьес — не значит овладеть музыкальным профессионализмом. Это похоже на музыкальную табакерку, в запасе у которой только несколько мелодий. Понимание

⁵⁹⁵ Там же. С. 148.

⁵⁹⁶ Там же. С. 152.

студентом техники должно быть всеобъемлющим»⁵⁹⁷. Этот принцип абсолютно совпадает с гензельтовскими идеями. Чуть позднее, рассказывая о принятых в русских консерваториях технических экзаменах, с упражнениями Ганона, Таузига, этюдами Черни, Рахманинов замечает: «Менее известны этюды Гензельта, несмотря на его долгую работу в России. Вместе с тем они так прекрасны, что их следовало бы поставить рядом с такими пьесами, как этюды Шопена»⁵⁹⁸. В этом же интервью Рахманинов признался, что всю жизнь разыгрывался на Этюдах Гензельта⁵⁹⁹.

Можно поставить их в один ряд и с Этюдами-картинами самого Рахманинова. Программный замысел, певучая мелодия, фактура, основанная зачастую на аккордах широкого расположения и широко раскинувшихся арпеджио обертонового ряда, красочная тембровая регистровка, форма изложения, близкая к романтической поэме, — все эти принципы рахманиновских этюдов-картин восходят к гензельтовским Этюдам *op. 2* и *op. 5*. Программный замысел, певучая мелодия, фактура, основанная зачастую на аккордах широкого расположения и широко раскинувшихся арпеджио обертонового ряда, красочная тембровая регистровка, форма изложения, близкая к романтической поэме, — все эти принципы рахманиновских этюдов-картин восходят к гензельтовским Этюдам *op. 2* и *op. 5*. Р. Б. Дэйвис полагает, что главная тема Концерта Гензельта стала основой знаменитой Прелюдии Рахманинова *cis-moll op. 3*. Даже если это неосознанное воспроизведение басового хода Концерта, то все же оно достаточно знаменательно.

Гензельтовский пафос виртуозности отозвался в Концертах Рахманинова, особенно в Первом концерте для фортепиано с оркестром *op. 1*, а гензельтовский лиризм и салонная сентиментальность его мелких пьес — в Пяти пьесах-фантазиях Рахманинова *op. 3* (1892) и Семи салонных пьесах *op. 10* (1894) и даже в Шести

⁵⁹⁷ *Рахманинов С. В.* Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // Литературное наследие. Т. 3. С. 232. URL: <http://senar.ru/articl>.

⁵⁹⁸ Там же.

⁵⁹⁹ *Keil-Zenzerova N.* Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland. S. 115.

Музыкальных моментах op. 16. Особенно по-гензельтовски звучит Первый Музыкальный момент op. 16 b-moll. Написанный в любимой гензельтовской тональности, b-moll, этот музыкальный момент воплощает ту характерную для русской музыки чеховскую тоску по несбывшимся надеждам юности, которая отличает и позднее творчество Гензельта, и восприятие его музыки в России. Удивительно, как молодой Рахманинов продолжает эту линию, словно прямо переняв ее у Гензельта, услышав эту интонацию и по-новому интерпретировав ее (Рисунок 82).



Рисунок 82. Рахманинов С. В. Музыкальный момент op. 16 № 1

Наследство Рахманинова заставляет совершенно по-новому взглянуть на роль забытого музыканта-педагога Адольфа Гензельта, заложившего фундамент русского романтического пианизма XX века. С другой стороны, гензельтовские истоки рахманиновского пианизма обнаруживают своеобразие виртуозности великого русского мастера, восходящей к традициям европейского пианизма 1840-х годов.

5.9. Гензельт и Скрябин

Эпилогом истории взаимоотношений Гензельта с русскими музыкантами становится его признание композиторами-пианистами рубежа XX века. Для этих музыкантов Гензельт — не современник, с которым нужно соперничать, и не отец, которого нужно свергать, а дедушка, которого можно просто любить и уважать. Собственно так, через поколение, Гензельт и воздействовал на русскую музыку. Именно так он и повлиял на А. Н. Скрябина.

И все же, связь Скрябина с Гензельтом можно назвать тесной и непосредственной: именно Концерт Гензельта *f-moll* был тем «коньком», с которым блистала на эстраде мать композитора, талантливая пианистка Любовь Петровна Щетинина (1849–1873). Ученица Теодора Лешетицкого, она сыграла этот концерт публично огромное число раз, начиная с 1869 года, и даже исполняла его буквально накануне рождения своего сына, в декабре 1871 года, в Саратове. Андрей Алексеев-Борецкий предполагает, что Адольф фон Гензельт, услышав экзамен выпускницы консерватории в 1868 году, порекомендовал ей выучить свой концерт и даже разучивал с ней это произведение⁶⁰⁰. 30 марта 1869 года Любовь Щетинина исполнила этот Концерт в зале Благородного собрания под руководством М. А. Балакирева в 8 симфоническом собрании РМО. Рецензия на этот концерт написана А. П. Бородиным: «...После симфонии [“Антар” Римского-Корсакова] г-жа Щетинина сыграла известный Концерт Гензельта, и сыграла очень мило»⁶⁰¹.

Таким образом, когда молодой Скрябин, заканчивая консерваторию, взял для своего дипломного выступления Концерт Гензельта, он исполнял то, что ему было известно, так сказать, еще «перинатально». «Считается, что именно слух из всех чувств является наиболее развитым до момента рождения. И поэтому, как кажется,

⁶⁰⁰ Алексеев-Борецкий А. Любовь Петровна Щетинина, мать Скрябина // Музыкальная академия. 2018. № 2. С. 62.

⁶⁰¹ Бородин А. П. Критические статьи. М., 1982. С. 33–36.

мать-пианистка все успела сформировать у сына-младенца восприятие звуков фортепиано на подсознательном уровне»⁶⁰², — полагает А. Алексеев-Борецкий.

Учеба в кадетском корпусе и в пансионе Зверева — ученика Гензельта — тоже не могла не сказаться на формировании юного музыканта: в его личности удивительным образом пересекались два вектора, характерные для гензельтовского творчества — военная дисциплина и склонность к романтической импровизационности. Довершило это, вероятно, обучение в консерватории у В. И. Сафонова, признанного мэтра в фортепианной педагогике, который использовал в своей практике упражнения Гензельта и даже включил их в свой знаменитый сборник упражнений «Новая формула». Именно гензельтовскими упражнениями на растяжение кисти он лечил переигранную Скрябиным правую руку, и лечил весьма успешно!

В результате этих неосознанных и осознанных влияний все творчество молодого Скрябина проходит не только под влиянием Шопена, как об этом писали многие музыкальные историки, но и «под знаком Гензельта». Примеры интонационного пересечения музыкального языка Скрябина с гензельтовским особенно заметны в фортепианном творчестве раннего периода. Соната *f-moll* № 1 с ее массивностью фактуры, основанной на октавных и аккордовых пассажах, абсолютно нетипична для Скрябина, но невероятно характерна для гензельтовского стиля. Главная тема 1 части Сонаты с ее широким «росчерком» взлетающих вверх аккордов и октавных удвоений, переходящих в верхних регистрах в арпеджио, производит впечатление мощного разбега тяжелого снаряда, отрывающегося от земли и с неистовым усилием преодолевающего земное притяжение (Рисунок 83).

⁶⁰² Алексеев-Борецкий А. Любовь Петровна Щетинина, мать Скрябина // Музыкальная академия. 2018. № 1. С. 131.



Рисунок 83. Скрябин А. Н. Соната оп. 6 № 1. Главная тема I части

Так звучат и такие темы Гензельта, как вступительная тема в Концерте f-moll или тема Этюда оп. 2 № 1 (Рисунок 84).

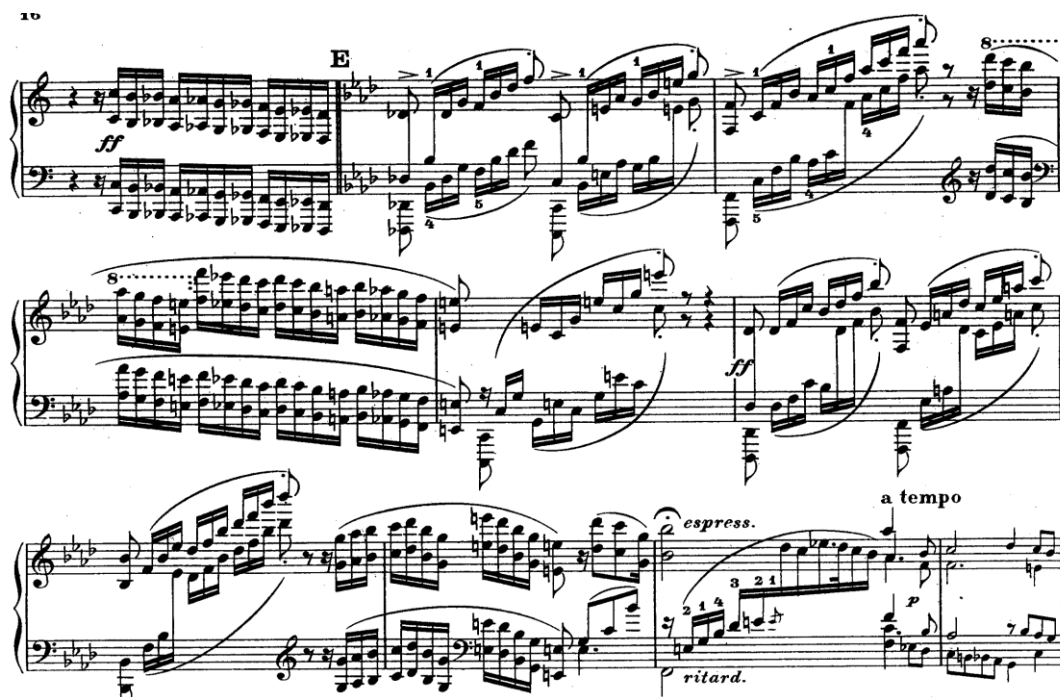


Рисунок 84. Гензельт А. Концерт оп. 16. Вступительная тема в репризе I части

Хорал в эпизоде *Quasi niente* из Финала Сонаты (Рисунок 85) напоминает мистическое звучание хорального эпизода в Концерте Гензельта ор. 16 (Рисунок 86).



Рисунок 85. Скрябин А. Н. Соната ор. 6 № 1. Финал. Центральный эпизод

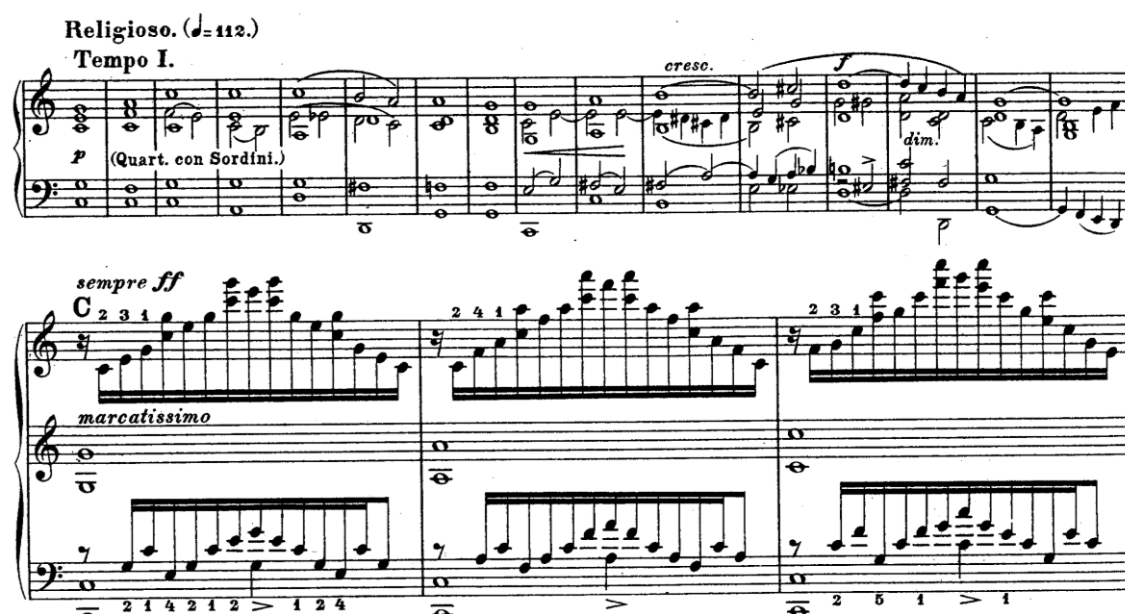


Рисунок 86. Гензельт А. Концерт ор. 16. Центральный эпизод I части

Широко разложенные арпеджио левой руки в Ноктюрне для левой руки Скрябина (Рисунок 87), возможно, были предвосхищены *Larghetto* Гензельта (Вторая часть Концерта) (Рисунок 88).



Рисунок 87. Скрябин А. Н. Ноктюрн для левой руки оп. 9



Рисунок 88. Гензельт А. Концерт оп. 16. Larghetto

Средний эпизод из той же части с четырехстрочной фактурой, в котором противопоставляются линия басов и аккорды в верхних двух голосах (Рисунок 90) оказал влияние на многоэтажную фактуру из Прелюдии *cis-moll* оп. 11 (Рисунок 89).



Рисунок 89. Скрябин А. Н. Прелюдия *cis-moll* оп. 11



Рисунок 90. Гензельт А. Концерт ор. 16. Центральный эпизод из II части

Вращающиеся фигуры Этюдов № 2 ор. 2 и № 5 ор. 2 Гензельта подобны излюбленным скрябинским фигурациям в этюде ор. 8 b-moll (Рисунок 91).



Рисунок 91. Скрябин А. Н. Этюд ор. 8 № 7

Типичные гензельтовские октавные и аккордовые репетиции подобны вибрирующим октавно-аккордовым комплексам Скрябина, в которых соединяются «высшая грандиозность и высшая утонченность», как в Этюде № 12 ор. 8 (Рисунок 92, 93).

The image displays a musical score for Alexander Scriabin's Étude Op. 8 No. 12, arranged in three systems. Each system consists of a piano (left) and a right-hand (right) staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 7/8. The score begins with a *cresc.* marking in the piano part of the first system. The right-hand part features a melodic line with various ornaments, including mordents and grace notes. The second system continues the development of these themes. The third system concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic marking in the piano part and a *[a tempo]* instruction above the right-hand staff. The notation includes complex rhythmic patterns, such as sixteenth and thirty-second notes, and a variety of chordal textures.

Рисунок 92. Скрябин А. Н. Этюд оп. 8 № 12

ff con tutta la forza

fz fz fz fz

cresc. fp cresc. fp cresc.

fp cresc. ff poco a poco di - mi -

calando p morendo pp

nu - en - do

32

Рисунок 93. Гензельт А. Этюд оп. 2 № 8

Итак, и биографические пересечения, и подоби́я фигурационных формул роднят Скрябина и Гензельта. Именно в музыке Гензельта соединяются два кумира молодых лет Скрябина — Шопен и Вагнер, сливаются изысканная салонность и мистика, гибкость и императивность, нежность и сила.

Более того, родственным молодому Скрябину оказался сам дух фортепианного творчества Гензельта, преодолевающего материальную природу

техницизма в виртуозности высшего полета — и при этом глубоко укорененного в пианизме с точки зрения психофизиологии.

Такие тонкие взаимосвязи не могли не проявиться и в творчестве: при всей разнице в индивидуальностях, в самом образе фортепиано Скрябина ощутим «раскат импровизаций», мятежный порыв и окрыленность того, кого в юности Шуман назвал «трубадуром романтизма» — Адольфа фон Гензельта.

5.10. Поэтические реминисценции гензельтовских этюдов: Гензельт и Теодор Шторм, Гензельт и Эдуард Мерики, Гензельт и Пастернак⁶⁰³

Среди слушателей Этюдов Гензельта в 1830–50-е годы были два великих немецких поэта-романтика: Теодор Шторм и Эдуард Мерики, которые оставили свои впечатления от музыки Гензельта в стихотворном диалоге.

Начало диалога парадоксально: Шторм в 1837 году написал стихотворение «Ответ любви», вдохновленное Этюдом Гензельта B-dur op. 2 № 4. Таким образом *ответ* предшествовал *вопросу*.

Repos d'amour. Etude par Henselt. (Etude in B-dur, op. 2 № 4)

Lass ruhn die Hände! Gib dich mir!

Schon Dämmer webet durchs Gemach;

Nur deiner Augen glänzend Licht

Ist über meinen Haupte wach.

O lass mich ruhn in deinem Arm!

Ferhin verstummt der wilde Tag —

Ich hör allein der flüsternd Wort

Und deines Herzens lautern Schlag.

Lass shauernd deiner Blicke Graus

Durch meine tiefste Seele ziehn,

O gib dich mir, gib mir im Kuss,

⁶⁰³ В Приложении 7 см. еще одно пересечение Гензельта с литературным творчеством — «Гензельт и Х. К. Андерсен. Реальность сна».

Dein ganzes Leben gib mir hin!
 Und alle bange, sel'ge Lust,
 Was in dir lacht und weint und glut,
 Gib mir der Träne süßen Schmerz,
 Die brennend durch die Wimper spricht,
 So bist du mein — ob auch der Tod
 Zu früh dein blaues Auge bricht,
 Du lebst in meiner tiefsten Brust,
 Ein ewig libliches Gedicht⁶⁰⁴.

Ответ любви. Этюд Гензельта

Прерви игру. Уж вечер наступил,
 В далекой тишине чуть шепчет звук,
 Рояль уставший выбился из сил.
 Не отнимай со лба сплетенных рук.
 Тот древний страх, что слышу я в тебе
 Смеется, плачет, пламенеет в нас.
 Забудь. В стихах. И в звуках, и во снах
 Я сохраню сиянье твоих глаз⁶⁰⁵.

Читая это стихотворение, убеждаешься в справедливости того, что Штормалирика не без основания сравнивают с такими русскими поэтами, как Тютчев и Фет. Пожалуй, лучше всего, наиболее глубоко и проникновенно о поэзии Шторма сказал Томас Манн: «в лирике Шторма, которую он несчетное количество раз просеивал и процеживал, остались, кажется, одни жемчужины...По меньшей мере пять-шесть образцов этой лирики могут быть поставлены в один ряд с самыми

⁶⁰⁴ Storm T. *Lyrisches Album*, Beigabe der Zeitschrift "Europa". Karlsruhe: August Lewald, 1842. S. 13f.

⁶⁰⁵ Перевод мой. — О. С.

высокими и чистыми творениями человеческого духа, которым глубина чувства и совершенство языка дают право на бессмертие»⁶⁰⁶.

В письме от 3 декабря 1854 Теодор Шторм пишет Эдуарду Мерику: «Наконец, у меня снова есть в руках копия Ваших стихов, которые теперь поступили в местные книжные магазины. Стихотворение “Пианисту”, особенно мне понравилось, оно было вдохновлено творением художника редкого благородства — Этюдом “Птичка” из Гензельта, которому, как мне кажется, особенно подходит последняя строчка. Знаете ли Вы, что лучше всего? — оставьте этот Этюд по возможности сыгранным рядом со стихотворением! Я не слышал в этом жанре почти ничего более очаровательного, это действительно звучит так, как будто это было на записано на золотых страницах!»⁶⁰⁷.

Стихотворение Мерику написано в 1854 году.

Auf einen Klavierspieler

Hört ihn und seht sein dürftig Instrument!
 Die alte, klepperdürre Märrе,
 An der ihr jede Rippe zählen könnt,
 Verwandelt sich im Griffe dieses Knaben
 Zu einem Pferd von wilder, edler Art,
 Das in Arabiens Glut geboren ward!
 Es will nicht Zeug, noch Zügel haben,
 Es bäumt den Leib, zeigt wiehernd seine Zähne,
 Dann schüttelt sich die weiße Mähne,
 Wie Schaum des Meers zum Himmel spritzt,
 Bis ihm, besiegt von dem gelassen Reiter,
 Im Aug die bitter Träne blitzt.
 O horch! Nun tanzt es sanft auf Goldner Töne Leiter!

⁶⁰⁶ Манн Т. Теодор Шторм. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/istoriya-nemeckoj-literatury/teodor-shtorm.htm> (дата обращения: 19.01.2019).

⁶⁰⁷ Storm – Mörike. Briefwechsel. Berlin Kolschmidt Hildbrud und Werner, 1978. S. 53 f.

Пианисту

Услышь, брось взгляд на старый инструмент,
 Что клячей высохшей стоит в углу,
 Где клавиш ребра все наперечет
 У отроков в руках превращены
 В лихой полет арабских скакунов!
 Поводьев звон, дрожанье белых грив — что пены всплеск до неба,
 А в глазах бесстрастных рыцарей дрожит слеза.
 Услышь, брось взгляд, а после закружись
 Ты в танце вновь под звук его златой⁶⁰⁸!

Стиль Мерики, отличающийся высокой степенью метафоричности, отражен в этом стихотворении со всей присущей поэту символической емкостью. Как пишет современная исследовательница, «в стихотворениях Мерики образность и эмоциональность создается за счет использования абстрактных существительных, обозначающих чувства и переживания лирических героев. Словесные контрасты, одушевляющие метафоры, эмоциональные эпитеты создают новые выразительные художественные образы.

Излюбленным приемом поэта является использование контрастов и противопоставлений, что на лексическом уровне стихотворений выражается в использовании контекстных антонимов, слов, принадлежащих к противоположным по значению лексико-семантическим полям.

На язык поэзии Мерики оказал влияние язык поэтических произведений как немецких романтиков, так и представителей классической школы»⁶⁰⁹. Характерные черты поэтического языка Мерики отражены в этом стихотворении, которое ярко и точно описывает впечатление от музыки Гензельта.

⁶⁰⁸ Перевод мой. — О. С.

⁶⁰⁹ URL: <http://cheloveknauka.com/hudozhestvennyy-mir-stihotvoreniy-eduarda-merike#ixzz631tQS8lh> (дата обращения: 01.11.2017).

Кажется на первый взгляд, что среди русских поэтов или писателей никто словно не заметил существования Гензельта. Но, если продолжить линию поэтического воздействия музыки Гензельта в скрябинскую эпоху, то совершенно закономерно возникает имя Бориса Пастернака. Поэт впитал флюиды немецкого романтизма от матери, Р. И. Кауфман, талантливой пианистки. Его хрестоматийное стихотворение «Разрыв» из цикла 1919 года входит в большой цикл «Темы и вариации». Кажется, что Пастернак в нем написал, возможно бессознательно, свою вариацию на стихотворение Шторма.

Возникающий в конце образ гетевского Вертера не случаен — здесь же, неподалеку от Марбурга, где Пастернак учился, в маленьком готическом Вецларе стоит еще и сегодня и домик Лотты, и липа, под которой она встречала Вертера. Но если говорить о музыкальном прообразе, то это, конечно, не музыка времен Гете, а скрябинская музыка, исповедальная и автобиографичная, которая мечет аккорды в зал, словно сжигает дневники в камине. Но, возможно, в подсознании Пастернака звучала и гензельтовская музыка, входящая в звуковой фон эпохи русского серебряного века.

5.11. Выводы

От Баха до Скрябина — в развитии клавирной и фортепианной музыки двух с половиной веков Гензельт, вероятно, может занять ключевое место: на пересечении западноевропейской и русской музыки, на стыке барокко, классицизма, романтизма. В музыке Баха Гензельт, как все немецкие романтики, находил хоральную опору гармонии и основу сложной полифонической фактуры, а также возможности для развития виртуозности. Бетховен среднего периода был для Гензельта образцом для собственного творчества как композитора, редактора и исполнителя. Отец романтической фортепианной музыки Карл Мария фон Вебер являлся для Гензельта наиболее близким и родственным по духу композитором, особенно это проявлялось в фактуре и фигурации. «Родственность душ» Шопена и Гензельта определялись не их бытовыми и биографическими пересечениями, а духовной близостью двух современников, пианистов романтической эпохи,

основанной на подобии психофизических типов, исполнительских и педагогических идеалов, общности истоков (гуммелевская школа), наследников (Балакирев и новая русская школа). Наследниками романтического пианизма Гензельта в России были Балакирев, Рахманинов, Скрябин. Соперниками Гензельта могли считаться Рубинштейн и Чайковский, с которыми немецкого композитора связывали тем не менее профессиональные контакты. Но наиболее тесные творческие взаимоотношения связывали Гензельта с Шуманом и Листом. Им будут посвящены соответствующие разделы в следующей главе