

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 2

Санкт-Петербург — 2021

Оглавление

ГЛАВА 6. АДЛЬФ 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

ГЛАВА 6. АДЛЬФ ФОН ГЕНЗЕЛЬТ. РУССКИЙ АРХИВ

Обширная коллекция рукописей Гензельта, хранящаяся в Петербурге, очень разнородна. Здесь есть и крошечные отрывки пьес, подаренные знакомым и ученикам на память, своего рода «листки из альбома», и почти законченные рукописи целых произведений, и записи педагогических заданий, и собственные нотные эскизы. Гензельт специально не собирал свой архив, но, в конце жизни решил навести в нем порядок. Тогда он и передал большую часть писем и нотных рукописей В. В. Стасову. Собранная Стасовым коллекция весьма красноречива. По ней мы можем восстановить ход творческого процесса композитора, определить его окружение. Хотя загадки, которые приходится разрешать исследователю, лежат в иной плоскости, нежели задачи, стоящие перед учеными, изучающими рукописи Баха или Бетховена, Глинки или Чайковского — масштабы творчества Гензельта иные! — но и в случае Гензельта значение нотных и документальных свидетельств его творческой жизни должно быть признано первоочередным по важности¹.

6.1. Рукописи Гензельта в Российской Национальной Библиотеке. История коллекции. Предварительная систематизация. Задачи и сверхзадачи исследования

Фонд Гензельта в ОР РНБ не так велик по сравнению с Архивом Гензельта в городском музее Швабаха, но довольно представительен. Его собрал, в основном, В. В. Стасов, который в 1840-х годах учился в Училище правоведения у Гензельта, а в 1880-х годах работал в Императорской Публичной библиотеке, поэтому большая часть материалов находится в фонде Стасова. Кроме того, часть переписки Гензельта с Балакиревым хранится в фонде Балакирева. Часть материалов содержит фонд С. М. Ляпунова, они были переданы дочерью композитора,

¹ См. Приложение 6 — «На пути к аннотированному каталогу рукописей Гензельта».

старшей научной сотрудницей Отдела рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (ныне — ОР РНБ) А. С. Ляпуновой². Собиратели редких рукописей — П. Л. Ваксель и главный редактор Российской музыкальной газеты Н. Ф. Финдейзен тоже передали ценные источники, касающиеся творчества Гензельта. Наконец, по несколько редких материалов содержит фонд Листа (3 письма к Гензельту), фонд Глинки (ксерокопия одного письма к Гензельту), фонд Одоевского (2 письма) и фонд Вьетана (2 письма), 2 документа содержится в фонде Б. А. Фитингофа-Шеля, отдельным бесценным музейным экспонатом является дирижерская палочка Гензельта, находящаяся в фонде Кюи.

Ряд этих документов был опубликован Н. Кайль-Зензеровой³ и Г. Киндлем⁴, но большинство нижеприведенных документов неизвестно исследователям или известно по копиям. Прежде всего, надо систематизировать документы. Они делятся на шесть больших разделов:

1. Нотные рукописи.
2. Эскизы, наброски; особую ценность представляют эскизная тетрадь с набросками I и III акта оперы «Кэтхен из Хайльбронна», сочиненной совместно А. Л. Гензельтом и его высокопоставленным учеником принцем П. Г. Ольденбургским и автограф Вариаций на тему Мейербера op. 11.
3. Письма и записки на визитных карточках.
4. Печатные произведения Гензельта с пометками редакторов (прежде всего Балакирева).
5. Литография афиши концерта 21 марта 1838 года, изготовленная к юбилею Гензельта в 1888 году.

² Ляпунова А.С. (1903–1973), дочь композитора С. М. Ляпунова, многолетняя сотрудница НИОР Ленинградской консерватории и ОР ПБ. О ней см.: *Рамазанова Н. В.* А. С. Ляпунова — хранитель и исследователь музыкальных рукописей // Петербургский музыкальный архив. СПб., 1999. Вып. 3. С. 6–15.

³ *Keil-Zenzerova N.* Adolph von Henselt: das Leben für die Klavierpädagogik in Russland.

⁴ *Kindl Gebhard.* Adolph von Henselt. Chronologie eines faszinierend Lebens.

6. Перепечатанные статьи о Гензельте, рукописи и материалы к статьям о Гензельте.

Самый ранний документ, находящийся в РНБ, — афиша 1838 года, самый поздний — перепечатанная статья-некролог из немецкой прессы 1889 года.

Описывая эти документы, глядя на их «пожелтевшие страницы» (Н. Гумилев), надо задаться несколькими вопросами, решить несколько «сверхзадач»:

1. Как попал документ в ОР РНБ?
2. Что нам дает этот документ для понимания биографического контекста творчества Гензельта?
3. Как определяет этот документ характер творческого процесса композитора?

Для решения этих сверхзадач надо выполнить атрибутирование и описание источника по определенной схеме:

- дата;
- почерк;
- бумага, чернила, конверт, сургуч;
- общая композиция письма;
- характер подписи;
- зачеркнутые и вставленные такты, исправления.

Не всегда каждая из описанных характеристик одинаково важна. То, что объясняет многое в записке на визитной карточке, не применимо к анализу большой нотной рукописи. Но, по возможности, большинство особенностей должны быть учтены. В анализе источников основой стала методология, разработанная в отечественных трудах по музыкальной текстологии и источниковедению⁵.

⁵ Основой методологии автора стали труды отечественных ученых: *Климовицкий А. И.* О творческом процессе Бетховена. Ленинград, 1979; *Шабалина Т. В.* Рукописи Баха. Ключи к тайнам творчества. С.-Петербург, 1999; а также работы П. Вайдман (*Вайдман П. Е.* Архив П. И. Чайковского: текстологические и биографические исследования. Творчество и жизнь:

Изучение рукописей может ответить на вопросы, касающиеся биографического контекста и воссоздать этапы творческого процесса композитора, раскрыть скрытые от него самого психологические мотивации написания произведения, создать своеобразный психологический портрет личности пишущего по почерку. Именно поэтому эта часть исследования представляется необыкновенно важной.

6.2. Нотные рукописи

Для любого композитора главной частью его архива являются нотные рукописи. Именно такого отношения потомков к себе хотел, вероятно, Гензельт, говоря: «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»⁶.

6.2.1. *Andante g-moll, 4/4*. Листок из альбома — и его биографический контекст

Один из самых ранних вариантов гензельтовских нотных рукописей. Отрывок однострочной записи 1839 года. Альбомный автограф с дарственной надписью на имя Ю. Л. Грюнберг⁷. (Собрание П. Л. Вакселя. № 1085)⁸.

автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2000; Вайдман П. Е. Творческий архив П. И. Чайковского. Москва, 1988), Е. Вязковой (*Вязкова Е. В.* К вопросу о типологии творческих процессов // *Процессы музыкального творчества : сборник трудов РАМ им. Гнесиных.* Москва, 1999. Вып. 155. С. 156–182), Т. Сквирской (*Сквирская Т. З.* Источниковедение и текстология в музыкознании : учебно-методическое пособие. С.-Петербург, 2011), Элен ван Домбург (*Домбург Э. ван.* Текстология в отечественном музыкознании: история, теория, практика: учебное пособие. С.-Петербург, 2011), М. Г. Арановского (*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. Москва, 2009).

⁶ *Kindl Gebhardt.* Adolph von Henselt's Meine ersten Erinnerungen. S. 9.

⁷ См. о ней: *Скорбященская О. А.* Учитель и ученица. Листки из альбома // *Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2018. № 4 (47). С. 105–119.

⁸ ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Ед. хр. 1085. Л. 1. *Andante g-moll, 4/4*.

В связи с этим отрывком, в котором документально запечатлен эпизод отношений Гензельта с его юной ученицей, Юлией Грюнберг, тогда, в 1839 году, 11-летней девочкой, можно было бы — в качестве темы отдельного исследования — привлечь обширный фонд документов, относящихся к Юлии Львовне Грюнберг (Тюриной) и хранящихся в ОР РНБ.

Первым является сам гензельтовский автограф (Рисунок 94).

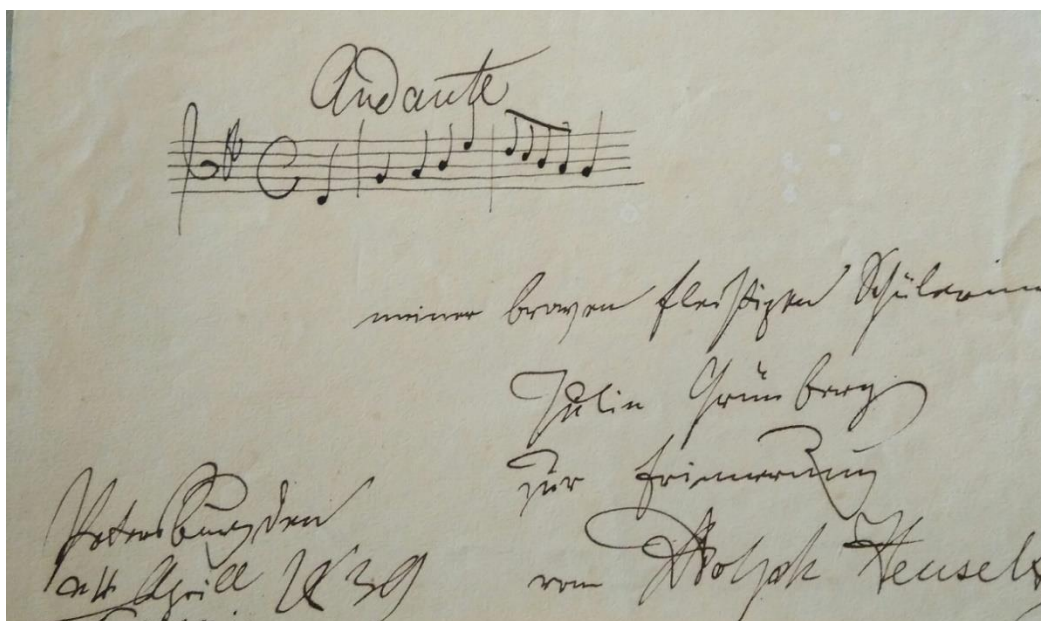


Рисунок 94. Альбомный листок с автографом для Юлии Грюнберг

Это листок плотной желтоватой бумаги размером 16x12 см. Вверху каллиграфическим почерком черными чернилами начерчен нотный стан и выписан нотный пример. Под нотным примером — выполненная куррентшрифтом⁹, красивая и тщательно выписанная, но все же трудно читаемая, подпись. Буквы очень мелкие, множество характерных для Гензельта росчерков (хотя рука твердая, строчки ровные и общий вид компоновки текста отличается изяществом).

Meiner braven und fleißigen

Schülerin Julin Grünberg Zur Erinnerung

Von Adolph Henselt

⁹ Готический курсив, или куррент (нем. Kurrent) — устаревшая форма скорописи, существовавшая в Германии с XVIII по 30-е годы XX века.

Petersburg den 24 April/5 Mai 1839.

Перевод: «Моей послушной и прилежной ученице Юлии Грюнберг/На память от Адольфа Гензельта/Петербург 24 апреля/5 мая 1839 г.».

Вслушиваясь внутренним слухом в звучание мотива *Andante*, осознаешь, что это что-то очень известное. Этот мотив напоминает тему фортепианного дуэта Й. Гайдна «Учитель и ученик», но не в F-dur, а в g-moll. Возможно, Гензельт играл дуэт в четыре руки со своей талантливой 11-летней ученицей, и расставание с ней символически обозначил перенесением темы в минорный лад, в котором тоника G обозначает начальную букву фамилии Grünberg (Можно, фантазируя, заметить в теме и другие «музыкальные» буквы фамилии: D| G–A–B–E(s)| D–C–B–A–G)¹⁰. Гебхард Киндль, впрочем, нашел достоверный источник цитаты: Этюд Гензельта «Романс с хоровым рефреном» op. 5 № 8, чья мелодия, отчасти гайдновского, отчасти шумановского толка, полностью совпадает с приведенной в записке нотной строкой¹¹. Неточное и, вероятно, неосознанное совпадение интонационных контуров гайдновской и гензельтовской тем весьма примечательно.

Юлия Грюнберг (1827–1904) была одной из первых учениц Гензельта. Дочь харьковского инспектора отдела здравоохранения, она была готова к концертной деятельности уже к девяти годам; начав выступать, прославилась как вундеркинд еще до прибытия Гензельта в Санкт-Петербург. Провинциальные и столичные газеты писали о ней как о «редком явлении в мире музыки»¹². 26 апреля 1838 г. юная пианистка дала концерт в зале Дворянского собрания в Петербурге. Возможно, именно на этом концерте состоялась первая встреча одиннадцатилетней Юлии Грюнберг и Гензельта, хотя в рецензии на концерт ничего об этом не говорится¹³. Но в заметке о следующем ее выступлении, которое состоялось в

¹⁰ См. об этом: *Скорбященская О. А.* Учитель и ученица. Листки из альбома // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 4 (47). С. 105–119.

¹¹ *Kindl G.* Henselt's Schüler und Schülerinn. S. 30.

¹² Внутренние известия. Одесса, 11 августа // Одесский вестник. 1836. № 65 (12 авг.). Стлб. 764.

¹³ *А. Э. (Элькан Александр Львович)* Смесь. Концерт г-жи Грюнберг // С.-Петербургские Ведомости. 1838. № 116 (28 мая). Стлб. 520.

Москве, о ней пишут, как об ученице Гензельта¹⁴. Уже при первом появлении на эстраде Грюнберг заслужила титул «русской Клары Вик»¹⁵. Иногда в газетных статьях содержатся очевидные преувеличения, например, в таких строчках: «Как только слабые руки этой малютки касаются клавиш, становится ясно, что она сменит за инструментом Майера, Мошелеса и Тальберга»¹⁶.

В фонде П. Л. Вакселя ОР РНБ хранятся справки об уроках игры на фортепиано, которые Грюнберг получила у Феликса Мендельсона (от 8 ноября 1843 г.)¹⁷ и об уроках гармонии (от 24 мая 1844 г.) с Симоном Зехтером¹⁸. Известно, что М. И. Глинка, услышав Грюнберг в 1848 г. в Варшаве, пришел от нее в восторг¹⁹. О дальнейшей судьбе этой талантливой девушки удалось найти лишь отрывочные сведения. Выйдя замуж (вероятно, в 1844 г.), она продолжала выступать в Европе и Санкт-Петербурге. На биографическом сайте сына Моцарта, дирижера и композитора Франца Ксавера Вольфганга Моцарта (1791–1844)²⁰ размещены сведения о том, что в марте 1844 года в Вене он дирижировал концертом пианистки Юлии Львовны Грюнберг (в замужестве — Тюриной). Львовская ученица и покровительница Ф. К. В. Моцарта Жозефина Барони-Кавалькабо оставила автограф в альбоме Ю. Грюнберг в 1844 г.²¹ Сестра Юлии, певица и писательница Изабелла Львовна Грюнберг (в замужестве — Ласкос) держала музыкальный салон, в котором часто выступали М. И. Глинка и А. Г. Рубинштейн. Сестры выступали вместе в концерте М. И. Глинки в 1852 г. Архивом Российского национального музея музыки в 2004 году на берлинском

¹⁴ Московские ведомости. 1839. № 37 (10 мая). Стлб. 246.

¹⁵ Смесь. Музыка // Северная пчела. 1839. № 219 (сент.). Стб. 873.

¹⁶ Смесь. Музыка // Северная пчела. 1839. № 219 (сент.). Стб. 873.

¹⁷ Мендельсон-Бартольди Ф. Свидетельство об успешных занятиях Ю. Грюнберг, 8 ноября 1843 г. (Лейпциг) // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 1812. Л. 1.

¹⁸ Зехтер С. Запись на память Ю. Грюнберг (Вена, 24 мая 1844 г.) // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 2468; Зехтер С. Справка, выданная Ю. Грюнберг о том, что она прошла у него курс гармонии (28 мая 1844 г.) // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 2469. Л. 1.

¹⁹ См. Глинка М. И. Записки. // Глинка М. И. Литературное наследие: в 2 т. Москва; Ленинград, 1953. Т. 1. С. 378.

²⁰ Mozart W. A. Sohn. — URL: <http://mozart-sohn.de/leben.html> (дата обращения: 12.08.2017).

²¹ См. об этом: Скорбященская О. А. Учитель и ученица. Листки из альбома // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 4 (47). С. 105–119.

аукционе «Штаргардт» было приобретено письмо Л. И. Шестаковой (сестры Глинки) к Ю. Л. Грюнберг²². А. Г. Рубинштейн посвятил сестрам Грюнберг последний номер своего грандиозного фортепианного цикла «Каменный остров», ставшего портретной галереей великосветских русских дам середины XIX века. О сестрах Грюнберг упоминает и М. И. Глинка в своих «Записках» в связи со своим пребыванием в Варшаве в 1848 году: «Новосельский²³ доставил мне несколько приятных знакомств. Назову семейство доктора Грюнберг. Его дочери были очень любезны и талантливы; старшая, по имени Юлия, играла весьма хорошо на фортепиано. Она училась у Гензельта на иждивении государыни княгини Елены Павловны. Младшая, Изабелла, пела с увлечением и смыслом (intelligence). У них я проводил приятные вечера...»²⁴. В 1850-е годы сестры Грюнберг жили в Петербурге. Бывали в кругах А. С. Даргомыжского и М. А. Балакирева. Изабелле посвящены два романса «Баркарола» и «Колыбельная» Балакирева, а также романс М. П. Мусоргского «Где ты, звездочка?»²⁵.

Встреча А. Гензельта и Ю. Грюнберг стала судьбоносной для обеих. Юлия никогда до того не занималась с музыкантами такого высокого уровня. Гензельт ни до, ни после знакомства с Юлией Грюнберг, не занимался со столь юными ученицами, и таких гениально одаренных детей не встречал. Какой репертуар выучила Юлия под руководством Гензельта, пока не ясно. Известно, что она исполняла виртуозные пьесы Мендельсона, ноктюрны Фильда. Можно также предположить, что она играла со своим молодым гениальным педагогом в четыре руки.

Дальнейшую судьбу Юлии можно проследить по архивным документам. В 1843 г. Грюнберг покинула Россию и отправилась на гастроли в Европу. Там с

²² Об этом сообщила в своем докладе на Первой Всероссийской научной конференции в 2004 году в Новоспасском Н. Ю. Тартаковская, заведующая отделом архивно-рукописных материалов Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки.

²³ Николай Александрович Новосельский (1818–1898) — русский промышленник и губернатор Одессы, любитель музыки.

²⁴ Глинка М. И. Литературное наследие: в 2 т. Москва; Ленинград, 1953. Т. 1. С. 390.

²⁵ Соловьев В. Г. Фортепианный цикл А. Г. Рубинштейна «Каменный остров». Контент-платформа Panda. Ru. — URL: <http://pandia.ru/text/78/279/81555.php> (дата обращения: 13.08.2017).

огромным успехом прошли ее концерты в Теплице, Карлсбаде (сентябрь 1843 г.), Лейпциге (19 октября 1843 г.), Веймаре (ноябрь 1843 г.), Вене (апрель 1844 г.), Варшаве (июнь 1844 г.) и Праге (июнь 1844 г.). Ею восхищались многие музыканты, поэты, в том числе: Уле Булль, Франц Грильпарцер, Августа Штрейхер, Иоганн-Баптист Штрейхер, Теодор Кирхнер, Фридрих Лаубе, Кароль Липиньский, Юлиус Шульхофф. По возвращении в Россию, она переписывалась с Ольгой Толстой (Дмитриевой)²⁶ и Балакиревым²⁷.

Рассматривая «листки» из «альбома посвящений» Ю. Грюнберг, мы словно путешествуем по галерее портретов ее слушателей, вдохновленных игрой пианистки. Первую группу посвящений образуют музыкальные автографы. В нее, в частности, входят: фортепианная пьеса А. И. Виллуана²⁸ «La marguerite clés prés»²⁹, ноктюрн ученика Гензельта И. Ф. Нейлисова³⁰, пьеса для фортепиано Ю. Шульхоффа³¹ «Trinklied», скрипичная пьеса Andante, 2/4, A-dur. 16 февраля 1838 г. польского композитора Й. К. Липиньского³², Andante, с вариациями

²⁶ Дмитриева (гр. Толстая) О. Ф. Письмо Ю. Л. Тюриной 12 января 1867 г. // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 1517. Л. 1–2.

²⁷ Тюрина Ю. Л. Письмо М. А. Балакиреву. 1859. // ОР РНБ. Ф. 41 (М. А. Балакирев). Оп. 1. Ед. хр. 1263. Л. 1.

²⁸ Виллуан Александр Иванович (1804–1878) — русский пианист-педагог, ученик Фильда, с 1821 года преподавал сначала в провинции, в Москве, после в Санкт-Петербурге, где был адъюнктом консерватории. Среди его наиболее знаменитых учеников Антон и Николай Рубинштейны.

²⁹ Виллуан А. И. Lamargueriteclésprés (Andante; 2/4; A-dur для ф-п. в 2 руки). Отрывок (8 тактов) от 16 февраля 1838 г. Москва. Автограф с дарственной записью Ю. Л. Грюнберг // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 2. Ед. хр. 49. Л. 1.

³⁰ Нейлисов И. Ф. Ноктюрн, посвященный Ю. Грюнберг (Julie de Grunburg) // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 2. Ед. хр. 1339. Л. 1. Нейлисов Иван Фемистоклович (1830–1881) — русский пианист-педагог, ученик Гензельта и Листа. С 1850-х годов начал концерттировать, солист придворного оркестра в Санкт-Петербурге; выступал в симфонических концертах Русского музыкального общества и Бесплатной музыкальной школы. В 1880–1881 годах преподавал в Петербургской консерватории.

³¹ Шульхофф Ю. Trinklied (Allegretto, 6/8, g-moll для ф-п. в 2 руки, отрывок (11 тактов) для ф-п. в 2 руки (Варшава, 13 июня 1851 г.) // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 2441. Л. 1. Юлиус Шульхофф — немецкий пианист и композитор слышал выступление Ю. Грюнберг в Варшаве 13 июня 1851 г.

³² Липиньский К. Й. Неизвестное произведение (6/8, Es-dur) для скрипки, без сопровождения (1843) // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 1613. Л. 1–4.

бельгийского композитора барона Э. де Ланнуа³³. Последняя пьеса особенно любопытна, поскольку сопровождается красноречивым и галантным посвящением. На обороте первого листка — собственноручная надпись Ланнуа: «Faites une variation sur ces thèmes chaque fois que vous aurez un moment de Bonheur et puissez-vous le varier à l’infini. Baron Eduard de Lannoy. Wienn. May. 1844». *Перевод*: «Играйте вариацию на эти темы каждый раз, когда переживаете момент счастья, и можете изменить их до бесконечности. Барон де Ланнуа. Вена, май 1844 г.». На обороте нот рукой П. Л. Вакселя, собравшего коллекцию автографов, была сделана приписка: «Эдуард барон де Ланнуа, по происхождению бельгиец, житель Вены, директор Венской консерватории, автор 4-х опер, большого количества критических статей. Родился в Брюсселе 4.02.1787, умер в Вене 28.03.1853».

Коллекция поэтических автографов открывается патетическим приветствием чешского поэта Вацлава Ганки³⁴: «Wpred, Julinko, wpred se snazi!» («Вперед, Юленька, вперед стремись!»)³⁵. Запись была сделана на сложенной пополам листке тонкой полупрозрачной бумаги размером 16x8 см. После приветствия черными чернилами ясно мелким изящным почерком были записаны стихи. В почерке поэта обращает на себя внимание тот артистизм, с которым он делает росчерки букв d, z, R (д, з, б) — это фигура волны, взмывающей вверх, движение парящих крыльев. Все стихотворение приобретает вид летящего на крыльях вдохновения послания, которое завершается изысканной подписью, словно «приземляющейся на последней строчке», как птица.

Wpred, Julinko, wpred se snazi!

³³Ланнуа Э. Тема (Andante. F-dur 2/4 для ф-но в 2 руки (май 1844 г.). Автограф; запись на память в альбом Ю. Л. Грюнберг // ОР РНБ. Ф. 965 (П. Л. Ваксель. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 1509. Л. 1.

³⁴Вацлав (Венчислав) Ганка (1791–1861) — чешский филолог и поэт, деятель национального возрождения. Переводил «Слово о полку Игореве» на чешский язык. Автор двух знаменитых мистификаций («Краледворской» и «Зеленогорской» рукописей, якобы найденных им в 1817 году со знаменитым романтическим отрывком национального эпоса — «Судом Либуше»). Ганка опубликовал обе рукописи с параллельным переводом на современный чешский и немецкий языки. Ганке, «апостолу единения славян», посвящал стихи Федор Тютчев. См. <https://www.tisamsebegid.ru/praha/istoriya-pragi-nacionalnoe-vozrozhdenie>.

³⁵Ганка В. Стихотворение, посвященное Ю. Грюнберг от 9 июня 1844 г. // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 1164. Л. 1–6.

To wse hlawy no swété wzneslo;

To twé welké vlasti heslo:

Twa hra kajdé ucho blajé.

Wpred wynaloz wsecku praci!

Wspet chodi, kto popustáwá:

Wpred jako si dwa kozaci,

Tak jesnue čest I sláwa.

Ukaz západu hrdému,

Jenz wše, co jde z Slowan, dusi,

Ze jcho sondu twrdému

Wyhowi duch swasé Rusi.

Юлье [соответствует оригиналу. — О. С.] Прага 28 мая/9 июня 1844 г.

Перевод:

Вперед, Юлинка, вперед стремись!

Это все головы на свете вознесло.

Это пароль твоего великого отечества!

Твоя игра ублажает каждое ухо.

Вперед посвяти всякий труд!

Вперед, как те два казака [руки? — О. С.]

Так существует честь и слава.

Покажи гордому Западу,

Который душит все, что идет от славян,

Все еще жестокому и твердому

Ответ святой Руси³⁶.

³⁶ Вперед, Юлинка, вверх стремись!

Так говорит тебя отчизна,

Пусть вскружит головы все высь,

Слух ублажает твоя тризна,

Вперед, как те два казака,

что обошли врага заставы,

Так руки-крылья мотылька,

Так существует честь и слава!

Подпись сделана по-русски: «Юлье Львовне де Грюнберг. Прага 28 мая/9 июня 1844 г. Вячеслав Ганка».

На обороте своей рукой поэт оставил перевод некоторых слов с чешского на русский, очевидно, чтобы облегчить Юлии чтение своего стихотворения: Wpred — вперед. Snazi se — стремись. Wzneslo — вознесло. Wlast — отечество. Heslo — пароль. Hra — игра. Blazi — осчастливливать. Wynaloz — посвяти. Praci — работу. Wspet — начать, вспять. Chodi — ходить. Popostawa — останавливаться. Jon — только. Roste — растет. Hrdemu — гордому. Jenz, который. Sl — Иже. Co jde — что идет, что происходит. Duse — душит. Twardemu — твердому. Wyhowi — отбьет, удовольствуется, untzurins (?) [нем. перевод добавлен Ганкой. — *О. С.*] Duch — гений.

Ценнейшим документом является и стихотворная альбомная запись Франца Грильпарцера³⁷. Документ состоит из двух листов. Первый (из светло-коричневой плотной почтовой бумаги размером 16x8 см) сложен пополам. Точно посередине — надпись черными чернилами, выполненная мелким изящным почерком.

Zu wenig halb und halb zu viel
 Als unser Los in Kunst und Spiel;
 Ich mühe mir was kleiner:
 Nach vorwärts treib von selbst das Ziel,
 Tag rückwärts gehe will keiner.
 Wien am 9. April [1] 844 Grillparzer.

Перевод:

Слишком мало половины и половины слишком много,

О, гордый запад, трепещи,
 Душитель всех славян в столетьях.
 Жестокий скипетр не ищи:
 Святая Русь тебе ответит! [Перевод мой. — *О. С.*]

³⁷*Грильпарцер Ф.* Автограф-запись Фр. Грильпарцера на листке альбома Ю. Л. Грюнберг от 9 апреля 1844 // ОР РНБ. Ф. 965 (П. Л. Ваксель. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 1119. Л. 1–2. Франц Грильпарцер (1790–1872) — австрийский поэт и драматург. Автор пьес «Праматерь», «Сапфо», Грильпарцер был большим поклонником музыки Бетховена и Шумана. (Классический пример его мемориальных речей — речь на могиле Бетховена, а также стихотворение в честь Клары Вик «Клара Вик исполняет Аппассионату Бетховена»).

когда мы занимаемся искусством и игрой;

Я попытаюсь [сказать] что-то меньшее:

Кто ставит сам себе цель впереди —

Не будет отброшен назад³⁸.

Вена. 9 апреля 1844 г. Грильпарцер.

Подпись Грильпарцера заканчивается никнущим росчерком в конце фамилии. На второй лист коричневой плотной бумаги был наклеен портрет Грильпарцера и рукой П. Л. Вакселя по-немецки и по-русски были вписаны сведения справочного характера, касающиеся биографии Грильпарцера: «Franz Grillparzer, geb. 15. jan. 1790 zu Wien, + 21 jan. 1872 zu Wien. Россия в 1844, май. Тюрина». Это, очевидно, дата, когда документ попал в Россию. Интересно, что фамилия Юлии в 1844 году — Тюрина. Она, таким образом, вышла замуж не позднее апреля 1844 г.

Следующее поэтическое посвящение — стихотворение Августы Штрейхер «Des Himmels Tochter Harmonie» («Дочь небесной гармонии»)³⁹, записанное на альбомном листке 29 мая 1844 г.⁴⁰

В ОР РНБ также хранится огромное число памятных записей, оставленных в альбоме Ю. Грюнберг-Тюриной менее известными личностями, например, немецким композитором и музыковедом Августом-Фердинандом Хэзером (Häser)⁴¹. Текст открывает перефразированная цитата из Гёте: «Ernst ist das Leben,

³⁸ Предлагаю свой поэтический перевод отрывка:

«Половины слишком мало, половины слишком много,

Если хочешь заниматься ты искусством и игрой.

Ставь себе повыше цели, к ним стреми свою дорогу,

Если ты и разобьешься — то погибнешь, как герой!»

³⁹ Штрейхер А. Des Himmels Tochter Harmonie. Стихотворение, запись на листке альбома от 29 мая 1844 г. Ю. Л. Грюнберг (Тюриной) // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 2603. Л. 1.

⁴⁰ См. об этом: Скорбященская О. А. Учитель и ученица. Листки из альбома // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 4 (47). С. 105–119.

⁴¹ Хэзер (Häser) А.-Ф. Автограф-запись на листке альбома Ю. Л. Грюнберг от 2 ноября 1843 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (П. Л. Ваксель. Иностранцы деятели). Оп. 1. Ед. хр. 1181. Л. 1. Август Фердинанд Хэзер (1779–1844) работал в Веймаре капельмейстером собора Петра и Павла и хормейстером Веймарской оперы, автор множества хоровых духовных сочинений и опер, в том числе оперы «Негр из Сан-Доминго».

heiter ist die Kunst» («Жизнь серьезна, искусство — весело»). Затем идет комментарий:

«Möge die gütige Vorsehung Ihnen Ihren ernsten Sinn für die Kunst, Und den heitern fürs Leben immer bewahren. Weimar 2 Novemb 1843. Aug. Ferd. Häser».

«Желаю Вам, чтобы Провидение дало Вашему искусству серьезный смысл, а Вашей жизни — всегда веселье. Веймар. 2 ноября 1843. А. Ф. Хэзер».

Запись была сделана 2 ноября 1843 г. на стандартном листке желтоватой почтовой бумаги размером 16x8 см. Обращает на себя внимание автограф немецкого музыкального издателя Фридриха Хоффмайстера, оставленный 5 ноября 1843 г.⁴². Это стандартный желтоватый листок с надписью черными чернилами. На обороте Вакселем были проставлены карандашом даты жизни Хоффмайстера (1782–1864) и сделана по-французски надпись: «Friedr. Hofmeister de mus. a Leipzig» (1807). Möge der Lebensweg der jungen talentvollen Virtuosin, Fräulein Grünberg für bald so freundlich gestalten, dass sie mehr für selbst, als dem musikalische Publikum fremder Native und Lander, leben kennen. Zum freundlichen Andenken von Friedrich Hoffmeister. Leipzig, 5.11.1843».

Перевод: «Фридрих Хоффмайстер, музыкант из Лейпцига. Пусть жизнь отнесется к юной талантливой виртуозке, фройляйн Грюнберг, так дружественно, чтобы она могла жить больше для себя, чем для музыкальной публики чужих стран и народов. С дружеским напоминанием Фридрих Хоффмайстер. Лейпциг. 5 ноября 1843 г.».

Особым изяществом почерка отличается запись в альбоме Теодора Кирхнера⁴³ от 6 сентября 1843 г., сделанная в Карлсбаде: «Möge Sie sich Halb mit Freundlichkeit

⁴² Хоффмайстер Ф. Альбомная запись Ю. Л. Грюнберг, сделанная 5 ноября 1843 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (П. Л. Ваксель. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 1264. Л. 1.

⁴³ Кирхнер Т. Запись в альбоме Ю. Л. Грюнберг от 6 сентября 1843 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 1425. Л. 1. Теодор Кирхнер (1823–1903) — немецкий композитор и органист, ученик К. Ф. Беккера и Ю. Кнорра, автор фортепианных пьес, струнных квартетов, романсов, органных пьес. С 1843 г. — органист в Винтертуре (Швейцария), с 1862-го по 1870 г. жил в Цюрихе, в 1873–1876 гг. возглавлял консерваторию в Вюрцбурге, затем жил в Лейпциге и Гамбурге.

Meinenn Ihr Sinn Hol <нрзб> Theodor Kirchner. Karlsbad 6 sent 1843 Auf Zug zu Abshied nach Dresden».

«Пусть Вам хоть наполовину отзовется Ваше доброе участие (?) Теодор Кирхнер. Карлсбад 6 сент. 1843 г. В экипаже перед отъездом в Дрезден».

Из прочих «альбомных листков» Юлии Грюнберг отметим записи (включая письма): от 3 апреля 1844 г. чешского скрипача и композитора Леопольда Янсы (Jansa)⁴⁴; от 6 ноября 1843 г. немецкого писателя Генриха Лаубе⁴⁵; от 2 ноября 1843 г., барона Аполлониуса де Малтитца (Maltitz) с цитатой из стихотворения Гердера⁴⁶ от 13 мая 1844 г., венского фортепианного мастера Иоганна-Баптиста Штрайхера⁴⁷ от 12 сентября 1843 г., французского тенора Пьера Франсуа Вартеля⁴⁸ от 6 апреля 1844 г., Н. И. Кошкарлова⁴⁹; Жозефины Барони-Кавалькабо (ур. Кастильони)⁵⁰; и, наконец, от 20 мая 1841 г. знаменитого норвежского скрипача-виртуоза Уле (Оле) Буля⁵¹.

С помощью этих стихов и посвящений мы, в той или иной мере, можем попробовать создать «музыкальный» портрет Юлии. Грильпарцер в своем посвящении поощрял Юлию, как и легендарную Клару Вик, по-отечески сурово и требовательно. Певица Барони-Кавалькабо поддерживала юную пианистку по-

⁴⁴ Янса (Jansa) Л. Автограф-запись в альбом Ю. Л. Грюнберг от 3 апреля 1844 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (П. Л. Ваксель. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 1339. Л. 1.

⁴⁵ Лаубе Г. Автограф-запись в альбом Ю. Л. Грюнберг (Тюриной) от 6 ноября 1843 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (П. Л. Ваксель. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 1519. Л. 1.

⁴⁶ Барон де Малтитц (Maltitz) А. Автограф-запись в альбом Ю. Грюнберг от 2 ноября 1843 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (П. Л. Ваксель. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 1710. Л. 1.

⁴⁷ Штрайхер И.-Б. Запись-автограф Ю. Л. Грюнберг от 13 мая 1844 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (П. Л. Ваксель. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 2604. Л. 1.

⁴⁸ Вартель П.-Ф. Альбомная запись Ю. Грюнберг от 12 сентября 1843 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (П. Л. Ваксель. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 2857. Л. 1.

⁴⁹ Кошкарлов Н. И. Два письма Ю. Л. Тюриной (Грюнберг). 1874–1879 // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 2077. Л. 1.

⁵⁰ Барони-Кавалькабо Ж. Запись в альбом Ю. Тюриной от 6 апреля 1844 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (П. Л. Ваксель. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 132. Л. 1. Жозефина Барони-Кавалькабо — баронесса, урожденная Кастильони, певица-любительница, подруга и ученица Франца Ксавера Вольфганга Моцарта, мать Юлии Барони-Кавалькабо, пианистки и композитора, знакомой Роберта Шумана.

⁵¹ Буль О. Запись в альбом Ю. Грюнберг (Тюриной) от 20 мая 1841 г // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранные деятели). Оп. 1. Л. 1. Запись начинается словами: «Des Künstlers Laufbahn ist mit einem wild» («Карьера художника — в следовании дикой [природе]»).

матерински ласково. Можно предположить, что большое число приветствий от исполнителей связано с тем, что Юлия, вероятно, играла не только соло, но и в ансамблях со скрипачами (К. Липиньским, Л. Янсом, У. Буллем) и певцами (тенором П. Вартелем, Ж. Барони-Кавалькабо).

Очевидно, что стиль ее исполнения представлял типичный пианизм салонно-виртуозного направления; что для ее игры был характерен бриллиантный характер пассажей и, одновременно, кантабельность звучания. «Дочь небесной гармонии», Юлия Грюнберг воплощала характерный тип раннеромантического «женского» пианизма (как и юная Клара Вик) и, несомненно, была одной из самых прелестных «жемчужин» в ожерелье учениц Гензельта. Она была прирожденной «ученицей» и старалась учиться постоянно, впитывая то ценное, что мог дать ей каждый мастер: Мендельсон учил ее «бриллиантной» технике, Зехтер — умению строить полифонию, Ланнуа — бесконечно варьировать «моменты счастья», Буль — следовать «дикой природе», т. е., естественности чувства... Гензельтовский «Листок из альбома» — один из первых документов, посвященный Грюнберг, одно из первых «педагогических посланий» к ней, и потому он имеет огромное значение. Изучая автографы, хранящиеся в ОР РНБ, мы, отчасти, восстанавливаем в деталях биографию Юлии Грюнберг — талантливой ученицы Гензельта, возвращая из небытия не только имя пианистки, но и имена окружавших ее известных музыкантов и деятелей культуры и искусства⁵².

6.2.2. Педагогические тетради⁵³. Уроки с Петром Ольденбургским

Среди нотных рукописей Гензельта выделяется несколько, отражающих историю его занятий с *Великим князем П. Г. Ольденбургским*. Князь Петр Георгиевич Ольденбургский (1812–1881) — один из наиболее просвещенных благотворителей России XIX века. Основатель Училища правоведения,

⁵² См. об этом: *Скорбященская О. А.* Учитель и ученица. Листки из альбома // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 4 (47). С. 105–119.

⁵³ См.: *Скорбященская О. А.* Адольф Гензельт и его высокопоставленные ученики: великий князь Петр Георгиевич Ольденбургский и барон Михаил Врангель // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2. С. 180–196.

Коммерческого училища, Александровского лицея, Мариинской больницы, Глазной больницы, главный начальник всех женских учебных заведений ведомства императрицы Марии, он был другом и учеником Гензельта. В РНБ сохранилось множество документальных свидетельств их занятий.

Первый документ — это рукопись, озаглавленная: «*Гензельт Адольф Львович. Risoluto*» (4/4; G-dur). Для ф-п. Автограф, карандаш. Черновой набросок на л. 2. рукой П. Г. Ольденбургского. Ф. 177. Ед. хр. 5⁵⁴. Тема бравурного характера представляет собой восьмитактовый период повторного строения с полным совершенным кадансом. Ее отличает маршевый ритм, декламационного характера мелодия, начинающаяся тиратным взлетом шестнадцатых и с характерными мотивами восклицаний. Она записана на трех строчках (мелодия — верхняя, аккомпанемент — две нижние), что позволяет отнести ее не к фортепианным, а к вокальным или сольным инструментальным темам с фортепианным аккомпанементом. Судя по тесситуре, мелодию Гензельт собирался поручить скрипке или флейте. Возможно, это набросок для будущего концертного произведения. Аккомпанемент основан на элементарной формуле (бас — аккорды) и подчеркнуто прост, хотя патетический характер подчеркнут ритмом болеро (пауза одна восьмая, две шестнадцатые, две восьмые). Почерк размашистый, крупный, нажим сильный, характерный гензельтовский наклон нотных штилей, решительно взмывающие вверх группировочные поперечные линии, подчеркивающие (или даже перечеркивающие) фигурацию. Скоропись в аккомпанементе (повторяющиеся аккорды не выписаны, но только отмечены). Желтоватый двойной лист партитурной бумаги с двенадцатью нотоносцами (использованы только верхние шесть), вытянутый по горизонтали, сложенный пополам по вертикали.

На втором листе характерным мелким почерком П. Г. Ольденбургского написан отрывок пьесы (или учебного задания) в F-dur на 4/4. Хоральная мелодия

⁵⁴ *Гензельт А. Л. Risoluto* (4/4, G-dur), на обороте — черновой набросок рукой П. Г. Ольденбургского // ОР РНБ. Ф. 177 (А. Л. Гензельт). Ед. хр. 5. Л. 1–4.

изложена ровными четвертями и половинными нотами, только в кадансах появляются восьмые. Это похоже на двухголосный диктант или задание по гармонии. Мелодия выписана вся. Басовая линия намечена. Аккорды обозначены цифровкой. Форма достаточно развернутая: восемь тактов занимает первое предложение, заканчивающееся половинным кадансом на доминанте. Второе предложение длиной в восемь тактов начинается в доминанте, отличаясь некоторым разнообразием: появляется пунктирный ритм. Во второй половине мелодия модулирует в *a-moll*. Третье предложение — повтор первого (первые пять тактов вообще не выписаны, так как совпадают полностью). В последних трех тактах происходит возвращение к основной тональности — *F-dur*. Вероятно, мелодия была продиктована Гензелем П. Г. Ольденбургскому, так как заметен ее учебный характер. Если предположить, что мелодию сочинил сам принц, то нужно отметить ее образцовый характер. Все правила сочинения соблюдены идеально. Вопрос, оставшийся без ответа: по какой причине эти два разнородных сочинения совмещены на одном двойном листе? Неужели не хватило бумаги?

Следующий документ называется: «Гензельт. *Ständchen*» (6/8; *Es-dur*). Для *ф-п*. Черновой автограф, карандаш на л. 1 и л. 2 об. гармонические задачи и неизвестный набросок рукой П. Г. Ольденбургского, карандашом. Б. д.⁵⁵.

Строение этого документа еще интереснее: на первой и четвертой страницах двойного, вытянутого по горизонтали листа расположены две гармонические задачи и двухголосный набросок пьесы принца Ольденбургского, а на центральном развороте второго и третьего листов — пьеса Гензельта для фортепиано, записанная целиком, с минимальными сокращениями. Пьеса — в трехчастной форме *da capo*. Партия левой руки представлена волнообразными гаммообразными пассажами, в правой — аккордовый аккомпанемент. Во второй части пассажи перемещаются в правую руку. Потом к ним добавлена мелодия, которую Гензельт требует играть *marcato*. В четвертом такте вместо нотного текста — словесный [In нрзб. *Zirkth.* — *O. C.*], нуждающийся в расшифровке. Возможно, перед нами —

⁵⁵ ОР РНБ. Ф. 177. (А. Л. Гензельт). Ед. хр. 6. Л. 1–4.

небольшой этюд или фортепианное упражнение, которое играл П. Г. Ольденбургский. В таком случае мы видим записанным содержание одного урока принца с Гензелем: две задачи по гармонии, фортепиано, сольфеджио и композиции. Следующие документы, очевидно, представляют собой записи отдельных уроков Гензельта с князем.

Урок первый. Гармония. Неизвестное произведение. Карандаш, нотная бумага желтоватого цвета, большого формата (А3), вытянутая по вертикали, C-dur, 4/4⁵⁶. Очевидно, это задание по композиции и гармонии, которое Гензельт давал своему ученику. Судя по характеру этого задания, — это пример самой ранней стадии обучения гармонии принца Ольденбургского.

*Урок второй. Композиция. Однострочный отрывок неизвестного произведения на 5 с половиной тактов*⁵⁷. Карандаш, партитурная бумага желтоватого цвета, вытянутая по горизонтали, формата А3. Нотный текст, вероятно, предназначен для вокального отрывка, так как лиги и штили отмечают вокальную группировку. На этом рукопись обрывается. Нам только остается гадать, что за произведение было намечено: задание ли это ученику или эскиз самого композитора, так и оставшийся незавершенным? Возможно, это — мелодия будущего вокального произведения, написанного П. Г. Ольденбургским.

Урок третий. Сольфеджио и фортепиано. Неизвестный набросок 12/8, As-dur, 16 тактов для фортепиано. Черновой автограф; восемь первых тактов рукой П. Г. Ольденбургского; карандаш. На обороте второго листа набросок тех же авторов⁵⁸.

Очевидно, это задание по композиции или упражнение по сольфеджио (гармонии). Желтоватый двойной лист нотной бумаги большого формата (А3). Первый лист содержит отрывок — двухголосное изложение темы с цифрованным

⁵⁶ ОР РНБ. Ф. 177 (А. Л. Гензельт). Ед. хр. 11. Л. 1.

⁵⁷ ОР РНБ. Ф. 177. (А. Л. Гензельт). Ед. хр. 10. Л. 1. Неизвестное произведение 4/4, D-dur — h-moll, Отрывок, 5 и ½ такта, однострочная запись.

⁵⁸ ОР РНБ. Ф. 177. (А. Л. Гензельт). Ед. хр. 8. Л. 1–4. Неизвестное произведение (набросок) 12/8, As-dur. Для фортепиано, 16 тактов. 8 первых тактов — рукой П. Г. Ольденбургского. На л. 2 — набросок тех же авторов. Вальс (предположительно «Кружатся, кружатся в вальсе собачки» из сборника Артоболевской).

басом. Тема написана самим принцем. Гензельт добавил новую тему (для среднего раздела) в *Des-dur*. Второй голос (бас) не дописан. Проставлен темп — адажио. Просматриваются жанровые контуры баркароты: характерный размер (12/8), фактура, плавная мелодия. По этому отрывку ясно, как проходили занятия композицией Гензельта с принцем. Мы словно присутствуем при живом творческом диалоге учителя и ученика. Можно сделать и предварительный вывод о различии темпераментов и характеров двух этих личностей. Более мелкий и тщательно выписанный почерк П. Г. Ольденбургского и широкий, размашистый штрих Гензельта отражают и их психотипы: скрупулезно-педантичный — принца; нетерпеливо-вспыльчивый, холерический — Гензельта⁵⁹.

Второй и третий лист — пустые. Очевидно, урок, включал в себя только два задания: элементарное сочинение и элементарное фортепиано. На четвертом листе — еще более любопытный пример их музыкального диалога. Очевидно, каждый записал пример сочинения на одну и ту же тему, вальсовую и элементарную. Она очень напоминает вальс «Кружатся, кружатся в вальсе собачки» из сборника пьес для начинающих пианистов, составленного А. Д. Артоболевской.

Таким образом, возможно, именно Гензельт является автором этого самого популярного фортепианного произведения, мимо которого не прошел никто из занимавшихся фортепиано. Вторая строчка — тот же мотив, но уже с аккомпанементом. Структура этого шестнадцатитактового отрывка — период двухчастного строения с повтором. Гензельт исправляет некоторые детали гармонизации в первом предложении с основного трезвучия D на D₆₅, D₇. Во втором предложении — добавляет модуляцию в параллельный минор, изменяет фактуру аккомпанеента, убирая лишние дублирующие голоса, начинает тему с

⁵⁹ Скорбященская О. А. Адольф Гензельт и его высокопоставленные ученики: великий князь Петр Георгиевич Ольденбургский и барон Михаил Врангель // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2. С. 180–196.

затакта и, соответственно, сокращает последний такт на четверть⁶⁰. В таком исправленном виде весь отрывок выглядит гораздо профессиональнее. Из робкого наброска ученика он превращается в эскиз, начертанный рукою мастера. В таком виде этот Вальс — типичное немецкое, более того, веберовское, произведение, напоминающее вальсы Вебера из «Фрайшютца» и даже «Приглашение к танцу».

Впрочем, возможно, перед нами — пример записанного на слух двухголосного диктанта. Об этом говорит разночтение в мелодии и в аккомпанементе в двенадцатом и тринадцатом тактах.

*Урок оркестровки (четвертый). Неизвестное произведение для кларнета и валторны*⁶¹. Это набросок развернутого сочинения, которое хочется назвать Дуэтом для кларнета и валторны с аккомпанементом оркестра. Оно написано в E-dur, на 4/4 и начинается с шестнадцатитактового вступления с речитативной переключкой двух инструментов: никнушим репликам кларнета отвечают призывные кличи валторны. Затем вступает хоральная тема, очень напоминающая арию Агаты из «Фрайшютца» («Leise-leise»). Возможно, это тема будущего туттийного оркестрового отыгрыша (шестнадцать тактов). После него начинается средний раздел в C-dur. Тема проходит у кларнета (шестнадцать тактов), затем — у валторны. Аккомпанемент намечен басовой линией. Выписаны отдельные линии пассажей. В репризе (снова E-dur) выписаны только арпеджированные пассажи кларнета и валторны, которые, очевидно, должны оплетать хоральную тему. Любопытен пропуск двадцати тактов. Очевидно, Гензельт либо еще не знал, либо, слишком хорошо знал, что здесь будет, и потому не записал дальнейшее развитие. Без сомнения, это — первоначальный набросок. Об этом говорит и незавершенная запись отдельных линий, и зачеркивания, и беглая скоропись в пассажах. При этом есть вещи, точно услышанные и зафиксированные: тембр (везде обозначенный словами Clar. — кларнет и Corno — валторна), тональность, динамика

⁶⁰ См. об этом: *Скорбященская О. А.* Адольф Гензельт и его высокопоставленные ученики: великий князь Петр Георгиевич Ольденбургский и барон Михаил Врангель // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2. С. 180–196.

⁶¹ ОР РНБ. Ф. 177. (А. Л. Гензельт). Ед. хр. 2. Л. 1–2. Неизвестное произведение (отрывок) 4/4, E-dur, для кларнета и валторны. Б. д., черновой набросок.

(проставленные «вилочками»). «Веберовский» характер этого незавершенного сочинения очевиден. Он проявляется и выборе тембров, и в характере мелодики, и в голосоведении.

Судя по простоте, даже элементарности, заданий, мы можем предположить приблизительную дату написания рукописей — около 1839 года, когда Гензельт только начал занятия с молодым принцем П. Г. Ольденбургским. Любопытно, что порядок занятий идет от теории (гармонии) к композиции, и только затем к практике — сольфеджио и фортепиано.

6.2.3. Уроки с Екатериной Ольденбургской⁶²

Еще одной ученицей Гензельта, чьи уроки были документированы, была принцесса Екатерина Ольденбургская, дочь Петра Георгиевича и Терезы Васильевны Ольденбургских. Очаровательная хрупкая девушка, переходившая от остроумных шуток к мечтательности, она не прожила и 20 лет. Ее прочили в невесты цесаревичу Николаю, старшему сыну Александра II, в нее был влюблен Сергей Дмитриевич Шереметев. Прекрасно образованная, знавшая много языков, начитанная и любящая русскую историю и литературу, особенно Лермонтова и Тургенева, она и выглядела, как тургеневская девушка или героиня Лермонтова. Несчастливая судьба не позволила ей связать жизнь с Николаем, умершим в Ницце в 1865 году. После этого она долго не прожила, заболела скарлатиной и умерла от осложнений, будучи оплакана многими русскими деятелями культуры, среди которых — и Шереметев, и Тютчев, и Гензельт⁶³.

⁶² Принцесса Екатерина Фредерика Паулина (Екатерина Петровна, 9 сентября 1846 г., Петербург — 11 июня 1866 г., Römerbad, Австрия) — дочь принца Петра Георга Ольденбургского и принцессы Терезии Нассауской.

⁶³ «Екатерина любила стариков, <...> они долго и помногу с ней разговаривали и понимали ее. Граф П. А. Вяземский, граф П. Д. Толстой, граф Рибопьер, известный пианист Гензельт. Они ей сочувствовали», — пишет в своих воспоминаниях С. Д. Шереметев (*Шереметев С. Д. Воспоминания*. — URL: // <https://elsa.555.livejournal.com/35885.html>, (дата обращения: 07.07.2019)

Романс Екатерины Ольденбургской находится в Архиве Н. Ф. Финдейзена⁶⁴.
Описан в библиографической карточке он так:

«Гензельт, Адольф Львович, пианист. Романс (6/8, F-dur). Для голоса с фортепиано. Текст не подписан. Б[ез] д[аты]. Автограф (?); на л. 1 рукой Н. Финдейзена написано: «Автограф А. Гензельта»; на л. 2. сверху надпись: «Екатерина Ольденбургская»; вариант романса на л. 2. написан в G-dur» (Рисунок 95).

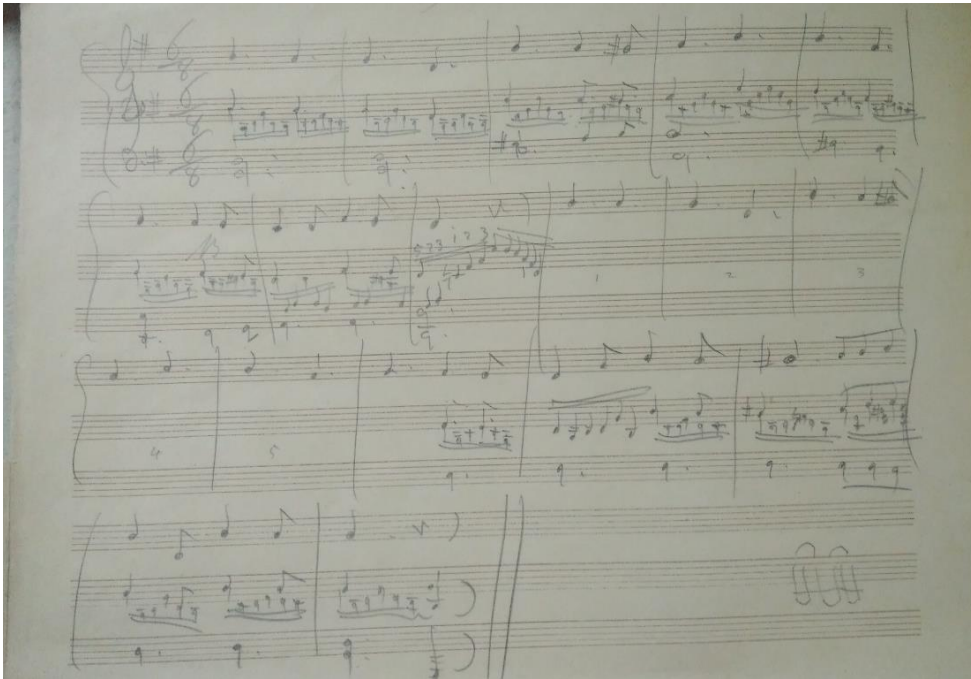


Рисунок 95. Романс Екатерины Ольденбургской

Подробно составленное библиографическое описание относится, вероятно, к середине XX века. Об этом говорит датировка, проставленная на первом листе в самом низу, мелким и разборчивым почерком А. С. Ляпуновой: «В этой рукописи 2 (два) листа. 6.V.48 А. Ляпунова». В описании привлекают внимание несколько моментов:

1. Гензельт назван пианистом, а не композитором и педагогом.

⁶⁴ ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2389. Л. 1–2.

2. Романс безоговорочно причислен к вокальному жанру, а не к распространенному романтическому жанру фортепианной миниатюры, хотя текст и отсутствует.

3. Безошибочно определена рука Н. Финдейзена.

4. Сомнение вызывает то, что рукопись является автографом.

Начнем с последнего. И характер почерка, и характеристики бумаги и карандаша позволяют со всей определенностью заключить, что перед нами — автограф Гензельта. Именно так выглядят все его нотные рукописи:

- написание скрипичного и басового ключей;
- написание нотных штилей — все справа от головки ноты;
- написание пауз — четвертей и восьмых;
- характерная нотная скоропись (с не до конца прописанными вертикальными штилями);
- тщательность выписанных авторских обозначений динамики, фразировки (на отдельной строчке выписан ее вариант — три группы по две слигванные ноты), аппликатуры;
- наконец, нумерация тактов и не до конца выписанный аккомпанемент на второй странице (вместо этого просто проставлены такты).

Авторская ремарка по-немецки курренттшрифтом вверху страницы крупным и характерным гензельтовским почерком: in F-dur. |: bis ins нрзб. (fünft?):|

Вопрос, который не возник сразу, но должен быть рассмотрен: кто надписал вторую страницу по-русски: «Екатерина Ольденбургская»? Сам Гензельт? Вероятность этого велика, особенно характерны — немецкое К и Е. В то же время эта надпись едва намечена карандашом, со слабым нажимом, что может быть связано с неуверенностью пишущего.

Второй и третий пункты описания связаны. А. С. Ляпунова, подписавшая автограф, была близко связана с петербургским кругом наследников Гензельта, как дочь его преемника С. М. Ляпунова, учившегося у Балакирева. Вероятно, именно Ляпунов и атрибутировал Романс как вокальное произведение. Можно

предположить, что он же, оценивая роль Гензельта в русской музыкальной культуре, назвал его прежде всего пианистом (ведь так — как гениального пианиста поколения 1840-х годов — воспринимал Гензельта Балакирев). Для людей следующего поколения Гензельт был в первую очередь педагогом.

Остаются другие вопросы, ответить на которые мы можем лишь предварительно.

Зачем понадобилось переносить романс в G-dur? — Скорее всего, из соображений более удобной вокальной тесситуры. Что за текст? — Неизвестно. Когда и где пела Екатерина Ольденбургская романс? — Учитывая даты рождения и смерти Екатерины Ольденбургской, с уверенностью можно предположить, что это происходило в 1860-е годы. Кто аккомпанировал? — Скорее всего — сам Гензельт, поскольку фортепианная партия не полностью выписана. Где был издан Романс и в какой тональности? С чем мы имеем дело — с эпизодом в творческой и педагогической жизни или с эскизом чего-то более значительного, но не реализованного до конца? Ответа на все эти вопросы пока что нет, но выскажем осторожное предположение: именно в это время Гензельт работал с отцом Екатерины, великим князем Петром Георгиевичем Ольденбургским над оперой «Кэтхен из Хайльбронна». Что, если этот романс был эскизом одной из арий главной героини, чье имя не случайно совпадало с именем великой княжны, Кэтхен фон Ольденбург?

6.3. Нотные эскизы

Эскизы и черновики дают нам возможность заглянуть в тайну творческого процесса композитора, проследить за ходом отбора им интонаций. Именно такой уникальной возможностью пользуются исследователи эскизов великих композиторов. В случае Гензельта все немного иначе. Он не фиксировал подробно ход своей работы над сочинением, оставляя, очевидно, это «за кадром». При этом его эскизы ставят проблемы не менее значительные. И первая из них, как это ни странно, проблема авторства.

6.3.1. Опера двух авторов. Загадка «Кэтхен из Хайльбронна»⁶⁵

В ОР РНБ хранится карандашный автограф оперы «Das Käthchen von Heilbronn» — романтической оперы в трех актах на сюжет пьесы Генриха фон Клейста. В архиве Финдейзена находятся эскизы 1-го и 3-го действий оперы «Кэтхен из Хайльбронна»⁶⁶.

В библиографическом описании авторство принца ставится под сомнение: «Das Käthchen von Heilbronn. Romantische Oper in drei Akten. I Akt. Музыка принца П. Г. Ольденбургского (?) в записи и обработке А. Л. Гензельта. Эскизные наброски для пения с ф.-п. Б. д. Автограф А. Л. Гензельта; карандаш; на титульном листе помета Н. Финдейзена: «Автограф А. Гензельта». Этому вопросительному знаку после фамилии принца стоит верить, поскольку поставивший его библиограф (А. С. Ляпунова?) явно был в курсе подробностей, неизвестных нам.

Эскизы оперы намечают контур клавира зингшпиля — оперы с разговорными диалогами, в духе ранних немецких романтических опер Гофмана, Вебера, Маршнера. Можно даже сказать, что тень Вебера реет над этой простодушной музыкой, которая с наивностью волшебной сказки трактует ультраромантический средневековый сюжет Генриха фон Клейста⁶⁷. Только великому основоположнику немецкой романтической оперы удавалось с такой убедительностью соединять бесхитрость материала и усложненность сюжета, простоту народно-песенной основы и изощренность композиторской техники. Но в случае с «Кэтхен из Хайльбронна» контраст между материалом и его разработкой

⁶⁵ См. об этом, в частности: *Скорбященская О. А.* Опера двух авторов. «Кэтхен из Хайльбронна» Адольфа фон Гензельта и принца П. Г. Ольденбургского: доклад на конференции отдела рукописей С.-Петербургской консерватории 25 апреля 2019 года. (В печати).

⁶⁶ ОР РНБ. Ф. 816. Оп. № 2391. Л. 1–17 и ОР РНБ. Ф. 816. Оп. № 2390. Л. 1–12.

⁶⁷ Действие драмы Генриха фон Клейста (1777–1811) «Кэтхен из Хайльбронна, Или испытание огнем» («Käthchen von Heilbronn oder Feuerprobe», 1807–1808) разворачивается в Швабии в XIV веке. Главная героиня Кэтхен, горожанка из Хайльбронна, страстно влюблена в графа Веттера фон Штраля, которому сословные предрассудки не позволяют жениться на ней. Соперница Кэтхен заманивает рыцаря обманом. Но любовь торжествует: Кэтхен оказывается незаконнорожденной дочерью императора, и все заканчивается ее свадьбой с герцогом. Об этом подробнее: *Скорбященская О. А.* Адольф Гензельт и его высокопоставленные ученики: великий князь Петр Георгиевич Ольденбургский и барон Михаил Врангель // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2. С. 180–196.

кажется слишком уж явным. Жанровая характерность отдельных номеров оперы (застольной, вальса, марша, хорала) говорит о простоте и даже элементарности музыкального материала. При этом полифоническая проработка мотивов и степень их профессиональной разработки избыточны и не вызваны явной необходимостью. Напрашивается предположение о том, что авторов было двое: один — простодушный дилетант, другой — искусный мастер. Предварительный анализ текста позволяет заключить, что роль А. Гензельта в сочинении оперы была решающей. Возможно, именно этим и объясняется то небольшое количество собственных сочинений, которые он написал сам в 1850-е годы.

Первый акт содержит документ № 2391. Из 17 листов нотной тетради большого формата (лист размечен на 12 строчек, горизонтально вытянутых, желтоватого цвета, размером 17x12 см) три — чистые. Один — вставлен между 9 и 10 листом, вертикально вытянутый, на 14 строк). В этой рукописи обращает на себя внимание другой характер почерка, чем в первом документе (Романс из архива Финдейзена): ноты более мелкие, нажим тоньше, что может быть объяснено большей скоростью записи (первая версия). А возможно, это написано действительно другим человеком — принцем (вторая версия)? Без графологической экспертизы этот вопрос не разрешить. В любом случае ясен эскизный характер рукописи. Подробно выписан только текст — по-немецки, куррентшрифтом — и вокальная строчка. Гармоническая основа аккомпанемента выписана эскизно — намечена только линия баса и цифровка.

Рассмотрим содержание тетради 1.

Романс Фридолина — I акт. 1-я сцена, л. 3 и оборот. С. 3: № 1. Восемь тактов бодрой «застольной песни» (Trinklied) в d-moll. Все ее признаки характерны для жанрового сочинения: мелодия напоминает Grossvater из «Карнавала» Шумана. Аккомпанемент вальсовый, аккорды только намечены, бас (цифрованный) выписан. На обороте страницы намечен речитатив, вначале — мелодизированный, затем — просто выписан текст.

Ария Кэтхен — Л. 4, № 2. Бодрая маршеобразная ария (каватина) в B-dur. Мелодия записана, аккомпанемент только намечен в первых двух тактах. Далее

выписан только бас. На обороте — новый номер: дуэт в G-dur без слов. Возможно, это инструментальный антракт.

Л. 4, оборот — новый материал из арии герцога;

Вторая ария Кэтхен (Л. 5), № 3. Ария сопрано в g-moll. Andante con moto, 6/8. Выписан мелодический голос, вступление аккомпанемента и далее намечен бас (Рисунок 96).

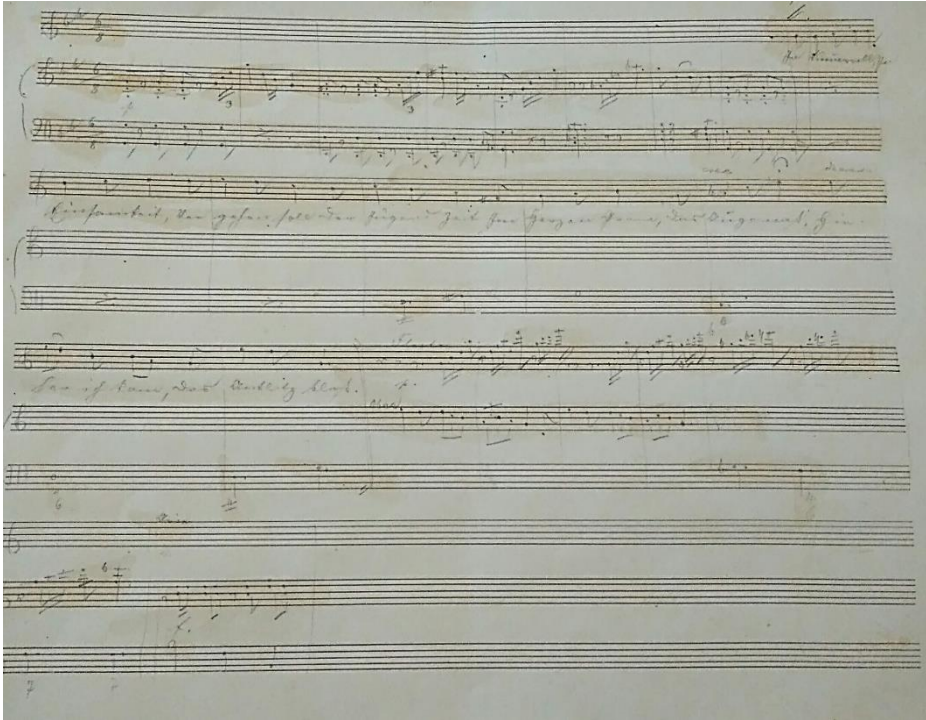


Рисунок 96. Кэтхен из Хайльбронна. Эскиз арии Кэтхен

Л. 6–7. № 4. Намечен трехголосный хор, где голоса вступают имитационно, приводящий к хоралу в конце. Очевидно, это — хоровой финал 3 сцены I действия (Рисунок 97).

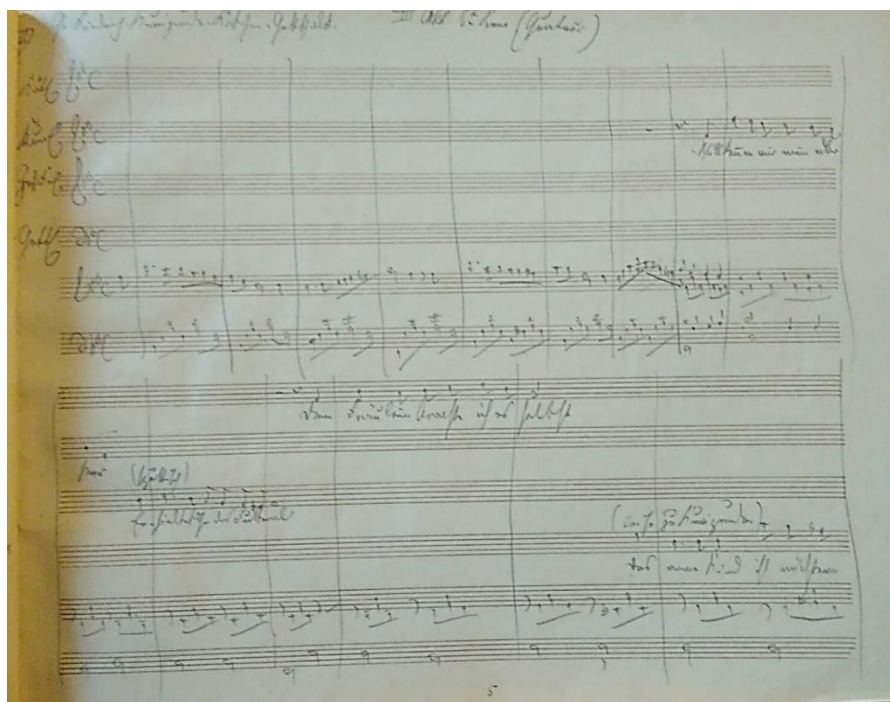


Рисунок 97. Кэтхен из Хайльбронна. Эскиз хорового финала из I действия

Л. 8–10. № 5. Сцена. Речитатив, затем — Allegro (марш) G-dur в трехчастной репризной форме. Ария Фридриха (герцога) с хором (тема была намечена на обороте Л. 4) из 5 сцены I действия.

Терцет Кэтхен, герцога и Фридолина из 7 сцены 1 действия (Л. 11–13).

Между Л. 9 и 10 вложен вертикальный листок с наброском четырехголосного хора и инструментального аккомпанемента. На Л. 11–15 записан № 6: трех-, а затем — четырехголосный хор с оркестровым аккомпанементом.

Финал с хором (сцена «Испытания Кэтхен огнем») (Л. 14–15). Характер рукописи — явно не гензельтовский.

III акт содержится в другой тетради⁶⁸.

На третьем листе и его обороте — № 1, Баркарола (ария сопрано) на 12/8 в G-dur. Мотив ее — видоизмененный марш из № 5. Аккомпанемент — арпеджированные аккорды *con sordini*. С первого взгляда на листы 3–7, узнаешь гензельтовский почерк.

⁶⁸ ОР РНБ. Ф. 816 № 2390. Л. 1–12.

Первая сцена — на 12/8 (Л. 3), содержит Романс с аккомпанементом в G-dur (Рисунок 98). Сравнение материала рукописи с Романсом⁶⁹ выдает их почти полную идентичность. Таким образом, можно считать первый Романс — предварительным эскизом оперы. Характер почерка — в первом случае более тщательный, во втором — эскизный, но явно одинаковый (написание ключей, штилей, пауз, тщательность оформления при скорописи).

На листе 4 записан следующий номер — Полонез. № 2 Des-dur — инструментальный номер в ритме полонеза (Polassa) с виртуозным солирующим инструментом. Хотя рукопись выполнена более мелким и скрупулезным почерком, автор ее безусловно Гензельт. Любопытная деталь: штили в басовых нотах иногда слева, а кое-где справа. Может, мелодию выписал Гензельт, а аккомпанемент — Принц?

Л. 5 — 6-я сцена — четырехголосный хор с оркестровым (в клавире) сопровождением в B-dur. Автор — явно Гензельт, чья манера скорописи очень характерна.

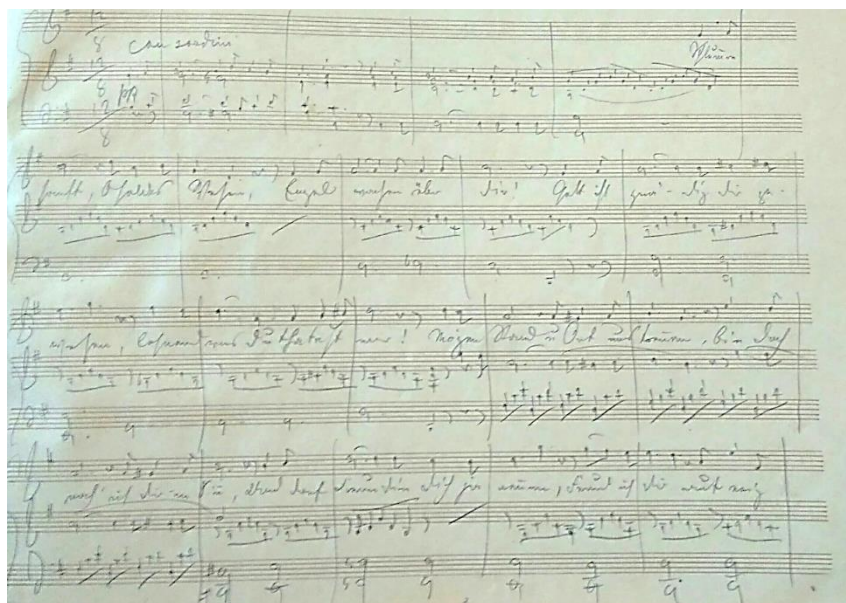


Рисунок 98. Кэтхен из Хайльбронна. Эскиз сцены из III действия

⁶⁹ ОР РНБ. Ф. 816 № 2389.

Л. 7 — продолжение шестой сцены. Автор явно Гензельт — крупный штрих, скоропись.

Л. 8 — оставлен пустым.

Л. 9–10 — 8-я сцена. Трехголосный хор a cappella в Des-dur на 4/4 (явно Гензельт).

Л. 11 — 10-я сцена. Трехголосный хор с аккомпанементом.

Л. 12 — Трехголосный хор на 6/8 в G-dur с аккомпанементом. Очевидно, это — эскиз финала. Почерк меняется на другой вариант (почерк принца?).

На этом рукопись обрывается. Вопросы, которые она ставит, не могут быть на сегодняшний день однозначно разрешены.

И главный — вопрос об авторстве, на который окончательно ответить пока невозможно. Роль обоих — Гензельта и принца Ольденбургского — настолько велика, что, вероятно, можно было бы считать, что авторами были оба. В отношении «Кэтхен из Хайльбронна» история, вероятно, была примерно такой: принц и Гензельт обсуждали либретто (возможно, сам принц и писал его), затем размечали план и общую драматургию, принц напевал или наигрывал мелодию, Гензельт ее записывал, добавлял аккомпанемент, разрабатывал фактуру.⁷⁰ Издательство «Шотта» в Майнце выпустило клавир в 1860 году под одним именем — Вильгельма Кюне. Что это — псевдоним П. Г. Ольденбургского? Н. Кайль-Зензерова подробно рассматривает несколько вариантов предполагаемой личности и роли этого Кюне в подготовке клавира: немецкий ученик Шумана, петербургский ученик Гензельта; автор оркестровки, автор клавира, просто помощник⁷¹. Однако, вероятно, ни для кого тайной не было, что одним из авторов оперы был Адольф фон Гензельт. Была ли «Кэтхен» оперой одного автора (Гензельта), щедро подаренной своему высокопоставленному ученику, оперой двух авторов (Гензельта и П. Г. Ольденбургского) или, наконец, коллективным трудом

⁷⁰ См. об этом подробнее: Скорбященская О. А. Адольф Гензельт и его высокопоставленные ученики: великий князь Петр Георгиевич Ольденбургский и барон Михаил Врангель // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2. С. 180–196.

⁷¹ Keil-Zenzerova N. Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland. S. 112.

(Гензельта, Ольденбургского и Кюне), наподобие ранних опер-пастиччио или балетов-пастиччио, которые были так популярны в XVIII и XIX веке?

6.3.2. Концертные вариации для фортепиано с оркестром на тему из оперы «Роберт-дьявол» Мейербера⁷²: к проблеме двойной датировки опуса⁷³

Рукопись ставит новую проблему, проблему двойной датировки опуса.

В отделе рукописей РНБ хранится автограф Вариаций. Это большая тетрадь в картонном переплете с нотными листами зеленоватого цвета, озаглавленная «Концертные вариации на любимую мелодию Мейербера из оперы «Роберт-дьявол»».

Как гласит библиографическое описание, название этого сочинения написано на французском языке: «Variation de concert pour le piano avec accompagnement d'Orchestre sur l'Air favori; Quand je quittai la Normandie de l'Opera Robert le Diable de Meyerbeer op. 7 B-dur». Дата отсутствует.

Автограф представляет собой большую тетрадь формата 16 на 19 см. в картонном переплете из 37 листов плотной нотной бумаги зеленоватого цвета со штампом фабрики Бреслау. На ряд листов наклеены вставки из более тонкой желтоватой партитурной бумаги. Рукопись выполнена черными чернилами и содержит многочисленные поправки, исправления и комментарии на немецком языке. На оборотной стороне первого листа находится пояснительная заметка С. М. Ляпунова (в частности, о том, что напечатано произведение под оп. 11). Заглавие в переводе на немецком языке дано С. М. Ляпуновым. Пагинация страниц — с 1 по 35.

На 37 листов приходится 68 вставок: на листах 3а, 4а, б, 5а, 7а, б, 8а, б, в, 9а, 10а, б, 11а, б, в, г, 12а, б, в, г, д, е, 13а, 15а, б, 16а, 17а, б, в, г, 20а, 27а, б, в, г, 28а, б, в, 29а, 30а, б, в, 31а, 32а, б, в, г, 34а, б, 35а, б. По характеру этих вставок можно сделать вывод, что Гензельт в Петербурге редактировал свой более ранний вариант

⁷² ОР РНБ. Ф. 177 (А. Л. Гензельт). Ед. хр. 1. Л. 1–37.

⁷³ Параграф основан на материале статьи: *Скорбященская О. А.* Гензельт и Мейербер // *Художественное образование и наука.* 2019. № 2. С. 54–60.

сочинения, записанный в нотной тетради бреславльского периода, добавляя изменения в оркестровой партии и упрощая фортепианные пассажи.

Перейдем к описанию рукописи.

Оборот первой страницы содержит комментарий, написанный петербургским композитором и пианистом Сергеем Михайловичем Ляпуновым, вероятно, по просьбе своей дочери, Анастасии Сергеевны Ляпуновой, сотрудницы ОР Петроградской-Ленинградской консерватории, а затем, заведующей ОР Ленинградской Публичной библиотеки:

«В настоящей рукописи отсутствовало название пьесы, сделанное рукой Гензельта, заглавие начинается со слов: “für das Piano”. В печати (?) это сочинение появилось с французским заглавием: «Variation de concert pour le piano avec accompagnement d’orchestre sur l’Air favori; Quand je quittai la Normandie de l’Opera Robert le Diable de Meyerbeer» и издано фирмой Breitkopf & Härtel в Лейпциге⁷⁴. Это название в немецком переводе помещено здесь в дополнение к сделанному автором заглавию в избежание недоразумений, которые могли произойти вследствие отсутствия названия пьесы, тем более что в рукописи она помечена ор. 7, а издана под ор. 11.

С. Ляпунов»⁷⁵.

С. М. Ляпунов принадлежал к той ветви петербургской композиторской школы, которую начал М. А. Балакирев и которая продолжала гензельтовскую традицию пианизма. Не удивительно встретить его имя и комментарии на страницах гензельтовской рукописи, очевидно, попавшей к нему в домашнюю библиотеку из рук его учителя, младшего друга и почитателя Гензельта — М. А. Балакирева.

На второй странице вклеен желтый нотный лист размером 13 на 19 см, на котором нижний край обрезан.

Сверху, рукой Ляпунова, написано:

⁷⁴ См.: Скорбященская О. А. Гензельт и Мейербер // *Художественное образование и наука*. 2019. № 2. С. 57.

⁷⁵ Там же. С. 54–60.

«Concert Variations
über ein geliebte Melodie
Aus der Oper
Robert le Diable
Meyerbeer»
И добавлено (рукой Гензельта):
«Für das
Piano
Mit begleitung das zus (?) Orchester
Von
Adolph von Henselt
op. 7
NB. Die a / b / c / d Tacten (нрзб)»

Общая форма типична для жанра концертных вариаций с оркестром: вступление, тема, 6 вариаций и финал. В конце каждой вариации — оркестровое *tutti*. Судя по характеру автографа ясно, что Гензельт предварительно написал это сочинение летом и осенью 1840 года, находясь на отдыхе в Бреслау, в нотной тетради зеленого цвета с плотными листами, а затем, уже в Петербурге сделал вторую редакцию, вклеив желтые листы с изменениями в фортепианной и оркестровой партии, причем фортепианная партия была упрощена, а оркестровая усложнена⁷⁶.

Подробное описание автографа показывает нам значительное количество исправлений и авторских пометок.

На листе 3 находятся 6 тактов партитуры *Introduzione Larghetto ma non troppo*, в которой октавы фортепиано с дублирующими его партию в унисон фаготами, альтами и контрабасами трижды проводит речитативную двухтактовую фразу, поднимающуюся от *piano* в низком регистре вверх и завершающуюся

⁷⁶ См. об этом: Скорбященская О. А. Гензельт и Мейербер // Художественное образование и наука. 2019. № 2. С. 57.

аккордами *tutti*, во второй и третий раз звучность усиливается до *forte* и *fortissimo*, а темп ускоряется в *stringendo*⁷⁷. Вероятно, это мотив проклятия, связанный с образом Бертрана.

На листе 3а на фоне тремоло струнных в партии фортепиано выписаны два такта бравурного мартеллатного пассажа в духе Листа, взлетающих вверх и опускающихся вниз.

На листе 4 записан «шопеновский» декламационный речитатив (два такта) *ad libitum* (ремарка Гензельта), который звучит на фоне тремоло струнных, ремарка Гензельта *colla Parte Recitativo* написана по-итальянски (крупно) и по-немецки, мелко.

Лист 4б содержит продолжение речитатива, *crescendo* (два такта). Листы 4а и 4б наклеены на страницу черновой рукописи так, что закрывают ее целиком.

Лист 5 — это желтый листок, наклеенный на зеленый плотный лист. Он содержит завершение речитатива, звучащего у фортепиано октавами, движущимися навстречу друг другу в правой и левой руке *calando*. Затем следует начало нового раздела после двойной черты: в размере 2/4, *Largo a tempo*. Тема песенного характера (это и есть — мелодия арии) изложена октавами у фортепиано. При проведении в правой руке она сопровождается триольным аккомпанементом. В левой руке сопровождается темой струнных и валторны.

Лист 5а — зеленоватая бумага основной тетради. В первых семи тактах в партии фортепиано появляются пассажи, расцвечивающие тему в духе бриллиантной техники. В четвертом такте — зачеркнутые ноты в первой четверти и появляющийся новый мотив у деревянных духовых.

Лист 6 — это вставка зеленоватого цвета, на которой выписаны шесть тактов фиоритур у фортепиано на фоне скромного аккомпанеента струнных и деревянных духовых.

⁷⁷ См.: Скорбященская О. А. Гензельт и Мейербер // Художественное образование и наука. 2019. № 2. С. 58.

На листе 6б — три такта фортепианных фиоритур (*stringendo*) и каденция со скромным струнным аккомпанементом (ремарка Гензельта — *colla parte*).

Лист 7 — это зеленый, основной лист партитуры. Тема *Moderato* проходит в верхнем голосе на фоне *staccato il Basso* в аккомпанементе.

В 5–8 тактах партитуры вклейка желтого цвета: тема дублируется у флейты (два такта) с аккомпанементом *legato* в левой руке; затем у гобоя с аккомпанементом кларнетов и фаготов выписаны еще два такта, *pizzicato* струнных в двух последних тактах написано на основном листе⁷⁸.

Лист 7а содержит 9 тактов: в первых восьми тема излагается у фортепиано соло, в девятом появляется аккомпанемент у струнных *pizzicato* (на основном листе) и у флейт, гобоев и кларнетов (на вклейке).

Лист 8 содержит восемь тактов: первые четыре такта в партии фортепиано и деревянных духовых это вклейка, также вклейка сделана в тактах три и четыре у струнных, последние три такта записаны на основном листе. На этом тема заканчивается.

На лист 8б наклеен желтый лист, содержащий восемь тактов *tutti* оркестра.

Лист 9 — это начало Первой вариации, в которой звучит фортепиано соло, а в пятом такте вступают струнные и духовые инструменты. Это зеленый лист, в котором второй такт зачеркнут.

Лист 9а содержит три такта с завершением Первой вариации у фортепиано и, после двойной черты, начинается новый раздел, в котором три такта в партии струнных записаны на вклейке с паузами.

Лист 11а (вторая половина) — начало Второй вариации, в которой тема проводится в диалоге басового и сопранового регистра.

На листе 12а — большой комментарий на немецком.

Лист 13 содержит оркестровое *tutti* на вклейке желтой бумаги.

⁷⁸ См. об этом: Скорбященская О. А. Гензельт и Мейербер // Художественное образование и наука. 2019. № 2. С. 58.

Третья вариация начинается на листе 13а, в характере *scherzando* на 9/8 с быстрыми пассажами триолями в правой руке, на фоне которых звучит новая мелодия.

Лист 16а содержит исправления: зачеркнуто начало Четвертой вариации (*Rotroso*). Ее новый вариант — на листе 17. Изменен аккомпанемент оркестра (упрощен). Партия фортепиано осталась почти та же (на вклейке) *Con fuoco rotroso*.

Пятая вариация — *vivace ma non troppo* — написана на листе 22.

Отвлечемся от подробного описания документа и попытаемся сделать предварительные выводы.

В отличие от ранних сочинений этого рода, Концертные вариации Гензельта не являются плодом импровизации; он работал над этим циклом тщательно и долго, что отражено и в рукописи (составленной из «двух слоев», — зеленого, основного, сделанного в Бреслау, и желтых вставок, добавленных в Петербурге). После исполнения этой пьесы он готовил ее к изданию (в КР РИИИ хранится подготовленный к печати экземпляр с рукописными пометками Гензельта). Два этапа работы над произведением отражены и двойной нумерации опуса: ор. 7 и ор. 11⁷⁹.

6.4. Записки и письма. Круг и характер общения (к вопросу о личности Гензельта)

Музыкант оставил огромное количество писем, в том числе и писем «русского периода». Подробно русскую коллекцию, хранящуюся в ОР РНБ, никто не описывал. Письма написаны на немецком и французском языке.

Хронологически эти документы относятся к двум периодам: 1839–1840-м годам и 1870–1880-м. С чем связан перерыв в эпистолярной, хранящейся в

⁷⁹ См. об этом: Скорбященская О. А. Гензельт и Мейербер // Художественное образование и наука. 2019. № 2. С. 60.

Петербурге, неясно (исключение — маленькая записка, адресованная Мишелю Врангелю).

Адресаты Гензельта — выдающиеся музыканты и общественные деятели, жившие в Петербурге в этом период: В. Ф. Одоевский, Анри Вьетан, М. И. Глинка, А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, Войцех Главач, Генрих Вельфль, Б. А. Фитингоф-Шель. Наибольшее количество писем адресовано В. В. Стасову, В. Е. Врангель, П. Л. Петерсену, А. Коцебу. Украшением коллекции являются письма Листа и Шумана, которые стали поводом для развернутых эссе. Но иногда повод к развернутым комментариям может дать и небольшая записка на клочке бумаги.

К сожалению, почерк Гензельта был всегда неразборчив, а с годами становится похож на криптограмму. Поэтому не все письма разобраны подробно. Это — задача следующих исследований.

6.4.1. Записка Гензельта М. Е. Врангелю⁸⁰. Документ и его контекст

Учеником Гензельта, чьи документы также хранятся в ОР РНБ был барон М. Е. Врангель.

О многом может рассказать письмо (записка) Гензельта М. Е. Врангелю по-французски⁸¹.

Это маленький двойной листочек, сложенный втрое, на внешней стороне адрес:

Monsieur W. A. Baron Michel de Wrangel/Henselt

Сбоку приписка: «Exprellant» («Срочно») и след от сургуча, которым записка была запечатана.

Текст:

Michinka Douchinka

⁸⁰ См. об этом, в частности: *Скорбященская О. А.* Адольф Гензельт и его высокопоставленные ученики: великий князь Петр Георгиевич Ольденбургский и барон Михаил Врангель // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2. С. 180–196.

⁸¹ ОР РНБ. Ф. 177. Ед. хр. 13. Л. 1–2.

venez demain dimanche avant
 les 2 h. ind (indiquées?) à 1 1/2 pour
 que nous ayons le temps
 de répéter encore
 nos études surtout
 celles en Re bemol
 Votre sincère ami Samedi
 Henselt.

Перевод:

Мишенька, душенька,
 приходите завтра, в воскресенье,
 вместо [указанных?] двух часов,
 в половине второго — для того,
 чтобы у нас было время еще раз
 повторить наши этюды, в особенности этюд в ре бемоле.
 Ваш искренний друг,
 Гензельт.
 Суббота.

На обороте — приписка:

Monsieur
 W-le Baron
 Michel de Wrangel
 /Henselt /
 jouez aussi l'Illusion perdue, et vos
 autres anciennes [???] en cas
 de besoin.

Играйте также «Утраченную иллюзию» и другие ваши старые пьесы в случае необходимости.

Гензельт имеет в виду, вероятнее всего, свой Экспромт № 3, «Illusion perdue» («Утраченная иллюзия», ор. 34, b-moll). Очевидно, перед нами записка, в которой

Гензельт договаривается о воскресном дневном концерте, в котором Мишенька Врангель должен принять участие. Такие концерты были часты в 1850–70-е годы и проходили у Гензельта дома (на Кирочной 8/10). На них он играл сам; часто выступали его ученики.

Мишенька Врангель на тот момент — юный ученик Гензельта. Он происходил из очень известного рода, представители которого более 3-х веков служили России, был внуком Ф. П. Врангеля — знаменитого географа и путешественника, в честь которого назван остров в Северном Ледовитом океане, сыном Егора Врангеля, владельца имения Камлотка, братом баронессы Веры Врангель, известной благодаря своей благотворительной деятельности и основанию Красного Креста в России. Именно к Вере Врангель обратился Ференц Лист, когда ему понадобилось передать отрывок из Ларгетто Гензельта, в качестве подарка к его юбилею. Племянник Михаила Врангеля — известный генерал Петр Врангель, герой Белого движения. Михаил Егорович Врангель был красавцем, баловнем судьбы и блестящим пианистом, по словам А. Г. Рубинштейна, «он играл, как молодой бог...»⁸². Судя по технической сложности Этюда Des-dur (очевидно, Второго этюда из ор. 2, «Просто думай обо мне...»), в котором широко расположенные арпеджированные фигурации аккомпанемента передаются из правой в левую руку, а над ними грациозно парит октавная мелодия, ясно, что Мишенька Врангель был уже не мальчиком, но юношей с достаточно большой рукой. Вероятно, ему было, как минимум, лет 12–14⁸³. Таким образом, занятия могли состояться в промежутке между 1848 и 1855 годами. Учитывая, что Гензельт в 1850–52 году переживает новый творческий взлет, можно датировать этот документ как раз началом 1850-х годов. Мишенька Врангель, учившийся в Школе гвардейских подпрапорщиков, в эти годы был почти ровесником и, можно

⁸² Автобиографические воспоминания А. Г. Рубинштейна, 1829–1889 гг. 2-е изд. [Санкт-Петербург] // Русская старина, 1889. С. 40.

⁸³ ОР РНБ. Ф. 177. Ед. хр. 13. Л. 1–2. См. об этом: *Скорбященская О. А.* Адольф Гензельт и его высокопоставленные ученики: великий князь Петр Георгиевич Ольденбургский и барон Михаил Врангель // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2. С. 180–196.

предположить, другом сына Гензельта Александра (родившегося в 1839 году и тоже избравшего военную карьеру). С этим, вероятно, связан и отечески мягкий тон письма.

Судьбы мальчиков сложились различно. Александр фон Гензельт, ставший профессиональным военным, как и два его сводных брата (дети Розали Гензельт от первого брака), служил в Кенигсберге, затем — в Старой Руссе, а после — в Оренбурге⁸⁴. Из письма к Карлу Банку мы узнаем, что Гензельт-старший хотел отправить сына в Америку, или забрать в Петербург. Последний известный факт биографии — краткое сообщение о смерти «моего любимейшего сына» в феврале 1878 года в Самаре⁸⁵.

Михаил Врангель рано сделал блестящую военную и государственную карьеру, став в тридцать лет генерал-губернатором Плоцка, в тридцать четыре года — генерал-майором, в тридцать шесть лет — губернатором всей Лифляндии⁸⁶. Он сохранил теплые сыновние чувства к Гензельту, который отдыхал у него в Торосово и Миттаве. Неизвестно, играл ли он на фортепиано тот самый этюд, который когда-то проходил с Гензельтом, но, хочется верить, что поэтичный *Des-dur* для него навсегда остался овеян ореолом воспоминаний.

6.4.2. Переписка Шумана и Гензельта⁸⁷. Опыт музыкально-графологического исследования

Среди редкостных документов, которые являются украшением коллекции отдела рукописей РНБ, находятся два письма Роберта Шумана Гензельту. В ОР РНБ эти документы попали в 1893 году одновременно с письмами Листа от

⁸⁴ *Kindl G. Adolph von Henselt. S. 546.*

⁸⁵ *Ibid. S. 547.*

⁸⁶ См. о нем подробнее: *Скорбященская О. А.* Адольф Гензельт и его высокопоставленные ученики: великий князь Петр Георгиевич Ольденбургский и барон Михаил Врангель // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2. С. 180–196.

⁸⁷ Материалы этого параграфа стали основой статей: *Скорбященская О. А.* Переписка Шумана и Гензельта. (Опыт музыкально-графологического исследования) // Музыкаведение. 2019. № 7. С. 43–49; *Скорбященская О. А.* Давидсбюндлеры. Шуман, Гензельт и другие: вариации на известную тему // Музыкаведение. 2018. № 12. С. 35–43.

дарительницы С. П. Гейнрихсен. В отчёте ИПБ (Императорской Публичной Библиотеки) 1893 года они описаны так: «Два собственноручных письма известного музыкального композитора Р. Шумана к А. Гензельту, от 31 августа и 21 сентября 1837 года, изъ Лейпцига (собрание автографов) от г-жи С. П. Гейнрихсенъ»⁸⁸. Из Воспоминаний Беттины Уолкер удалось узнать, что г-жа Гейнрихсен — Софья Петровна Гейнрихсен была ассистенткой Гензельта и его «правой рукой» в Петербурге и возглавляла один из Петербургских женских институтов⁸⁹.

Согласно листку учёта использования рукописей, с 1935 по 2013 год письма были просмотрены и копированы 9 раз, в том числе Хельмутом Лоосом, Владимиром Гуревичем, господином Аппелем и господином Розенмюллером. Ныне они содержатся в фонде 991 под единицей хранения 1182. (Общее собрание иностранных автографов). Даты 31 августа и 21 сентября 1837 г.⁹⁰.

Опубликованы документы по-немецки в собрании писем Шумана Фридрихом Янсенем⁹¹, в томе избранной переписки Гензельта Гебхардом Киндлем⁹² и по-русски в письмах Шумана в переводе А. А. Штейнберг под редакцией Д. В. Житомирского⁹³.

Следовательно, эти письма были уже известны музыковедам, но, что удивительно, еще не становились объектом пристального изучения. Возможно, так произошло потому, что они до сих пор рассматривались среди шумановских эпистолярных, где, конечно, имели не слишком большое значение или в контексте биографии Адольфа фон Гензельта⁹⁴, в которой они тоже не определяли многого. Кажется плодотворным рассмотреть данные документы сами по себе, как материальное свидетельство той пламенной дружбы и творческого сотрудничества, которые связывали двух немецких композиторов-романтиков.

⁸⁸ Отчет Императорской публичной библиотеки. С.-Петербург, 1893. С. 150.

⁸⁹ Walker B. My musical experiences. P. 34.

⁹⁰ ОР РНБ. Ф. 991. Ед. хр. 1182. Л. 1.

⁹¹ Jansen Fridrich Gustav. Robert Schumann Briefe. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904. S. 94.

⁹² Kindl G. Adolph von Henselt's Briefe. S. 60.

⁹³ Шуман Р. Письма: в 2 т. Т. 1. С. 281–282, 285–286.

⁹⁴ Kindl Gebhard. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens.

Несмотря на то, что содержание переписки Шумана с Гензелем известно, внешний вид рукописи позволяет нам сделать некоторые новые выводы, относящиеся к биографии и творчеству и Шумана, и Гензельта.

Известно, что Шуман познакомился первоначально с сочинениями Гензельта еще до их личной встречи, произошедшей в декабре 1837 года. Услышав 13 августа 1837 г. Этюды Гензельта в исполнении Клары Вик, он воспламенился и написал Гензельту страстное письмо, в котором в характерном для себя гофмановском романтическом тоне излагал идеи дружбы и творческого диалога:

«Адольф Гензельту в Берлин.

Лейпциг, 17 августа 1837 года.

Милостивый государь.

Может быть, мы уже когда-то в жизни встречались, но оставаясь чужими, не зная друг друга и не приветствуя. И в этом есть что-то грустное, тем более что у Вас имеется обо мне несколько строк, принадлежащих третьему лицу — Крегену из Дрездена.

Итак, мое имя Вам известно, но о моей горячей любви к Вашим произведениям Вы еще не можете ничего знать: всего лишь несколько дней назад я ознакомился с большинством из них. Но у меня часто случается так, что, обращаясь к новому духовному явлению, я не знаю ни меры, ни предела в своей радости. Поэтому Вы и сегодня не узнаете ничего более точного, но зато услышите нечто иное — просьбу.

Издатель моего журнала хочет с будущего года выпускать каждые три месяца нотное приложение. Вот у меня и появились всякие прекрасные мысли: для первой тетради я хотел бы взять четыре этюда — Мошелеса, Шопена, Клары Вик — и Ваш. В получении первых трех я почти уверен; сделайте трилистник четырехлистником и разрешите мне дать в переписку один из Ваших этюдов, имеющихся в беккеровских и других тетрадях. Признаться, я очень рассчитывал бы на *Andante* в *H-dur* с последующим за ним этюдом и был бы рад, если бы Вы согласились. Ведь это не мешает Вам позднее снова включить обе пьесы в Ваши большие тетради этюдов. Так напишите хоть слово Крегену, который Вас знает, или мне лично.

Как бы я хотел встретиться с Вами! Уже много лет ничто в музыке не доставляло мне такого удовольствия, как то, что я услышал недавно; казалось, словно Ваша душа лежала открытая предо мною⁹⁵, — но тут я теряю чувство меры, — а потому, дорогой господин Гензельт, примите еще только уверение в моем глубоком уважении и — позвольте мне сказать это — в моей верной дружбе.

Ваш всецело преданный

Роберт Шуман»⁹⁶.

Это первое письмо Шумана Гензельту хранится в Доме-Музее Шумана в Цвиккау.

Второе письмо Шумана Гензельту — одна из жемчужин собрания рукописей в РНБ:

«Мой дорогой господин [Гензельт].

Ваше письмо доставило мне величайшую радость; пусть же и мое порадует Вас. — [в оригинале действительно тире. О своеобразии шумановского синтаксиса, отражающего речевую интонацию, пишет Д. В. Житомирский в предисловии к изданию Писем Шумана. — О. С.⁹⁷]. Прежде всего, примите самую большую благодарность за быстрое исполнение моей просьбы, дать в приложении Этюд в H-dur, конечно, было бы нехорошо, — это обидело бы Шлезингеров; я думал об этюде в es-moll, который Клара недавно играла в своем концерте, но он для немногих, — (sic!) теперь я посмотрю еще. Чего мне хотелось бы больше всего, — это, чтобы Вы прислали как можно скорее этюд или вообще маленькую пьесу, которая нигде не появилась бы до Нового года, то есть не из тех, что у Хоффмайстера, но все же что-нибудь превосходное. С Вашей мыслью о том, чтобы этюду в H[dur] предпослать какую-нибудь более простую форму, я не могу согласиться; они проиграют в соседстве друг с другом, и этюд станет чем-то вроде вариации. Остановитесь на *Andante* и назовите это *Andante u Этюд*, а если хотите в старинном духе, то *Прелюдия с Этюдом*, или вообще, как хотите. Я не за *Романс*.

⁹⁵ Вспоминается известное письмо Шенберга Малеру!

⁹⁶ Шуман Р. Письма: в 2 томах. Т. 1. С. 280–281.

⁹⁷ Житомирский Д. В. Эпистолярный Шуман // Шуман Р. Письма: в 2 томах. Т. 1.

(Посмотрите же сочинения Б е н н е т а , Вы найдете там много для себя и для души.)

Пишу Вам как старому другу. — Через Беккера и Вика⁹⁸ я недавно так близко соприкоснулся с Вами, что, кажется, будто чувствую Вашу руку. Приезжайте, приезжайте. Вам будет хорошо. Здесь есть творческий подъем, есть друзья и артисты, которые сумеют воздать Вам должное. Вы хотите в Петербург? Правда ли это? Но до того Вы напишете еще раз

Вашему Р. Шуману?»⁹⁹.

Содержание письма нуждается в комментариях. В предыдущем письме 17 августа Шуман обратился к Гензельту с просьбой дать для публикации в журнале «*Neue Zeitschrift für Musik*» один из Этюдов, находившихся в «беккеровских тетрадах», то есть в рукописях, сделанных Эрнстом Беккером, другом Шумана, чиновником-меломаном¹⁰⁰. Очевидно, именно по авторской рукописи, а также по тетради Клары Вик, в которой были переписаны Этюды Гензельта, Шуман познакомился впервые с сочинениями композитора. Об этом свидетельствует его рецензия в «Новой рейнской музыкальной газете»: особенно рассчитывает Шуман на *Andante* с Этюдом в H-dur (который позднее будет издан у Шлезингера с подзаголовком «Поэма любви»), подчеркивая, что публикация пьесы в Приложении не помешает ее последующему изданию в больших тетрадах этюдов. К тому времени Гензельт, однако, уже дал согласие на публикацию сочинения в издательстве Мориса Шлезингера в Париже и Адольфа Шлезингера в Берлине; с этим и связан его отказ от публикации и поиск замены. Шуман раздумывал об Этюде *es-moll* op. 2, услышанном в концерте 13 августа в исполнении Клары Вик или о другом произведении. Впоследствии Гензельт отправил ему три пьесы для публикации в нотном приложении: рапсодию op. 4 (*f-moll*), экспромт op. 7 (*g-moll*) и романс op. 10 (*b-moll*). Шуман продолжал помогать Гензельту и просматривал

⁹⁸ Фридрих Вик (1785–1873) — отец Клары, музыкальный педагог, учитель Клары Вик, Роберта Шумана, Карла Фильча, Ганса фон Бюлова.

⁹⁹ Шуман Р. Письма: в 2 томах. Т. 1. С. 285–286.

¹⁰⁰ Эрнст Беккер (1798–1874) — друг Роберта и Клары, чиновник, любитель музыки.

для публикации у Хоффмайстера его Этюды ор. 2. Обсуждая сочинения Гензельта, присланные ему взамен Этюда, Шуман настойчиво рекомендовал познакомиться с пьесами Уильяма Стерндейла Беннета, своего друга, которому были посвящены «Симфонические этюды»¹⁰¹.

Шуман настойчиво приглашает Гензельта в Лейпциг, желая представить молодого виртуоза лейпцигскому музыкальному обществу. Он приложил большие усилия к организации концертов музыканта в Дрездене и Лейпциге в 1837 году, и восторженно описал встречу с Гензельтом и совместное празднование Рождества 24 декабря 1837 года в письмах к Кларе и в своем дневнике.

Второе письмо Шумана более спокойно по тону и сосредоточено на профессиональных деталях диалога между двумя композиторами. Шуман предлагает своё название для Этюда Гензельта *H-dur* и заказывает автору новое сочинение. О многом скажет внешний вид рукописи.

Желтоватый листок почтовой бумаги, сложенный по горизонтали в 3 раза, по вертикали в 4 раза, размером 24x27 см, то есть, почти квадратный. Поля почти на четверть листа, справа поля отсутствуют, сверху поля на четверть с небольшим, снизу отсутствуют. Справа вверху дата и место: Leipzig, 31-ten august 1837.

Конверта нет, адрес написан в середине оборота листа, можно разобрать имя — Адольф Гензельт — и название города, Бреслау, а также номер дома — 19. Дата на почтовом штемпеле — 31 августа, Лейпциг. Дата прибытия в Бреслау — 3 сентября 1837 г. Слева на конверте — дыра от распечатанного сургуча.

Уже при первом взгляде на документ поражаешься контрасту бренности и вечности, вечности смысла и бренности его воплощения. Хрупкость бумаги, почти истершейся на сгибах, полупрозрачной, как пергамент, желтоватой, как песок, легкость и призрачность букв, парящих и словно бы спешащих выразить смысл... И вечность отношений, которым суждено было стать смыслом жизни обоих на долгие (или короткие?) шесть лет.

¹⁰¹ Беннет Уильям Стерндейл (1816–1875) — английский композитор, друг Шумана.

Черные чернила, перо, строчки ровные, буквы очень мелкие и, на первый взгляд, неразборчивые. Последние буквы в словах *grosste*, *möchte*, *Freude* и в артиклях *die*, *der* редуцируются, наподобие скороговорки в произнесении знакомых слов и превращаются просто в штрих. Легкий наклон вправо, нажим слабый, что может свидетельствовать о слабости темперамента и, одновременно, достаточной уверенности в себе.

Тенденция к связыванию букв одного слова, *legato* соседствует с разрывами внутри слова, встречающимися в случае употребления *i* в словах *Brief*, *ö* в слове *möchte* или *ü* в слове *Etüde*. Скоропись, куррентшрифт. Но исправлений нет, написано набело, подчеркиванием выделяется фамилия (*Bennet*). Текст сплошной, без абзацев. Порой перо словно срывается, падая из руки, и тогда линия резко устремляется вниз наклонно, как в буквах *s* в слове *gross* или *sagt* во втором слове второго предложения. Буквы мелкие, часто даже первая, заглавная буква ненамного выше, чем последующие. Кажется, что человек, написавший это, был очень слаб, болен или находился в состоянии лихорадочном, и перо выпадало у него из руки, по крайней мере дважды, в длинных словах рука не слушалась его.

В последних строчках почерк становится еще более нервным и неразборчивым, здесь возникает поразившая Шумана мысль: «*Sie wegen nach Petersburg? Ist das wahr?*» («Вы едете в Петербург? Правда ли это?»). Заключительные фразы письма, ради которых оно, вероятно, и написано, повисают, как и вопросительные знаки, их завершающие. Подпись овалом, объединяющим *R* и *n*. В конце — точка со знаком, напоминающим мордент или акцент над ней (вопросительный знак?). Слово перед ним («*Ihrem*») — перечеркнуто. Слабым отголоском этих вопросительных знаков, возможно, является странный знак после подписи — точка и краткая волнистая линия над ней (Может, своего рода аналог знаменитому шумановскому *Ego-ton' y?*¹⁰²).

¹⁰² *Егоров П. Г.* Шифры и ребусы в фортепианной музыке Шумана: Эготон // *Егоров Павел.* Интервью, статьи, рецензии. К 70-летию со дня рождения. С.-Петербург, 2018. С. 104–105.

Известно, что Шуман отрицательно относился к идее Гензельта поехать в Россию, отговаривал его и, впоследствии, считал, что в результате этого решения «Гензельт деградировал как композитор»¹⁰³. Возможно, вообще все письмо и написано ради последнего вопроса, который так был важен для Шумана! Потерять друга ещё до встречи с ним!

Общий вид рукописи выглядит как криптограмма, шифр, иероглифические письмена. Индивидуальное написание каждой буквы, мелкий дробный, тщательно и скрупулезно проработанный штрих — словно узор, начерченный на песке (интересно, что сам Шуман описывал свой почерк так: «Его может разобрать только Шампольон¹⁰⁴ или возлюбленная»¹⁰⁵).

Характер личности, судя по почерку, скрытный, замкнутый, оригинальный. Человек, написавший это, с трудом идет на контакт с другими людьми, обладает огромной фантазией и, вместе с тем, старается вписаться в нормы и стереотипы общества.

Личность композитора и его человеческая сущность — разные вещи, хотя и связанные между собой. Трудно сказать, видна ли по почерку болезнь Шумана, его психическое (раздвоение личности) и соматическое (болезнь рук) заболевание, для этого нужно быть специалистом-графологом. Очевидно, что человек, написавший эти строки, жил в напряжении, если не сказать в постоянном стрессе, в мире своих мыслей, которые он подсознательно хотел зашифровать, спрятать, сделать непонятными для всех и понятными только близким, избранным. К числу таких избранных, очевидно, он и отнес Адольфа фон Гензельта.

Глядя на эти мелкие и загадочные значки, невольно вспоминаешь знаменитые истории про зашифрованные послания в детективах Эдгара Аллана По («Золотой жук») или Конан Дойля («Пляшущие человечки»). Чтение шумановских рукописей напоминает процесс расшифровки, предпринятой Холмсом: вначале

¹⁰³ *Житомирский Д. В.* Роберт и Клара Шуман в России. С. 223.

¹⁰⁴ Жан-Франсуа Шампольон (1790–1832) — знаменитый французский ученый-египтолог, расшифровавший в 1822–1828 гг. египетские рукописи.

¹⁰⁵ *Шуман Р.* Письма: в 2 томах. Т. 1. С. 289.

узнаешь написание известных слов (адресов, дат, имён), затем составляешь шумановский алфавит, потом восполняешь отсутствующее.

Как мне кажется, есть огромная разница между неразборчивым размашистым и неровным почерком позднего Гензельта, который страдал подагрой и не мог держать перо в руке; твердым и непреклонным почерком Листа, который плохо видел, но «сохранял осанку», и мелким шрифтом Шумана — не просто невнятным из-за болезни, а особым образом придуманным, чтобы «скрыть свои мысли» («Язык дан нам, чтобы скрыть свои мысли», — говорил Талейран¹⁰⁶).

Об особом стремлении отгородиться от мира, замкнуться, свидетельствует и подпись, в которой первая и последняя буквы росчерком окружают имя, замыкая его в виньетку или медальон. Это подпись человека, знающего себе цену и рассматривающего себя уже «под знаком вечности» в ряду других великих имён, в портретной галерее знаменитых персонажей. И, вместе с тем, человека, болезненно неуверенного в себе и стремящегося отгородиться от враждебного мира, полагающего, как Декарт и Публий Овидий Назон, «Хорошо прожил, кто хорошо укрылся» («Vene qui latuit, bene vixit»).

Этому человеку предстоит сделать очень многое, прежде чем он разрешит все болезненные противоречия своей природы или будет побежден ими.

Третье письмо (второе в коллекции РНБ) написано 21 сентября 1837 года.

Перевод:

«Адольфу Гензельту в Зальцбрунн.

Лейпциг, 21 сент.[ября] 1837

Простите, дорогой друг, что я так долго оставлял без ответа столь многочисленные проявления вашего внимания. Эти последние дни были тяжелыми — в будущем как-нибудь расскажу подробнее.

¹⁰⁶ Так, согласно «Мемуарам» Бертрана Барера (1842), заявил Шарль-Морис де Талейран-Перигор испанскому послу Эухенио Искьердо в конце февраля 1808 г., когда тот напомнил об обещаниях, данных Наполеоном испанскому королю Карлу IV. Талейран (1754–1838) — министр иностранных дел трех правительств Франции на рубеже XVIII–XIX вв.

Я мало что мог сделать для Вас, так как Хофмайстер уехал в Прагу к естествоиспытателям. *Этюды* [ор. 2] в работе, через четыре дня я должен получить оттиск. Но Вы сильно рискуете с обозначениями метронома, так как именно здесь я очень часто отклоняюсь от желаний композитора. В конце концов, так ли это важно! Все же я проставлю обозначения.

С тем, что вы мне говорите относительно педали, я совершенно согласен; я тоже в начале своих сочинений ничего не ставлю, кроме слова “педаль”; это должно вызывать совсем новые эффекты — там, где удар приходится на секунду. Относительно указаний для исполнения у меня вопрос: не следует ли нам ввести немецкие обозначения? Скоро я пришлю Вам *Фантастические пьесы*; Вы увидите там, что это выглядит совсем хорошо. Итак, вместо *Allegro* — *Rasch* [быстро]. Или *Feurig* [с огнем] и т. п.

Что касается Р. Р. — успокойтесь, по существу, он осел, который думает, что все можно передать словами, а впрочем, добрый человек, который больше не может интересоваться нас. Клара играет этот этюд так, как он звучит лучше всего, — создавая волнообразное движение. Это правильно, что Вы хотите играть его только так.

Вариации в Е еще не появились. Клара — единственная, кто должна их сыграть; я не захожу в дом, как Вы, вероятно, знаете.

Этюда в d-moll [ор. 2 № 1] я еще не знаю; я подробно напишу Вам обо всем, как только получу оттиск.

И, наконец, то, что должно быть первым: моя глубокая благодарность за три пьесы; две из них я уже знал через Эрнста [Беккера]. Та, что в f-moll, моя любимая, — это Вы можете представить себе; Беккер играет ее со вступлением в *Ges-dur* на 6/8, что было бы хорошо, если бы подходило к заключению в f-moll. *Allegro passionato* уже правильно, по-немецки я написал бы что-нибудь вроде *äusserst bewegt* [в высшей степени подвижно] или *schnell und mit äusserst starker Empfindung* [быстро и с очень сильным чувством].

A propos! Прежде чем я что-либо узнал от Вас, я дал в некоторых тетрадях заголовки к маленьким вещам, — в *Карнавале*, *Фантастических пьесах* и пр. Вы

найдете там *Бессвязные сновидения* — *Ночью* — *Отчего?* — и вообще много всего. Эти пьесы понравятся Вам, Карнавал — меньше. Только что я написал восемнадцать Танцев давидсбюндлеров — это в условиях моей трудной жизни! Поэтому простите и мой скверный почерк! Я с трудом могу думать о чем-нибудь из-за звучащих мыслей — тем более за роялем, и особенно обращенных к Вам, кто мне так дорог и мил <...>

Здесь говорят, будто Вы помолвлены? Пусть все будет у Вас прекрасно, как Вы того заслуживаете.

Прощайте, я измучен слишком большим количеством и счастья, и горя.

Ваш Р. Шуман»¹⁰⁷.

Данное развернутое письмо дает нам еще больше поводов для комментирования. Во-первых, мы видим в нем косвенное упоминание о том кризисе, который переживает Шуман в эти дни, — кризисе, связанном с конфликтом с Фридрихом Виком.

Во-вторых, в документе обсуждаются важные профессиональные детали, характеризующие диалог двух композиторов по поводу обозначений темпа, из которых Шуман предпочитает немецкие, а не итальянские, сложность обозначения снятия педали, свидетельство об обмене Шумана с Гензелем творческими идеями и сочинениями. Шуман посылает Гензельту «Карнавал», «Фантастические пьесы» и «Танцы Давидсбюндлеров», получив от него три пьесы (Рапсодию, Экспромт и Романс). Интересно и загадочное упоминание о Р. Р. (возможно, сокращение имени маэстро Раро — под таким псевдонимом в статьях Шумана выступает Фридрих Вик), в пользу этого предположения говорит то, что в следующем предложении упоминается Клара, исполняющая этюд Гензельта «волнообразно» (вероятно, в смысле динамики), что, с точки зрения Шумана и Гензельта, правильно. Любопытно, что любитель-меломан Эрнст Беккер играет Рапсодию с Прелюдией в далекой тональности *Ges-dur*.

¹⁰⁷ Шуман Р. Письма: в 2 томах. Т. 1. С. 296–297.

Письмо написано на сложенном вдвое тонком листке желтоватого цвета, почти прозрачном, так что буквы второй страницы просвечивают, как палимпсест. Почерк, мелкий на первой странице, становится крупнее на второй и на третьей, темп скорописи увеличивается. Размер сложенной страницы — примерно 24x12 см. Есть клякса — сразу после даты, написанной уже ближе к верхнему краю и очень неразборчиво. Полей почти нет. Много подчеркиваний в шести словах второго предложения, в двух последних предложениях первой страницы. Общий вид рукописи — странички из дневника, блокнотная заметка, обращённая к своему близкому другу, корреспонденту, понимающему все с полуслова. Подпись — без лишних виньеток. Линия связывает слова *Ihr* и *Schumann. R.* добавлено явно позже и представляет собой значок наклоненной влево кривой, вроде 3 с петлей или спирали. Письмо начинается, как продолжение, без ритуального приветствия: «*Verzeihen Sie, mein lieber Freund*» («Простите, мой дорогой друг»). Второе предложение содержит уже важную информацию, в которой каждое слово подчёркнуто.

Текст разделен на абзацы; их четыре на второй странице и три на последней.

Последний абзац включает в себя поздравление Гензельту в связи с помолвкой с Розали и горькие слова Шумана, для которого разрешение его личных коллизий ещё находится в неопределенном будущем: «*Ich bin ermattet von zu viel Glück und Schmerz*» («Я устал от слишком большого количества радости и страдания»). Точки нет, последняя буква *Z* будто бессильно никнет. Такой конец письма напоминает *pianissimo* в конце последнего номера «Крейслерианы».

На четвертой странице — адрес, который первоначально обозначен, как Бреслау, затем зачеркнут и исправлен на Бад Зальцбрунн. Отметка почтмейстера, сделанная каллиграфическим почерком: «адрес изменен на Бад Зальцбрунн, Рудольфу Мангеру (брату Розали) для Адольфа Гензельта».

К психологическому портрету Шумана, созданному по первому письму, второе почти ничего не добавляет. Разве что жанр и статус документа иной. Первое письмо — тщательно выписанное послание, автопортрет, обращённый к близкому, но все же не знакомому до конца читателю. Второе — заметка, фиксирующая речь,

то захлебывающуюся от восторга, то бессильно никнущую, обращённую к самому автору и к самому близкому, знакомому читателю.

В момент написания писем встреча в реальной жизни Шумана и Гензельта не произошла, это случилось позднее, в конце декабря 1837 года, и было отмечено Шуманом со всем присущим ему пафосом. Запись в дневнике гласит: «Рождественский ужин с Гензельтом и Вебером из Кобленца...»¹⁰⁸. И в письме к Кларе Вик: «Итак, Гензельт здесь!..»¹⁰⁹.

Оправдались ли ожидания Шумана, совпал ли с реальным человеком воображаемый портрет Гензельта, созданный Шуманом по гензельтовской музыке? Или, как всегда и бывает, встреча Шумана с Гензельтом стала поводом для разочарования? Или, наоборот, реальный Гензельт оказался ярче, чем образ, созданный Шуманом? Как это всегда свойственно романтикам, Шуман видел воображаемый образ, а не реального человека. Может быть, он разглядел в Гензельте того персонажа, которым он мог бы стать!

И многое ли добавляет к нашему знанию о Шумане, сделанный анализ его почерка?

По крайней мере, на один из этих вопросов, последний, мы отвечаем определенно и кратко: да.

6.4.3. Три письма Листа Гензельту (1876–1885)¹¹⁰

В отличие от вспыхнувшей мгновенно, как в результате удара молнии, страстной дружбы Шумана и Гензельта, которая испепелилась за шесть лет и переросла во взаимное раздражение, отношения Гензельта и Листа начинались

¹⁰⁸ *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, B. X. S. 340.

¹⁰⁹ *Шуман Р.* Письма: в 2 томах. Т. 1. С. 230.

¹¹⁰ ОР РНБ. Ф. 437. № 10. Л. 1–6. Параграф основан на материале статьи: *Скорбященская О. А.* Лист и Гензельт (часть I) «Высококочтимый коллега и любимый друг»: история отношений Ференца Листа и Адольфа фон Гензельта, воссозданная по их переписке // *Музыковедение*. 2018. № 7. С. 28–38.

постепенно, развивались долго и продолжались всю жизнь обоих, до смерти Листа. Посредником в установлении контактов между ними выступил, как бывало часто, Роберт Шуман. В 1838 году он обратил внимание Листа на гензельтовские этюды, которыми в то время был увлечен сам, и 5 мая 1838 года Лист написал Шуману ответ: «Дорогой господин Шуман! Должен ли я Вам сообщить, что я не так воодушевлен этюдами, как Вы? Я не знаю, разделите ли мое мнение Вы, но, по мне, они слишком запутаны и усложнены. Они хорошо слушаются, мило выглядят, но Гензельт — не что иное, как высший уровень массового вкуса. Он, вероятно, был слишком молод, когда их написал, и, возможно, еще неопытен»¹¹¹.

Мягкость и дипломатичность формы высказывания, как всегда у Листа, сочетались с категорической определенностью его художественной позиции. Обозначение этюдов Гензельта, как примеров «массового вкуса», пьес, которые были хороши на слух и на взгляд, но не несли на себе печати подлинной композиторской работы, нужно признать точным. Собственно, и Шуман, оценивая Гензельта, также подчеркивал, что его этюды — скорее порождение устного творчества, т. е. рождены за роялем в процессе импровизации, но не отделаны за столом. О том же, очевидно, говорили шумановские слова: «Не будь изобретено нотное письмо, они, подобно гомеровским поэмам, продолжали бы передаваться из уст в уста, из рук в руки»¹¹².

Не увлекшись музыкой Гензельта сразу же, Лист все же продолжал, вероятно, думать о нем. К этому подталкивали его и сравнения с Гензельтом, которые были в музыкальной критике 1830–1840-х годов распространены. 27 апреля 1838 года в Вене, в «Новой музыкальной газете» появилась статья Йозефа Фишхофа «Лист в Вене», в которой сравнивались Лист, Тальберг, Гензельт и Клара Шуман. Гензельт и Клара Шуман были названы в ней представителями немецкой сентиментальной

¹¹¹ *Kindl Gebhard*. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 188.

¹¹² *Шуман Роберт*. Адольф Гензельт. Двенадцать характерных концертных этюдов. Соч. 2. // *Шуман Р.* О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 томах (комплект из 3 книг). Т. IIа. С. 95.

школы, Лист — французской, Гальберг — итальянской. Гензельту отдавалось первое место «в выразительности и учебных упражнениях»¹¹³.

Все переменилось во время визита Листа в Петербург и личной встречи с Гензельтом. 8 апреля 1842 года Лист приехал в Петербург с гастролями. Он отослал Гензельту персональное приглашение на свой концерт, положив тем самым начало их более чем сорокалетней дружбе. После концерта Лист посетил его дом по адресу Кирочная, 8/10. Сопровождал Листа при его первом визите в Петербург на квартиру Гензельта Вильгельм фон Ленц, русский юрист и любитель-пианист, оставивший воспоминания спустя 30 лет в книге «Великие пианисты нашего времени: из личного знакомства». Вот как он описывал эту встречу: «Сопровождаемый мною, Лист пришел к Гензельту домой. Оба графа, Матвей и Михаил Виельгорские, были там же. Гензельт сыграл Польку Вебера E-dur в своей обработке, с пассажами, удвоенными секстами. Я наблюдал за Листом в этот момент»¹¹⁴. Далее Ленц свидетельствует, что, когда Гензельт закончил, Лист восхитился виртуозной игрой и даже позавидовал ему.

Восхитившись феноменальной игрой петербургского виртуоза, Лист решил символически «послать ему привет» во время следующего концерта, 28 апреля 1842 года, когда он исполнил несколько пьес Гензельта: свою транскрипцию его «Колыбельной», обработку русской песни Виельгорского «То было однажды» op. 9 № 2 и пьесу op. 20 № 1. Вскоре петербургский пианист пришел к Листу в гости и сыграл ему Полонез Вебера op. 72, который затем Лист переработал в оркестровую пьесу и посвятил Гензельту.

При втором визите в Петербург в 1843 году оба артиста встретились вновь. Мнение Листа о Гензельте уже сформировалось и, как всегда, у великого артиста и человека, было непоколебимым и независимым. Так, когда посетивший мэтра Ленц похвалил Гензельта Листу в снисходительном тоне, сказав: «В последнее время

¹¹³ *Kindl Gebhard*. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 57.

¹¹⁴ *Lenz Wilhelm von*. Die grosse Pianoforte-Virtuosen der unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt — Chopin — Tausig — Henselt. S. 94.

Гензельт сделал относительно большие успехи», Лист мгновенно парировал: «Запомните, такой художник, как Гензельт, ни в каких успехах более не нуждается» («keine Fortschritte mehr zu machen braucht»)¹¹⁵. Тогда же между Листом и Гензельтом сложились не только профессиональные, но и теплые дружеские отношения. Они обнаружили, что оба были заядлыми картежниками. Об этих петербургских свиданиях Лист с иронической ностальгией вспоминал позднее: «Мы встретились с Гензельтом и долго играли на рояле в четыре руки... в вист, и я с большим удовольствием проиграл ему пять партий!»¹¹⁶. Так началась дружба Гензельта с Листом, дружба, которая 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.

Личных контактов не было много. В сентябре 1850-го, а также 29 июля 1855 года Гензельт посетил в Веймар специально по приглашению Листа. 10 сентября 1861 года Лист навещает больного Гензельта в Герсдорфе. В 1879 году Лист и Гензельт пересекаются в Веймаре. Писем — тоже совсем мало. Сохранились три письма Листа Гензельту и три Гензельта Листу, а также присланное в мае 1883 года в качестве подарка к юбилею в честь 25-летия педагогической деятельности Гензельта собственноручно переписанное Листом начало Второй части Концерта *f-moll* петербургского музыканта¹¹⁷.

Характер Гензельта и степень его сердечных отношений с Листом в полной мере выражены в его переписке. В рукописном отделе РНБ хранятся три письма Листа к Гензельту¹¹⁸. Немецким коллегам их текст известен по копии, сделанной в 1886 году Мари Липсиус, хранящейся в Архиве Гете и Шиллера в Веймаре и опубликованной у автора полного собрания писем Гензельта, хранителя архива Гензельта в Швабахе Гебхардта Киндля¹¹⁹, но взгляд на сами подлинники Листа дает нам пищу для размышлений.

¹¹⁵ Там же. S. 92.

¹¹⁶ Там же. S. 95.

¹¹⁷ ОР РНБ. Ф. 437. № 4. Л. 1.

¹¹⁸ ОР РНБ. Ф. 437. № 10. Л. 1–6.

¹¹⁹ *Kindl Gebhard. Adolph von Henselts Briefe.*

Первое письмо написано 5 июня 1878 года (№ 38) и является ответом на письмо Гензельта от 7/19 мая 1878 г.¹²⁰

Гензельт пишет Листу:

«Hochzuverhrendster, unvergleichlicher Freund, schon seit ungefähr 30 Jahren habe ich Deine “Reminiscences de Lucia” für meine Lehrer und Lehrerinnen zum Gebrauch der Elevationen unserer Anstalten als eines der beliebtesten Stücke arrangirt, d. h. so viel als möglich falschen Ausfassungen entrückt, befingert [mit Fingersatz versehen], hie und da auch erleichtert und namentlich kleineren Händen zugänglich gemacht. Nun wage ich Dich mit der grossen Bitte anzugehen, nämlich erstens, ob Du erlaubst, das dieses Stück in meiner Hochschule (anknüpfend an die Ryba'sche Rationelle Clavierschule) aufgenommen werden darf, und zweitens, ob Du im Willfahrgungsfalle Dich gütigst der Mühe unterziehen wolltest, das was Dir nicht gefällt zu streichen und Deiner endgültigen Bemerkungen gütigst beizufügen?!

Ein Zweites Anliegen, welches meinen Herzen nicht minder nahe, besteht darin, indem ich es wage, Deiner gütigen Beachtung und strengen Gerechtigkeitsliebe die russischen Clavierinstrumenten-Producte in der gegenwärtigen Ausstellung zu Paris anzuempfehlen.

Um Deiner kostbare Zeit nicht noch länger mit Entziffern meiner schlechten Schrift in Anspruch zu nehmen, spreche ich nun noch den Wunsch aus: Gott möge Dich noch lange zum besten der Kunst und zum Vorbild alle ihrer Jünger zu wirken, und [so] verbleibe ich in tiefster Verehrung Dein Dich liebender alter Freund

Adolph Henselt.

St. Petersburg, den 7ten/19ten Mai 1878.

P. S.

Bei mir hat sich seit 2 Jahren die Gicht in Händen und Füßen bemerkbar gemacht, welcher ich in einem mehrwöchentlichen Gebrauch von Carlsbad und Teplitz entgegenzuhandeln suchen werde».

Перевод:

¹²⁰ Оригинал гензельтовского письма пока обнаружить не удалось.

«Высокочтимейший, несравненный друг,
уже почти 30 лет, как я использовал для нужд своих учителей и учительниц¹²¹
твои “Воспоминания о Лючии”, как одну из любимейших пьес, аранжировав ее,
т. е. так много, как возможно, исправив опечатки, проставив аппликатуру, там и
сям упростив для маленьких рук фактуру. Теперь я обращаюсь к Тебе с большой
просьбой, а именно, во-первых, разрешишь ли Ты эту пьесу поместить в моей
Школе (приложении к Рациональной методе Рибба) и, во-вторых, если тебе не
трудно и не скучно, не мог бы Ты исправить то, что тебе не нравится и прислать
Твои замечания по улучшению того, что я написал?!¹²²

Вторая просьба, которая для моего сердца не менее важна и касается того,
что меня тоже волнует, это просьба о Твоем внимании и предпочтении русской
фортепианной продукции, которая представлена на нынешней выставке в Париже.

Чтобы не занимать Твое бесценное время дольше на разбирание моего
плохого почерка, выскажу только пожелание: да сохранит Бог Тебя в добром
здравии для искусства и образования всех твоих юных последователей,

Остаюсь Твой глубоко почитающий и Тебя любящий старый друг

Адольф Гензельт. С. Петербург, 7/19 мая 1878 г.

P. S.

Что до меня, я на протяжении 2-х лет страдаю от подагры рук и ног, которую
я буду лечить в Карлсбаде и Теплице»¹²³.

Лист немедленно отвечает (Рисунок 99):

¹²¹ Гензельт имеет в виду воспитанниц Императорских женских институтов, которые получали квалификацию учительниц фортепиано. См.: *Скорбященская О. А.* Лист и Гензельт (часть I) «Высокочтимый коллега и любимый друг»: история отношений Ференца Листа и Адольфа фон Гензельта, воссозданная по их переписке // *Музыковедение*. 2018. № 7. С. 28–38.

¹²² Пьеса Листа «Воспоминания о Лючии ди Ламмермур» состоит из двух частей: первая под заголовком «Воспоминания о Лючии ди Ламмермур, драматическая фантазия для фортепиано Des-dur op. 13, первая часть» вышла в свет в 1840 году у Хофмайстера, вторая — «Лючия ди Ламмермур. Марш и Каватина для фортепиано» была напечатана в 1841 году у Шотта. Гензельт объединил обе части и издал их под названием «Лист. Воспоминания о Лючии ди Ламмермур. Интерпретация для фортепиано Адольфа Гензельта» в своей «Высшей школе фортепианной игры», изданной в декабре 1878 года у Хофмайстера.

¹²³ *Kindl Gebhard.* Adolph von Henselts Briefe. S. 412–413.

«Hochverehrter Freund.

Die Original Werke Adolph / Henselts sind edelste / Kunst Juwelen. Man verlangt / nach Vermehrung derselben.... /

Nebenbei, wenn sich Henselt / anlässt, andere Compositionen / zu bearbeiten, “interpretieren”, / “effektuiern” gelingt es Ihm / so vorzüglich, dass Publicum, / Pianisten, und die betreffenden / Compositionen damit bereichert und / begünstigt werden. Selbst meine / geringe Lucia Transcription, / hat sehr gewonnen durch / deine “Interpretirung”, Verehrter / Freund. Herzlichen Dank / für diese Reminiscenz unserer / Peterburger Vertraulichkeit.

Das Correctur exemplar / schikte ich Dir einfach zurück, / unverändert und ungestrichen, / weil alle Varianten vortrefflich / passen; und überlasse ferner Deinem / Belieben über die Herausgabe / zu bestimmen. (In Russland / gilt wohl das deutsche Eigenthum’s / recht Hofmeisters nicht?) /

Morgen gehe ich nach Paris, / und werde dort Deiner Empfehlung / der russischen Instrumente Folge / leisten.

Viele Deiner Verehrer / erzählen mir oftmalen von / Dir: zunächst Zschocher / und Töpfer. Ab und zu / kommst Du nach Dresden und / Leipzig; warum nicht / bis Weimar?...Beantworte persönlich hier diese bescheidene / Anfrage, bei deinem alten, / verehrungsvoll ergebensten

F. Liszt.

5ten Juni, 78

Weimar»]¹²⁴.

¹²⁴ ОР РНБ. Ф. 437. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 2, 3. Это письмо находится также в рукописной копии, сделанной, предположительно, Марией Липсиус. ОР РНБ. Ф. 177. Ед. хр. 14. Копия выполнена изящным каллиграфическим старым немецким куррентшрифтом на тонкой бумаге желтоватого цвета. Письмо напечатано у Гебхардта Киндля.

W-38

Hoch verehrter Freund,

Die Original Werke Adolph
 Henckell; sind edelste
 Kunst Juwelen. Man verleiht
 nach Vermehrung derselben
 Nebenbei Wenn ich Henckell
 anläßt, andere Compositionen
 zu bearbeiten, "interpretiren",
 "effectuiren" gelingt es Ihnen
 so vorzüglich. Das Publikum
 Pianisten, und die betreffende
 Compositionen, bereichert und
 begünstigt werden. Selbst meine
 geringe Lucia Transcription,

Рисунок 99. Лист Ф. Письмо Гензельту А. от 5 июня 1879 г.

Перевод:¹²⁵

«Высокочтимый друг!

Оригинальные сочинения Адольфа фон Гензельта — это ценнейшие художественные сокровища. Хотелось бы, чтобы они распространялись. Между прочим, когда сам Гензельт занимается обработками чужих сочинений, интерпретируя и редактируя их, это удается ему столь успешно, что и публика, и

¹²⁵ Благодарю за помощь в переводе Христину Стрекаловскую.

пианисты, и сами сочинения только обогащаются и выигрывают. Так, моя скромная транскрипция Лючии [из «Лючии де Ламмермур». — О. С.] улучшилась благодаря твоей “интерпретации”, дорогой друг. Сердечно благодарю за это напоминание о наших петербургских дружеских посиделках¹²⁶. Экземпляр корректуры я просто посылаю тебе назад, безо всяких изменений и замечаний, так как все Варианты (Varianten) [У Киндля ошибочно написано Variation — «Вариации» — так, вероятно, переписала это письмо Мари Липсиус, на чью копию листовского письма, хранящуюся в Архиве Гете и Шиллера в Веймаре, ссылается Киндль. В рукописной копии, хранящейся в РНБ, слово «Variation» зачеркнуто и написано над ним «Varianten». — О. С.] подходят; публикацию я оставляю на твое усмотрение. (В России ведь не действуют немецкие издательские права Хофмайстера?). Завтра я еду в Париж и буду там вслед за тобой рекомендовать инструменты из России. Многие твои почитатели частенько рассказывают мне о тебе: в первую очередь Чохер (Zschocher) и Тёпфер¹²⁷. Время от времени ты приезжаешь в Дрезден и Лейпциг. Почему бы и не в Веймар? Ответ *лично* на этот скромный вопрос здесь, у твоего старого, благоговейно преданного

Ф. Листа»¹²⁸.

Рассматривая подлинник листовского письма, обращаешь внимание на детали. Текст написан на плотной почтовой бумаге формата 19 на 16 см, сложенной вдвое, желтоватого цвета, с водяными знаками, по которым можно прочесть слово Euter. Выбор такой фирменной почтовой бумаги демонстрирует уважение к адресату.

О многом говорит почерк — очень ясный, летящий, с сильным наклоном вправо и артистическими росчерками заглавных букв D, N, V, P, и хвостиками строчных букв j, g, z. Индивидуальные особенности почерка демонстрируют

¹²⁶ Лист был в Петербурге в 1842 и 1843 годах, — напоминает Киндль.

¹²⁷ Имена учеников Гензельта, живших в Дрездене: Иоганн Чохер (1819–1886) — дрезденский пианист, педагог чешского происхождения, сведений о биографии Тепфера пока найти не удалось. О них упоминает в своих Записках Марфа Сабинина. См.: *Сабинина Марфа. Записки // Русский архив. 1900. Кн. 2. № 6. Записки Марфы Степановны Сабининой. Благодарю Г. Киндля за консультацию и разъяснение.*

¹²⁸ *Kindl Gebhard. Adolph von Henselts Briefe. S. 416.*

оригинальность автора письма. Буква d выглядит, как принятая в немецком готическом письменном шрифте (Kurrentschrift) изящная кривая линия с петлей наверху, напоминающая начало скрипичного ключа. Необычны с точки зрения современного написания и кавычки — две лапки снизу до слова «*Interpretierung*» и после него — тоже снизу, так слово выглядит рельефнее.

Подчеркивания слов «*Lucia Transcription*», *Reminiszenz*, *Varianten*, *persönlich* для акцентирования смысла напоминают авторские ремарки в нотном тексте (вроде *espressivo*), запечатлевающие устную интонацию. Любопытная деталь — многоточие из четырех точек, возможно, тоже воплощает некий артистический штрих синтаксиса, передающий живую речевую интонацию, наподобие знака *ritardando* в агогике.

Вставки сверху над строчкой слов «*damit*», «*ferner*», «*hier*» перед «*bereichert*», «*deinem*», «*deiner*» свидетельствуют, что это черновик, написанный на одном дыхании. Подпись Листа смело взвигается вверх, а затем стремительно волнистой линией падает вниз, словно запечатленный в буквах его портрет.

Изящество и непринужденная простота, интимность и изысканность соединяются в автографе. Это, как писали в одной статье того времени, — «виртуозность в домашнем сюртуке»¹²⁹. Как отличается эта непринужденная простота листовского письма от вычурной манерности копииста (копиистки?), сделавшего копию письма, которая ныне хранится в РНБ!

Выводы, которые можно сделать уже при первом беглом взгляде на оригинал таковы: не надо быть специалистом-графологом, чтобы заметить — характер Листа и склад его личности видны ясно в его почерке: артистизм (росчерк строчных букв), оригинальность (индивидуальные варианты написания хвостиков и петель, индивидуальные приемы синтаксиса), акцентированная экстравертность (сильный наклон вправо и вверх), беглость и легкость мысли (скоропись сочетается с

¹²⁹ Концерт Гензельта в Берлине // Литературное прибавление к «Нувеллисту». 11. 1852. С. 84–85.

ясностью), импровизационность (вставки слов, словно внезапно возникающие варианты словесного оформления).

О многом говорит и адрес на конверте:

«Россия, господину Адольфу фон Гензелту, кавалеру Высших орденов etc, etc по адресу Петербург, Музыкальное издательство Бесселя и К, Литейная, 59». Подчеркивание титулов Гензелта — наполовину ритуальное, но, возможно, и наполовину ироническое признание его аристократического превосходства, что, видимо, для Листа очень важно. Адреса Гензелта (Кирочная 8/10) Лист не помнит и посылает письмо на известный ему адрес издательства Бесселя, не сомневаясь, что тот знаком с Гензелтом и передаст ему письмо.

Впрочем, можно предположить, что Лист адресовал Бесселю свое письмо к Гензелту не случайно. Это — письмо-рекомендация, каких Лист раздавал немало в своей жизни. Он хотел поддержать Гензелта и предложить к публикации его обработку транскрипции «Лючии де Ламмермур». Есть некий зашифрованный для постороннего глаза (цензора) и понятный только им двоим смысл, который сегодня не совсем ясен. «Петербургские дружеские посиделки»? О чем идет речь? Может быть, о воспоминаниях профессионального диалога двух пианистов, может быть, намек на политические обстоятельства, при которых Лист был выдворен из Петербурга, может, и что-то интимно-личное? Скорее всего, действительно личное и приятное воспоминание о дружеских пирушках и вечерах, проведенных за партиями в вист, за напоминание о которых Лист «сердечно благодарит». Комментария требует и фраза: «Ответь лично, здесь, почему ты не едешь в Веймар». Учитывая те драматические обстоятельства, при которых Гензелт покинул Веймар, увезя с собой чужую жену, Розали Фогль¹³⁰, ясно, что Веймар для него — не самое ожидаемое место посещения. Но Лист настойчиво хочет развеять тени прошлого и приглашает Гензелта, обещая поддержку и рекомендации в

¹³⁰ *Сабинина М. С. Записки // Русский архив. 1900. № 6, кн. 1. С. 128–129.*

светских кругах нового Веймара. Интересно, что он по просьбе Гензельта помогает в распространении фортепиано русских фирм¹³¹.

Второе письмо¹³² (Рисунок 100) написано 12 июля 1879 года и адресовано в Вармбрунн, где Гензельт жил летом:

Адрес на конверте: «Dem hochgeboren Herrn
Herrn Adolph von Henselt,
Ritter der orden Vladimir etc, etc».

Перевод:

«Высокородному господину
Господину Адольфу фон Гензельту,
Кавалеру ордена Владимира и прочая, и прочая».

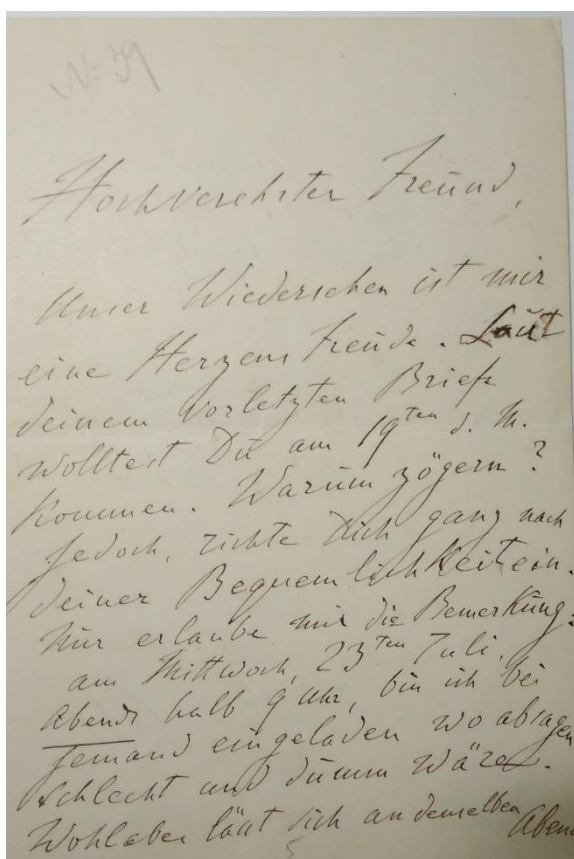


Рисунок 100. Лист Ф. Письмо Гензельту А. от 12 июля 1879 г.

¹³¹ Гензельт выступал представителем некоторых петербургских фортепианных производителей, в частности фабрики Карла Вирта.

¹³² *Kindl Gebhard. Adolph von Henselt's Briefe. S. 39.*

Текст:

«Hochverehrter Freund,

Unser Wiedersehen ist mir / eine Herzens Freude. Laut / Deinem vorletzten Brief / wolltest Du am 19ten d[iesem]. M. [onats] / kommen. Warum zögern? / Jedoch, richte Dich ganz nach / deiner Bequemlichkeit ein. / Nur erlaube mir die Bemerkung: / am Mittwoch, 23ten Juli, / Abends halb 9 Uhr, bin ich bei jemand eingeladen, wo absagen / schlecht und dumm wäre. / Wohl aber lässt sich an demselben / Abend /, bei diesem Jemand unser / extra Whist zu 3en arrangieren, / wenn Du gut aufgelegt bist.

Deine Version mit dem / Vorschlag B

(Пример из гензельтовской переработки «Episodischen gedankens» К. М. фон Вебера, т. 2 и 3).

gefällt mir am besten.

Dich erwartend, in /

verehrungsvoll getreuer / Freundschaft

F. Liszt.

12ten Juli 1879

Weimar».

«Высокородному господину

господину Адольфу Гензельту,

кавалеру ордена Владимира и прочая, и прочая (etc, etc)».

Перевод:

«Высокопочтимый друг.

Наше свидание для меня сердечная радость. Как ты пишешь в последнем письме, ты хочешь приехать 19 числа. К чему стесняться? Это зависит целиком от тебя и твоего удобства¹³³. Только имей в виду, что в среду 23 июля вечером я приглашен в 9 часов к кое-кому, что отменить будет трудно и глупо. Но если ты захочешь остаться на этот вечер с этим Кое-кем, мы устроим партию в вист на троих, если ты будешь к этому расположен.

¹³³ 19 и 20 июля Гензельт приехал в Веймар и жил у Листа.

Твоя версия с форшлагом на В в “Эпизодической мысли” кажется мне лучшей¹³⁴. (Следует нотный пример). (Рисунок 101).

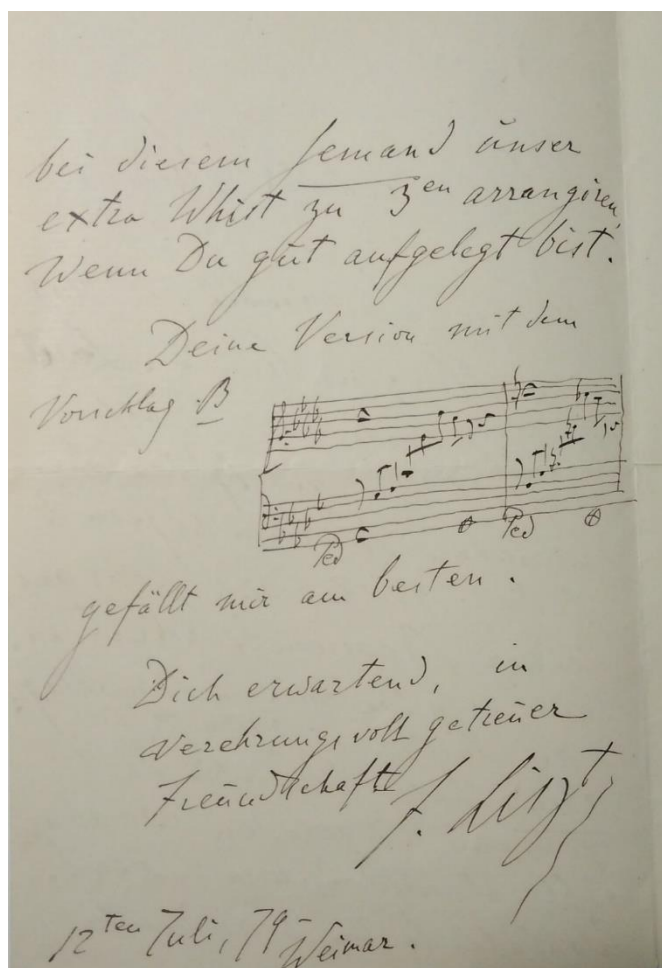


Рисунок 101. Лист Ф. письмо Гензельту А. от 12 июля 1879 г.

Ожидающий тебя, в благоговейно преданной дружбе,

Ф. Лист»¹³⁵.

Сложенный вчетверо двойной листок плотной белой бумаги меньшего, чем в первом случае, формата (16x12 см) с водяными знаками SN Düren демонстрирует

¹³⁴ Затем следует нотный пример с гензельтовской обработкой «Эпизодической мысли» Вебера (Episodischer Gedanke) — это сочинение Вебера, не упомянутое в Каталоге Ф. В. Йенса, любезно предоставил для анализа Gebhardt Kindl. Как явствует из вступительного комментария к пьесе, сделанного самим Гензельтом, он написал пьесу, обработав мотив альты из 2-й части юношеского струнного квартета К. М. фон Вебера и посвятив «Своему другу Ференцу Листу».

¹³⁵ Kindl Gebhard. Adolph von Henselts Briefe. S. 432.

нам более «низкий, домашний» статус письма. О том же говорит и «подчищенное» (исправленное) слово Laut в предложении Laut deinen... Это черновик, а не чистовик, прикидывающийся черновиком, как в первом случае. К чему церемонии между друзьями и коллегами? — словно говорит нам вид автографа. Нотный стан в нотном примере начерчен от руки, но — что для композитора очень важно! — проставлена тщательно педаль и паузы.

И снова — вопросы, вопросы. Не известен нам известный Листу и Гензельту *Кое-кто*, с которым Лист пытается устроить свидание Гензельту под видом партии в вист. (Кстати, вист предполагает игру парами, вдвоем, вчетвером, так что «вист на троих» — явный эвфемизм). Может быть, это просто светское лицо, а, может быть, и высокородный аристократ (аристократка?) из круга Великой княжны Марии Павловны, герцогини Саксен-Веймарской¹³⁶?

Нотный пример веберовского сочинения в гензельтовской обработке, переписанный рукой Листа, — бесценный пример «триалога», воображаемой беседы на равных трех великих композиторов. Символично, что выбрано далеко не самое известное сочинение Гензельта и символичен его смысл — Эпизодическая Мысль.

Весь текст письма читается, как зашифрованный намек на необходимость кого-то (Кое-кого!) отблагодарить...

Третье письмо, написанное на французском, относится к 20 мая 1883 года и адресовано баронессе Вере фон Врангель¹³⁷. Оно посвящено предстоящему чествованию 25-летнего юбилея гензельтовской педагогической и артистической деятельности в Петербурге¹³⁸.

¹³⁶ Покровительница искусств, дочь Павла I (1786–1859) вышла замуж за Великого герцога Саксен-Веймарского в 1804 году. Именно Мария Павловна, учившаяся у Сарти и Вебера, пригласила в Веймар Листа. Был представлен великой княжне и Гензельт, учившийся в Веймаре у Гуммеля в 1832 году.

¹³⁷ Вера фон Врангель (1836 – после 1908) — баронесса, дочь Георга Германна фон Врангеля и его жены Доротеи (урожденной Траубенберг). Покровительница Красного креста в Петербурге, она была награждена многими орденами, ее титул — Ваше Сиятельство. Из этого семейства происходил герой Белого движения генерал Петр Николаевич Врангель.

¹³⁸ ОР РНБ. Ф. 437. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 4.

Письмо написано частично по-французски, его перевод на немецкий, сделанный Урсулой Киндль, таков:

«Frau Baronin!

Seit etwa 30 Jahren sehe ich völlig davon ab, zu Autographen-Sammlungen Beiträge zu liefern und mich in irgendwelche Alben einzuschreiben. Heute jedoch mache, ich gerne Ausnahme, indem ich Ihnen für Ihre gütigen Zeilen danke und Sie bitte, meinem sehr geehrten Freunde A. Henselt die kurze inliegende Copie zu überreichen.

“Un diplomate de bonne renommée disait jadis, aux princes il ne faut offrir que des fleurs cueillies dans leur jardin. Henselt appartient aux princes et agréera le souvenir d’une des plus belles fleurs de son noble jardinage.

Très humbles respects

F. Liszt”

(“Ein Diplomat von guten Ruf sagte einst: Den Fürsten muß man aus ihren eigenen Gärten gepflückte Blumen überreichen. Henselt gehört zu den Fürsten⁴ er wird mir gestatten, ihm zu Erinnerung eine der schönsten Blumen seines elden Gartens zu überreichen!

In respektvoller Ergebenheit

F. Liszt»).

Привожу текст в своем переводе по Киндлю:

«Госпожа баронесса! На протяжении более чем 30 лет я полностью отказывался давать автографы и делать записи в альбомы. Однако сегодня я хотел бы сделать исключение, поблагодарив Вас за Ваши добрые слова и попросив представить моему высокочтимому другу А. Гензельту короткий прилагаемый пример:

“Однажды один дипломат с хорошей репутацией сказал: Князья должны получать цветы только из их собственного сада. Гензельт принадлежит к князьям; это позволяет мне преподнести ему напоминание о прекраснейших цветах его благородного сада!”

Исполненный уважительнейшей преданности,

Ференц Лист».

[Письмо содержит альбомный листок с переписанной рукой Листа цитатой из *Larghetto* Концерта Гензельта для фортепиано с оркестром *f-moll op. 16*]¹³⁹.

Опять использованные в двух предыдущих письмах приемы: переадресовка письма, принцип «матрешки», письмо в письме, как сцена на сцене, театр в театре; двойной текст — нотный и словесный, цитата в цитате («дипломаты с хорошей репутацией...»); сравнение гензельтовской музыки даже не с ювелирными драгоценностями, но с изысканными букетами цветов «из собственного сада»...и, наконец, явный намек на уникальную ценность самого письма: я отказывался давать автографы, но эта записка сама по себе — предмет для будущей коллекции автографов...

Последнее, что отослал Лист Гензельту, — письмо из Рима от 1 января 1885 года (№ 40)¹⁴⁰. На конверте адрес по-немецки рукою Листа — «Россия, Адольф Гензельт, Рыцарь высших орденов и прочая, и прочая, С. Петербург» и поставленный, очевидно на почте, адрес по-русски — «А. Гензельт, Кирочная, Анненская церковь». Это короткая запись на одной стороне плотного белого листка почтовой бумаги (формат 19 на 19 см) с водяными знаками, написанная крупными буквами, почти без связок — как бы печатными, очень ясно (Лист уже плохо видит). Исправлений нет. перед нами — не просто чистовик, а адресованный потомкам Гензельта «нерукотворный памятник». Почерк изменился, стал тверже и графичнее, даже подпись теперь лаконичнее, а в последнем «t» листовской подписи отчетливо виден (или так только кажется?) абрис креста:

«Hochgeehrter Colleg, / und lieber Freund, /
 Meine peterburger / Reise ist noch ziemlich /
 unbestimmt. Keinesfalls / könnte ich vor Mitte / April ein treffen. Zuvor / schreibe
 ich Dir. / Herzlichen Dank für Deine / Gastfreundschaft, / und steht verehrungsvoll /
 getreu ergebenst

¹³⁹ *Kindl Gebhard*. Adolph von Henselts Briefe. S. 455.

¹⁴⁰ *Ibid.* S. 471. Киндль ссылается на архив Гете и Шиллера в Веймаре, где содержится, очевидно, копия письма.

F. Liszt.”

Перевод:

«Высокочтимый коллега и дорогой друг,
мое петербургское путешествие все еще под вопросом¹⁴¹. Ни в каком случае я не смогу встретиться с тобой до середины апреля. Для этого и пишу тебе. Сердечная благодарность за твое [предложенное] гостеприимство, остаюсь искренне преданный тебе, Ф. Лист)».

Лаконизм и простота письма потрясают, как и аскетизм почерка (Рисунок 102). На пороге смерти отброшено все лишнее и в отношениях, и в способе их выражения. Никакой внешней дипломатии и игры. Общение двух великих людей, стоявших перед уходом в черный портал с жизненной сцены. Петербургская встреча Листа с Гензельтом не состоялась...

¹⁴¹ Как свидетельствует А. Зилоти, Лист собирался посетить Петербург по приглашению своей любимейшей ученицы Софии Менгер, но ждал официального приглашения от Александра III, без которого отказывался приехать, поскольку в 1843 году был выдворен из Петербурга Николаем I. См.: *Мильштейн Я. И. Ференц Лист. Т. 1. Москва: Музыка, 1970. С. 234.*

W=40
 Hochgeehrter Colleg,
 unser lieber Freund,
 Meine petersburger
 Reise ist noch ziemlich
 unbestimmt. Keinesfalls
 könnte ich vor Mitte
 April eintreffen. Zu vor
 schreibe ich Dir.
 Herzlichen Dank für Dein
 Gattfreundschaft,
 und stets, Verehrungswort
 getreu ergebenst
 1ten Januar, 85 - Rom. 8

Рисунок 102. Лист Ф. Письмо Гензельту А. от 1 января 1885 г.

Комментарий Киндя по поводу «невостробованного гостеприимства» Гензельта отсылает к письму Гензельта, адресованному немецкой музыкальной писательнице Марии Липсиус, где он объясняет все, в том числе (что для нас

особенно важно) и причины нахождения автографа одновременно в двух архивах — РНБ и в Веймаре в Гете-Шиллер-Архиве: «Вармбрунн, 5/17 июня 1887 года.

«Высокородной фройляйн Мари Липсиус, Лейпциг, Лессингштрассе, 4.

Почтенная фройляйн!

Я спешу дать ответ, чтобы успеть к Вашему упомянутому путешествию. Относительно “Эпизодической Мысли”, описание Листа дано не в форме письма, и я хочу сообщить Вам: только потерпите до сентября, поскольку оно¹⁴² в Петербурге, и, как только оно появится у меня, Вы сможете его скопировать. Случайно со мной оказалось другое, принадлежащее баронессе Врангель, которое я с удовольствием Вам передам, но возвращения буду ожидать вскоре, так как баронесса уже попросила его вернуть; оно дает представление обо всей листовской сердечности в высшем смысле этого слова. Еще одно письмо Вы можете получить в сентябре, оно содержит мое предложение [Листу] погостить у меня в Петербурге; [намерение], которое, к сожалению, нам не удалось осуществить. Этим письмом владеет фройляйн Раманн¹⁴³, которой я его подарил. Фройляйн Раманн не просила именно это письмо, а просто что-нибудь связанное с “Эпизодической мыслью”, но, как я выше сказал, в письменной форме это листовское описание не существует, впрочем, Вам оно должно понравиться (?). Я надеюсь, что выполнил все Ваши просьбы и ответил на все Ваши вопросы.

С почтеннейшим уважением, Ваш послушный

Адольф Гензельт

P. S.

После того, как я еще раз прочел письмо Листа, я обнаружил, что Вам в связи с Вашими задачами нужно иметь, чтобы учитывать, и музыкальные ссылки. Но, как я сказал, их у меня сейчас нет, поэтому Вы должны набраться терпения и дождаться

¹⁴² Письмо Листа от 12.07.1879 г. — *О. С.*

¹⁴³ Раманн Лина (1833–1912) — пианистка, композитор, фортепианный педагог, музыкальная писательница. Жила в Вюрцбурге, Лейпциге, Пенсильвании (США), Нюрнберге, Мюнхене. Написала биографию Листа.

сентября, когда я, с Божьей помощью, попаду в Петербург (Это связано с моим юбилеем в 1883 году¹⁴⁴)»¹⁴⁵.

Трогательно то, как хранит Гензельт письма Листа!

В 1896 году в РМГ появились три письма Гензельта Листу в русском переводе А. В. Оссовского¹⁴⁶. В первом, от 23 сентября 1850 года, Гензельт извиняется за то, что по оплошности Карла Мезера, его дрезденского друга, он не получил приглашение от Листа прибыть в Веймар и планирует заехать на несколько часов туда по дороге из Берлина в Петербург. Второе, более пространное, написано из Петербурга 21 июня 1851 года и содержит интересную информацию о совместных творческих планах Гензельта и Листа: «С нетерпением ожидаю твоего концерта соло, на котором ты надписал мое имя, — с тем большим нетерпением, что над ним, я думаю, придется долго поработать, и я обещаю сделать это»¹⁴⁷. Сетую на загруженность педагогикой и творческий застой («я больше не пишу — теперь сочиняемое мной не удовлетворяет меня: не время для искусства. Надеюсь, оно еще настанет!»), Гензельт восхищается творческими успехами Листа и подталкивает его к созданию транскрипций веберовских песен: «Ты счастливее меня; за последнее время ты создал великие вещи, которых я, увы! не знаю. 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, 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»¹⁴⁸.

Последнее письмо написано, вероятно, после 12 мая 1883 года, когда отмечался юбилей 25-летней деятельности Гензельта в Петербурге в качестве музыкального инспектора. В эти дни Гензельт получил приветствие Листа и

¹⁴⁴ Празднованием юбилея Гензельта 12.05.1883 года (Примечание Киндля).

¹⁴⁵ *Kindl Gebhard. Adolph von Henselts Briefe. S. 165.*

¹⁴⁶ Лист в письмах к нему русских друзей / в переводе А. В. Оссовского // Русская музыкальная газета. 07.1896. № 7. С. 732–735.

¹⁴⁷ Там же. С. 732.

¹⁴⁸ Там же. С. 733.

посвящение Большого концерта соло (Grosses Konzert-solo), позднее переработанного в Патетический концерт (Pathétique concerto) для двух фортепиано:

«Мой дорогой и несравненный друг, уже с давних пор на мне лежит обязанность поблагодарить тебя за гениальное и мастерское произведение, которым ты оказал честь моему имени, и, если бы я мог следовать одному лишь призыву чувства, эта обязанность давно была бы раньше исполнена»¹⁴⁹. Гензельт жаловался на состояние здоровья и упадок сил, от которого его смогло пробудить лишь «новое доказательство дружбы и любви» со стороны Листа. «Да поддержит Бог в тебе еще долгие годы юношескую свежесть и бодрость, от меня уже нечего больше ожидать, — горько заметил он и продолжил, — Если, однако, у меня не хватает сил исполнить твоё великолепное, грандиозное произведение, то тебе пришлось бы только удивляться, услышав, как играют его многие из моих учеников и учениц»¹⁵⁰. Невероятно трогательно окончание письма, где Гензельт мечтает о приезде в Веймар и встрече с Листом, который для него не только великий художник, но и дорогой человек: «Я опять приеду в Веймар для тебя одного на одну только ночь»¹⁵¹ и не хотел бы поэтому ни с кем встречаться там. Целую и обнимаю тебя ото всей души. Твой самый верный и искренний друг Гензельт»¹⁵².

И последнее. В архиве РНБ находится еще один уникальный документ — автограф первых восьми тактов 2 части Концерта Гензельта (Larghetto), сделанный рукой Листа¹⁵³. Это — подарок Листа Гензельту к юбилею 1883 года, его сопровождает письмо к баронессе Врангель, о котором было написано выше.

¹⁴⁹ Лист в письмах к нему русских друзей / в переводе А. В. Оссовского // Русская музыкальная газета. 07.1896. № 7. С. 734.

¹⁵⁰ Там же. С. 735.

¹⁵¹ Гензельт цитирует романс, известный им обоим, возможно, романс «То было однажды» М. Виельгорского.

¹⁵² Лист в письмах к нему русских друзей / в переводе А. В. Оссовского // Русская музыкальная газета. 07.1896. № 7. С. 735.

¹⁵³ ОР РНБ. Ф. 437. № 4. Л. 1. Концерт f-moll, 2 часть («Motiv der wunderbaren Larghetto in A. Henselt's Concert»). Автограф Листа с его припиской, датированный маем 1883 г., Веймар.

Нотный листок 10,5x7 см. с 8-ю нотными станами, сложенный в форме письма в 2 раза, с полями по 0,5 см. На первых двух нотных станах рукой Листа написано:

«Motiv des wunderbaren Larghetto

In A. Henselt's Concert»

«Мотив чудесного Larghetto из гензельтовского Концерта».

На следующих — 8 тактов Larghetto с припиской Листа:

etc: etc:

(immer schön und schöner!)

Dem Componisten verbleibt.

Seit 40 Jahren verehrungsvoll

Und freundschaftlich ergebenst

F. Liszt.

Mai. 83 — Weimar.

Перевод:

«и т. д. и т. д. (все прекрасней и прекрасней)

Композитору остается.

На протяжении 40 лет поклоняющийся и дружески преданный

Ф. Лист.

Май 83. Веймар».

Вглядываясь в этот звучащий автограф, словно начинаешь внутренним слухом различать контуры гензельтовского концерта в исполнении Листа: изящный почерк, тщательно выписанный нотный текст (со всеми лигами, акцентами, темповыми и динамическими обозначениями), обрывающийся «многоточием» на *agreggiato* фортепиано вступающего солиста, как бы приглашающий услышать музыку гензельтовского *Larghetto* в воображении...

Если последовать по пути, предложенному Листом, можно обнаружить другой автограф: само *Larghetto* от вступления фортепиано в первом разделе и до

начала 2-го раздела. Это — автограф Гензельта, 1839–1840 гг.¹⁵⁴, сделанный черными чернилами на двух сторонах двух листов формата А4 (на первом — с другой стороны карандашный набросок первых семи тактов), который Гензельт подарил Стасову в 1887 году с сопроводительной запиской на французском языке, написанной на листке тонкой линованной блокнотной бумаги (12x16 см).

Нотный автограф выполнен четким и ясным почерком почти без исправлений. Три раза встречаются изменения текста, выполненные табулатурой (вписанными буквенными обозначениями нот), сделанные карандашом. Это *fis* вместо *a* в партии левой руки в 8 такте, зачеркнутая октава *h* тридцать вторыми в мелодии в том же такте; измененный аккомпанемент в 11 такте: *b–e–g–c* вместо *g–b–e–c*, очевидно, чтобы избежать возникающего во втором случае переченья — малосекундового трения между звуками правой и левой руки.

На втором листке, исписанном с двух сторон, почерк становится более похожим на скоропись, головки нот и палочки выполнены менее тщательно, встречаются сокращения, когда вместо повторения *arpeggiato* даны просто две косые линии. В 9 такте особенно артистически небрежно выглядит аккомпанемент, вместо ноты *C* просто клякса, и подпись буквенного обозначения — *C*. На последних двух строчках не проставлены, но подразумеваются ключевые знаки. На обороте второго листка — запись среднего эпизода (5 тактов, в которых голоса расположены на четырех нотных станах), сделанная достаточно четко. На обороте первого листка — черновой набросок первых семи тактов фортепианного соло. В нем не проставлены ключевые знаки, не до конца выписан аккомпанемент (вместо повторений — просто косая черта). Но, главное, не выкристаллизовалась до конца мелодия. В третьем такте нет *As* во второй половине такта. В четвертом — другой вариант мелодии *C–f–des*, *C–b* вместо *C–des* написано *C–B*. В пятом — фиоритура с синкопами в верхнем голосе. В шестом — нахшлаг после трели, в седьмом — другой вариант пассажа *G–as–f*, *des–b–as*, *F–Ges* и т. д. В чистовом варианте добавлен верхний голос. Очень интересно сопоставлять эти два варианта —

¹⁵⁴ ОР РНБ. Ф. 738. Оп. 1. Ед. хр. 311. Л. 1–2.

черновой и чистой — и следить за постепенным оформлением замысла композитора.

Теперь о записке. Она сделана в момент дарения автографа в 1887 году, т. е. спустя 48 лет от написания нотного текста. Вероятно, Гензельт, разбирая свои бумаги, наткнулся на этот старый листок и тогда решил его подарить старому преданному ученику и другу.

Вверху, с правого края, находится карандашная пометка Стасова с датой 3 мая 1887 года.

Поперек листка характерным крупным неразборчивым почерком Гензельта последних лет жизни написано по-французски:

3 Mai 1887

Votre Excellence!

Le premier brouillon du Larghetto
en question est intéressant parce que
Liszt l'a joué prima vista comme
s'il l'avait travaillé. Hélas tout
le monde qui étaient témoins
(les deux Wielgorsky et Lenz)
sont morts.

Votre très dévoué

Hensselt

3 Мая 1887

Ваше Превосходительство!

Первый черновик Larghetto,
о котором идет речь, интересен, потому что
Лист сыграл его с листа, как
будто бы он его разобрал. К сожалению, все,
кто был свидетелями
(оба Виельгорских и Ленц),
умерли.

Искренне преданный Вам

Гензельт

Тогда же, в мае 1887 года Гензельт подарил Стасову и другой автограф: свой Этюд D-dur (ор. 2 № 7 с подзаголовком «О, юность, что имеет золотые крылья!»), возможно, выученный Стасовым у Гензельта в годы учебы в Училище правоведения¹⁵⁵. Сопоставляя оба автографа, замечаешь идентичную манеру письма, одинаковые черные чернила и плотную желтоватую шероховатую бумагу с неровно вырезанными краями. Идентична и манера написания скрипичного и басового ключей — одним росчерком, пауз восьмых — в виде запятых, исправлений в нотном тексте — буквенными обозначениями. Таким образом, рукопись может быть датирована 1839 годом, хотя в нижнем углу рукописи стоит (рукой Стасова?) пометка — 1887 год, рук. № 28. Вероятно, это дата дарения. Вверху — карандашная пометка Стасова: «Этюда (!) для ф. п.». В сопровождающей записке, сделанной еще более крупным и небрежным почерком на листке оборванной тонкой бумаги, сложенной пополам и с полями, написано:

«À son Excellence

Monsieur

W. W. Stassow.

de la part de Son très dévoué

A. Henselt

Его Превосходительству Господину В. В. Стасову от очень преданного ему

А. Гензельта.

Этими строчками, адресованными Стасову, ставшему невольным последним посредником в отношениях Листа и Гензельта, символически завершается диалог двух больших музыкантов.

¹⁵⁵ ОР РНБ. Ф. 738. Ед. хр. 310. Л. 1. Этот же Этюд, очевидно особо любимый Гензельтом, играл, как было отмечено выше, и «Мишенька-душенька», барон М. Е. Врангель.

6.5. Балакирев-библиофил и Гензельт. Материалы из РНБ. Из нотной библиотеки Балакирева

Материалы и документы, запечатлевшие связи Гензельта и Балакирева, их профессиональный и дружеский диалог, многочисленны. Прежде всего, это экземпляры печатных нот Гензельта, аккуратно переплетенных Балакиревым в тома по тематическим признакам. В них проставлены карандашом пометки, свидетельствующие о том, что Балакирев внимательно изучал гензельтовские сочинения, играл их сам и давал ученикам, выступал как редактор и даже корректор, исправляя некоторые недочеты в записи и предлагая свои варианты фактуры, распределения пассажей между руками, аппликатурные решения.

6.5.1. Письмо Гензельта Балакиреву 23 сентября 1884 г.¹⁵⁶

Осенью 1884 года Балакирев получил от Адольфа фон Гензельта экземпляр его Фортепианного концерта с просьбой сделать новую редакцию, взамен не удовлетворявшей Гензельта редакции Р. Шумана и Ф. Хиллера. Первое письмо Гензельта Балакиреву от 23 сентября 1884 года как раз и написано по этому поводу.

(Письмо уже цитировалось выше, в главе 5).

Это письмо служит ценным свидетельством намерения Балакирева и Гензельта начать работу над редакцией Концерта ор. 16. Инициатором, судя по письму, выступил Балакирев, действовавший 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, используя возможность советоваться с Гензельтом лично, сумеет переоркестровать Концерт.

Хотя Балакирев начал работу над оркестровкой концерта Гензельта, он не завершил ее. Различные варианты, предложенные Балакиревым по изменению

¹⁵⁶ ОР РНБ. Ф. 41. (М. А. Балакирев). Оп. 1. Ед. хр. 899. Л. 1.

оркестровки, находятся в Научной музыкальной библиотеке Санкт-Петербургской консерватории¹⁵⁷.

6.5.2. Печатные экземпляры нот Гензельта в фонде Балакирева

Они переплетены в больших сборниках, распределенных по тематике.

Составляя свою нотную библиотеку, Балакирев переплетал под одной обложкой единые по жанру сочинения разных авторов: Пьесы для фортепиано соло, Этюды, транскрипции. Рассмотрим некоторые из сборников, составленных Балакиревым.

Сольная фортепианная музыка XVIII–XIX вв.¹⁵⁸ В этом Фонде под номером 1446 хранятся переплетенные Балакиревым ноты сольной фортепианной музыки XVIII–XIX вв., среди которых значительную часть представляют сочинения Гензельта (наряду с произведениями Баха, 7 органных прелюдий и фуг в обработке Черлицкого, Концертом Фильда, Вариациями и фантазией Герца, тремя Мазурками и Адажио, «Творениями молодости Фридерика Шопена»¹⁵⁹, Фантазией *fis-moll* Мендельсона *op.* 28, пьесами Ласковского). Очевидно, это — основа репертуара Балакирева — пианиста и педагога. В первых нотах (Бах) — любопытна надпись-посвящение: «М. А. Балакиреву на память от К. А. Бороздина. 29 мая 1857 года»¹⁶⁰. Таким образом, весь том может быть датирован концом 1850 – серединой 1870 годов. Перед Гензельтом идут Бах-Черлицкий, Фильд, Герц. После Гензельта — Шопен, Мендельсон, Ласковский.

Рассмотрим некоторые из этих гензельтовских сочинений.

¹⁵⁷ НИОР. СПбГК. № 1246–1249. Л. 1–34.

¹⁵⁸ ОР РНБ. Ф. 41. № 1446. Л. 1–131.

¹⁵⁹ На самом деле, под посмертным Ноктюрном *cis-moll* Шопена в издании М. А. Шульца, где перед пьесой, озаглавленной как Адажио, есть любопытная авторская надпись по-польски: *Siostrze Ludwice dla wprawu, nim sie zabierze do mego drugiego Koncertu*, (Сестре Людовике для работы, прежде чем она будет играть мой Второй концерт); в комментарии издателя говорится, что этот отрывок был найден во дворце Замойских в 1863 году. Под статьей редактора стоит число 5. *Stycz.* (5 янв.) 1875 (Л. 131)

¹⁶⁰ ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. № 1446. Л. 1–128. *Piano solo*. Сборник произведений для фортепиано разных авторов. Печатные экземпляры в переплете со штампов «Нотная библиотека М. А. Балакирева». На 1 л. — Список, рукой Балакирева. Л. 3.

Вот список сочинений Гензельта, который очень любопытен и характеризует «выбор Балакирева»:

- Вариации на тему Мейербера из оперы «Роберт-дьявол» для фортепиано с оркестром (клавир). Издательство М. Бернарда, Петербург. (Л. 79–95). Пометы — синим карандашом: Л. 90, оборот (вставлена 16-я пауза перед пассажем в октаву) и простым карандашом — Л. 93. об. (добавлена нота в терцию) — говорят о том, что Балакирев внимательно просматривал текст.

- Редакция Аппассионаты Бетховена.
- Вебер. «Приглашение к танцу» в аранжировке Гензельта. Издательство Ф. Стелловского, СПб. (Л. 116–123).

Редакция бетховенской Аппассионаты уже была проанализирована в 5-й главе (параграф «“Паломничество к Бетховену” Адольфа фон Гензельта»), и там был сделан вывод, что это не транскрипция, а скорее просто педагогическая и исполнительская редакция бетховенской сонаты. С осторожностью проставлены лишь очевидные штрихи, аппликатура и т. д.

Транскрипция «Приглашения к танцу» Вебера уже гораздо смелее, Гензельт явно чувствует себя с Вебером «на дружеской ноге», и внедряется в фактуру, уплотняя и усложняя ее. Он не обходится без своих коронных пианистических приемов — октавных и секстовых удвоений пассажей, которыми он щеголял в своем доме перед Листом и вызвал его восторг. Надо сказать, что «Приглашение к танцу» неоднократно использовалось как повод для оркестровых и фортепианных транскрипций, в том числе и самим Листом, а также Таузигом. В этом ряду Гензельт оказывается одним из первых и удачливых.

- Канон для фортепиано в 4 руки, посвященный Сержу и Аннетте Танеевым. Издательство Д. Рахтера, Гамбург и Лейпциг. (Л. 111–113). Это сочинение посвящено известному государственному деятелю и композитору-любителю Сергею Александровичу Танееву, троюродному брату знаменитого композитора Сергея Ивановича Танеева. Вероятно, как и его кузен, С. А. Танеев был увлечен полифонией. Во всяком случае, эта пьеса Гензельта представляет

собой любопытный пример соединения полифонической формы (строгий канон в октаву) и жанровой природы материала (мелодия и ритм типичны для вальса-мазурки).

- «Romance russe» С. Танеева, транскрипция для фортепиано с посвящением композитору Танееву «son mon ami». Издательство Д. Рахтера: Гамбург и Лейпциг. (Л. 114–115). Пьеса продолжает «танеевский цикл» Гензельта. Если Канон демонстрировал распространение полифонического письма на танцевальную пьесу, то это — типичное для Гензельта объединение «Песни без слов» (Романса) и фигурационной вариации (Этюда). Первый раздел напоминает многочисленные *Andante* из Этюдов Гензельта, в нем чувствительно-сентиментальная мелодия разделена между двумя голосами: сопрано (первые 8 тактов) и тенором (следующие 8 тактов). Ее сопровождают синкопированные аккорды (пауза-аккорд). После небольшой аккордовой связки, в которой ниспадающие стонущие мотивы звучит Второй раздел (*B-dur, lusingando*), в котором мелодия взлетает в верхний регистр и парит над арпеджированным аккомпанементом. Постепенно и аккомпанемент, и мелодия насыщаются драматизмом, и в кульминации мелодия переходит в средний голос, над которым разворачиваются довольно виртуозные пассажи. В коде повторяются ламентозные ходы из первой связки. По форме это двухчастный период с расширенным вторым предложением (16 и 24 такта).

- «Air russe de N. Noroff» op. 13 № 1. Москва, А. Гутхайль. В этой пьесе тоже есть пометы Балакирева, незначительные, но важные — он выводит в фигурациях в некоторых тактах скрытую мелодию и проставляет аппликатуру. (Л. 124–127). Еще один пример варьированной песни без слов. Первый раздел (*fis-moll*) содержит саму песню без слов в трехчастной репризной форме и в характерной гензельтовской фактуре, где мелодию сопровождают бас и арпеджио среднего голоса, распределяемые между двумя руками. Второй раздел — это фактурно-фигурационная вариация. Мелодия переходит в средний голос и оплетается арпеджированными фигурациями шестнадцатых в правой и левой руке.

Провести отчетливо мелодию, которая передается из правой в левую руку, и выдержать идеальное пиано в аккомпанирующих голосах — довольно трудная задача.

- Каватина и Баркарола Глинки в транскрипции Гензельта¹⁶¹. Эти сочинения входят в ор. 13 № 3 и № 4, изданные в парижском издательстве Шлезингера в редакции Балакирева. Интересно проследить за работой Балакирева над редакцией.

Редакция Балакирева гензельтовской транскрипции «Баркаролы» и «Каватины» Глинки, предположительно, относится к 1869 году. До этого Балакирев основательно изучил эти № 3 и № 4 из ор. 13 Гензельта, о чем свидетельствуют ноты с правками Балакирева¹⁶². В этом переплетенном томе из балакиревской нотной библиотеки, сочинения Гензельта находятся ровно посередине между: 30 этюдами Анри Герца и пьесами И. Ласковского, Фугой Римского-Корсакова, пьесами А. Тинякова (Песня без слов и Меланхолический вальс), К. Рейнеке («Библейские картины»), Л. Подскальского (6 сцен из «Руслана и Людмилы» с дарственной надписью О. Коларта: «Милию Алексеичу Балакиреву в знак благодарности и памяти. Прага, 6 апреля 1869 года») и Ноктюрном киевского композитора Г. Аргамакова. Вероятно, последовательность пьес определена годом издания или временем написания. Судя по дате в сочинении Подскальского, весь том был переплетен не ранее 1869 года.

Всего в ор. 13 Гензельта 10 пьес: Русская песня, Этюд «Гондола», Каватина Глинки, Баркарола Глинки, Air de Balfe¹⁶³, Мазурка и полька, Ракоци-марш, Марш, посвященный Николаю I, Полька, Романс Танеева. Издатель — А. Шлезингер в Берлине. Из помет Балакирева, сделанных карандашом, замечаем:

¹⁶¹ ОР РНБ. Ф. 41. (М. А. Балакирев). Ед. хр. 321. Л. 1–86.

¹⁶² ОР РНБ. Ф. 41. № 321. Л. 78–86.

¹⁶³ Майкл Уильям Балф (1808–1870) — ирландский оперный певец, композитор, известный, в частности, оперой «Цыганка» (The Bohemian Girl) и кантатой «Мазепа».

В 1852 году и в 1859–1860 годах выступал с концертами в Петербурге, с 1864 года жил в Ирландии. Писал преимущественно оперы, а также работы по методике обучения вокальному искусству.

— Изменение лигатуры в 7 такте (отделена от предшествующего а затактовая нота d, начинающая 2-ю фразу (Л. 79);

— Изменение аккомпанемента в четвертой четверти 12 такта, где вместо трех восьмушек в среднем голосе появляются половинка и четверть (Л. 80);

— В 14 такте мелодия в октаву упрощена, в ней в нижнем голосе сокращены длительности, что соответствует реальному звучанию на рояле, при котором legato достижимо только в одном верхнем голосе;

— Таким же образом упрощены 15 и 16 такты;

— В 18 и 19 такте убраны лиги в среднем голосе аккомпанемента, как не исполнимые в реальности;

— В 20 такте на добавочном листочке, приклеенном к краю страницы, выписана расшифровка группетто мелодии;

— 21 такт: перенесена 2 нота в среднем голосе в левую руку и изменена лигатура (все — Л. 80);

— Л. 80, об — расшифровано группетто и изменено распределение между левой и правой рукой в среднем голосе.

— На третьей странице (Л. 81) зачеркнута каденция во втором такте и вписана карандашом более развернутая каденция;

— На 4 странице (Л. 81. Об) — добавлен еще один такт к 4-му;

— На 5-странице добавлены залигованные ноты и паузы в аккорде и выписана аппликатура в хроматическом пассаже (Л. 82);

— 5 и 6 страница содержат незначительную ретушь лиг. В последнем арпеджиато (Л. 83) поставлены тактовые черты;

— Изменения в транскрипции Баркароты (Л. 83. об – Л. 86) незначительны и касаются двух-трех переносов средних голосов из соображений пианистического удобства и арпеджирования аккордов.

• Сборник произведений Глинки в транскрипциях для фортепиано в 2 руки¹⁶⁴. Этот сборник стал результатом работы Балакирева. Он включает в себя новое издание Каватины и Баркаролы Глинки. Его содержание:

— Балакирев. Транскрипции «Арагонской хоты», «Жаворонка», «Не говори», «Камаринской», Воспоминания об опере «Жизнь за царя»;

— Глинка. Каватина и Баркарола в транскрипции А. Гензельта. ор. 13 № 3 и № 4. Новая редакция М. А. Балакирева. Шлезингер, Берлин, Вена¹⁶⁵;

— Лист. Черкесский марш из «Руслана и Людмилы» и новая версия Черкесского марша;

— Шарль Фолльвайлер (Ch. Vollweiler). Большой каприз на темы из «Руслана и Людмилы».

Фантазия «Камаринская», содержит письменное посвящение рукой Балакирева: «Драгоценному Сергею Михайловичу Ляпунову на новоселье от М. Балакирева. 22 августа 1902 года»¹⁶⁶. Следовательно, новая редакция Балакирева появилась уже после этой даты¹⁶⁷.

По сравнению с нотами 1869 года здесь есть расширение каденций. Но, в целом, других изменений нет.

• Пьесы и транскрипции для фортепиано соло¹⁶⁸. Из сочинений Гензельта в нем находятся Концертные вариации на тему «Любовного напитка» Доницетти, в изд. Ф. Стелловского, СПб. 1860. Кроме Вариаций Гензельта в этом сборнике находятся и другие пьесы композитора: Рондолетто d-moll и двухручные транскрипции веберовских Увертюры к Оберону и Эврианте.

Эти сочинение соседствует со следующими пьесами:

¹⁶⁴ ОР РНБ. Ф. 41. Ед. хр. 1460. Л. 1–76.

¹⁶⁵ ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Л. 46–51.

¹⁶⁶ ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. № 1460. Л. 23.

¹⁶⁷ О том же говорит и помещенный в нотах анонс издательства Шлезингера (Берлин). В серии «Фортепианные произведения северных мастеров», чьи редактора Людвиг Шитте, Алексис Холландер, Людвиг Клее, наряду с пьесами Х. Кьерулфа, А. Рубинштейна, Прелюдией Рахманинова, помещают и транскрипции Глинки–Гензельта и почти все фортепианные пьесы — ор. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 19, 37 и 40 П. И. Чайковского.

¹⁶⁸ ОР РНБ. Ф. 41 (Балакирев М. А.). Оп. 1. Ед. хр. 1447. Л. 1–120.

— Бетховен. Адажио из квартета ор. 135, переложение для фортепиано в 2 руки Мортье де Фонтеня.

— 8 прелюдий Шарля Алькана из цикла 25 Прелюдий для фортепиано или органа ор. 31 (ноты оборваны на последней странице). Изд. Шлезингера (Берлин).

— Большая фантазия Анри Герца на мотив из оперы «Линда де Шамонье» ор. 138.

— Вариации А. Дрейшока для левой руки ор. 22.

— Пьесы Октава Фуке.

— 2 мазурки А. Затаевича.

— Тема с вариациями Камилла Шевилльярда.

— Вальс-каприз П. И. Чайковского.

— Шесть вариаций на тему ВАСН (Вальс, Интермеццо, Скерцо, Ноктюрн, Прелюдия и Фуга) Н. А. Римского-Корсакова, изд. 1878 г.

— Соната ор. 1 Язепа Витола.

— Две сказки Николая Бороздина.

— Ноктюрн М. Экмалиана с дарственной надписью Балакиреву.

— Ноктюрн и мазурка Александра Траилина.

— Этюд для фортепиано *As-dur* Александрины Армфельт, посвященный Александре Ольденбургской.

— Четыре картины для фортепиано Ванды Ландовской. С посвящением М. А. Балакиреву (Сентябрь 1897): Колыбельная, Осенняя ночь, Источник, В духе вальса (*En valsant*).

— Три этюда Феликса Blumenфельда ор. 3.

— Три мазурки А. Заржицкого.

— Русская ария с вариациями Сесиль Цедровской.

Таким образом, пьесы Гензельта представлены на фоне разнообразной фортепианной музыки — салонного, виртуозного и домашнего (учебного) репертуара эпохи.

- Этюды Гензельта ор. 2 и ор. 5¹⁶⁹. Первые печатные ноты с карандашными пометками Балакирева, свидетельствующие о внимательном изучении Балакиревым этюдов Гензельта.

- 84 Этюда Крамера¹⁷⁰. 84 этюда Крамера рекомендованы Гензельтом Балакиреву в качестве учебного пособия.

- Сборник четырехручных произведений для фортепиано и увертюр в транскрипциях для фортепиано в 4 руки¹⁷¹. В нем содержится гензельтовское переложение для фортепиано в 4 руки увертюры к опере «Ундина» А. Ф. Львова. Кроме этого, в сборнике находятся:

- Триумфальная увертюра А. Рубинштейна ор. 43.

- Увертюра к «Ундине» Львова в транскрипции самого Балакирева.

- Фантастическая увертюра «Ваика» («Сказка») и увертюра из оперы «Kochanka getmanska» («Возлюбленная гетмана») Станислава Монюшко.

- Скерцо Цезаря Кюи «В подражание Шуману».

- Скерцо «На темы ВАВЕГ и С. С» и Тарантелла Кюи.

- Торжественный марш С. И. Танеева.

- Русские песни и пляски, 3-й сюита и 50 русских народных песен А. Н. Шефера.

Ноты гензельтовской транскрипции увертюры Львова изданы М. И. Бернардом, балакиревской — Ю. Г. Циммерманом. Любопытно сопоставить гензельтовскую и балакиревскую транскрипции. На первый взгляд видно, что фактура Гензельта массивнее, он буквально переносит все дублированные оркестровые голоса, ставит оркестровые динамические оттенки (*ff* в 10 такте). У Балакирева — все гораздо тоньше и функциональнее: для усиления звучности в басах добавлено тремоло (1 т.), зато вместо *ff* стоит просто *f*, учитывающее реальную фортепианную звучность, но очевидно, что Балакирев изучал гензельтовский опыт переложений для фортепиано и отталкивался от его опыта.

¹⁶⁹ ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 1453. Л. 1–90.

¹⁷⁰ ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 361. Л. 1–86.

¹⁷¹ ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 1444. Л. 1–86.

- Продолжение Приготовительных упражнений¹⁷². Этот экземпляр Упражнений был подарен Балакиреву Гензелем в 1888 году и сопровождался дарственной надписью по-русски: «Другу от друга».

- Сюита Des exercices preparatoires (Предварительных упражнений) для фортепиано¹⁷³. Печатный экземпляр с дарственной надписью Стасову на французском языке (Рисунок 103).

Таким образом, охват произведений Гензельта у Балакирева весьма значителен, если не сказать — исчерпывающ: от первого сочинения Гензельта, Рондолетто A-dur до четырехручных и двухручных переложений. Причем Балакирев явно изучает сочинения Гензельта и вступает с ним в профессиональный диалог. Если к этому добавить его варианты переоркестровки. Концерта op. 16, хранящиеся в НИОР СПбГК, то, можно сказать, что он освоил все основные фортепианные произведения немецкого композитора.

С фортепианными сочинениями Гензельта Балакирев был знаком с юности, но с 1860-х годов он работал над ними как **профессиональный пианист, транскриптор, редактор и педагог**. Возможно, вначале его внимание было привлечено мелкими пьесами и транскрипциями, но затем он обратился и к более крупным сочинениям (редакция Концерта). Он сохранял интерес к музыке Гензельта и в 1900-е годы, когда вновь вернулся к изданию op. 13, № 3. На оригинальных сочинениях и транскрипциях Гензельта он учился сам и учил своих учеников-пианистов и композиторов. Гензельта он воспринимал в контексте **романтической** (Вебер, Мендельсон, Шопен, Лист), **классической** (Бах, Бетховен), и **салонной** (Герц, Ласковский) музыки, чем точно определил три основные направления влияний на Гензельта.

¹⁷² ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 361. Л. 1–120. Тетр. 1. М., Гутхайль, 1888.

¹⁷³ ОР РНБ. Ф. 177. (А. Л. Гензельт) № 7. Л. 1–124. Лондон, Ангелер и С.

Среди русских композиторов, поставленных в один ряд преемственности с Гензелем, выбор Балакирева — Глинка, Римский-Корсаков, Танеев. Сам он скромно отводит себе место благодарного ученика и последователя.

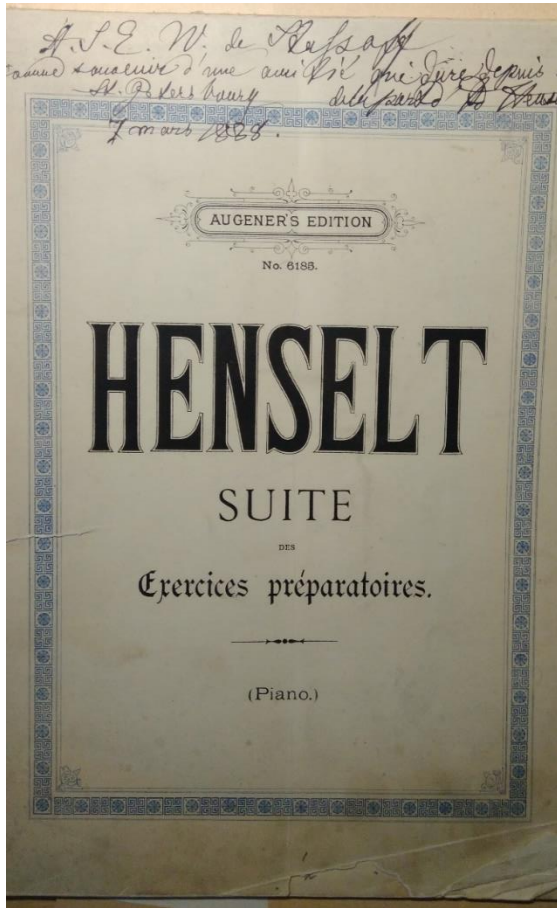


Рисунок 103. Гензельт А. Предварительные упражнения с дарственной надписью Стасову В. В.

6.6. Последний документ

Последним будет рассмотрен документ, появившийся в коллекции первым. Это изготовленная в 1888 году к юбилею пребывания Гензельта в Петербурге литография афиши концерта Гензельта 21 марта 1838 года в Петербурге в Большом театре (Рисунок 104).

История, связанная с публикацией этого документа, стала предметом обсуждения в письме Гензельта Стасову и уже описана нами выше. Стоит прокомментировать программу концерта: в ней, как было принято в ту раннюю

эпоху романтического концертирования, соединяются оркестровые, вокальные и сольные фортепианные номера.

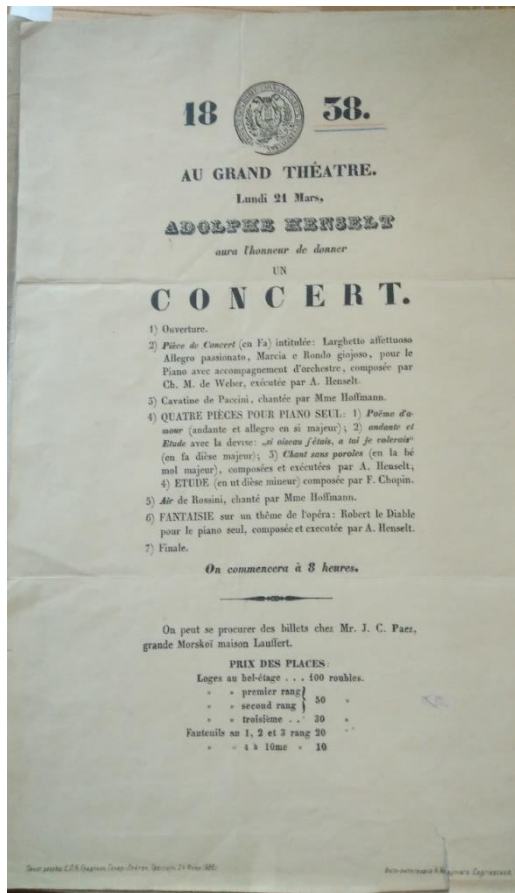


Рисунок 104. Афиша первого концерта Гензельта А. в Петербурге

Программа:

- Увертюра.
- Концертштюк Вебера, исп. Гензельт.
- Каватина Паччини, поет м-м Хофманн.
- Четыре пьесы для фортепиано соло: Поэма любви, Andante и этюд «Птичка», Песня без слов As-dur – автор и исполнитель А. Гензельт. Этюд cis-moll, сочиненный Ф. Шопеном. исп. Гензельт.
- Ария Россини, поет м-м Хофманн.
- Фантазия на темы оперы «Роберт-дьявол». Исп. Гензельт.
- Финал.

Вопросы, которые нуждаются в разъяснении:

1. Кто такая мадам Хоффман?
2. Что имеется в виду под увертюрой и финалом?
3. Что играл Гензельт в качестве Песни без слов *As-dur*?
4. Какой этюд Шопена *cis-moll* — *op. 10* или *op. 25* звучал в тот вечер?
5. Кто был дирижером? Гензельт?

Ответив на них подробно, мы сможем восстановить картину первого триумфального концерта Гензельта в Петербурге.

6.7. Рукописи Гензельта в НИОР СПб Консерватории¹⁷⁴: к вопросу о реконструкции первоначальной версии Концерта *op. 16* и его второй редакции

НИОР Санкт-Петербургской консерватории располагает гензельтовскими документами, связанными с историей создания и подготовки второй редакции Концерта *op. 16*:

1. Автограф партитуры Концерта *op. 16* для фортепиано с оркестром с пометками Шумана и Хиллера 1843 года.
2. Наброски новой редакции Концерта *op. 16*, выполненные М. А. Балакиревым по просьбе Гензельта в 1884 году.
3. Перевод письма Гензельта к Балакиреву от 23 сентября 1884 года с просьбой сделать новую редакцию оркестровки¹⁷⁵. Таким образом, по крайней мере четыре композитора: Гензельт, Шуман, Хиллер и Балакирев были причастны к созданию Концерта *op. 16*.

¹⁷⁴ Материалы параграфа частично опубликованы в статье: *Скорбященская О. А.* Концерт Гензельта *op. 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.

¹⁷⁵ НИОР СПбГК. Ф. № 2850. Л. 1.

Первой исследовательницей манускрипта Концерта стала Наталия Глянцева. В своей статье она подробно рассмотрела всю историю создания концерта, поставив ее в контекст истории дружбы Гензельта и Шумана¹⁷⁶.

По ее мнению, Шуман сыграл особую роль в создании Концерта f-moll. Прежде, чем оценить роль Шумана в полном объеме, нужно привести некоторые сведения из истории создания концерта и его первых исполнений.

Гензельт начал над ним работу еще в 1839 году, — пишет Глянцева¹⁷⁷. То есть — в Петербурге, куда он переехал в 1838 году. На самом деле, как показывают исследования Гебхардта Киндля, замысел Концерта возник у Гензельта еще раньше, в Вене, а, возможно, и в Веймаре. Именно там Гензельт работал над фортепианным концертом, наброски которого не сохранились (или, во всяком случае, пока неизвестны). Так что можно отодвинуть дату начала работы (обдумывания, импровизации за фортепиано, что всегда у Гензельта предшествовало сочинению) к 1836 году, времени учебы Гензельта в Веймаре у И. Н. Гуммеля. Дебютировав в 1837–38 годах со своими Этюдами, Гензельт добился триумфа и как пианист, и как композитор, и Шуман всячески подталкивал его к созданию крупной формы — «сонате, концерту — или создавать собственные, более крупные жанры»¹⁷⁸. Композитор начал с привычного для той эпохи жанра — Концертных вариаций для фортепиано с оркестром на тему из оперы Мейербера «Роберт-дьявол» (1841). Затем он приступил к Концерту, который обещал Кларе и Роберту для премьерного исполнения в Лейпциге. Но, в 1844 году, когда Шуман, приехав в Петербург, ознакомился с его набросками, Концерт еще не был закончен. Второго апреля 1844 года Шуман пишет издателю Г. Гертелю, просившему «принудить Гензельта завершить манускрипт как можно скорее», что «видит явные просчеты в инструментовке, в партии фортепиано тоже еще не все ясно и что

¹⁷⁶ Глянцева Н. Шуман и А. Гензельт. История творческого содружества // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 40. Москва, 2002. С. 184–199.

¹⁷⁷ Там же. С. 185.

¹⁷⁸ Шуман Р. О музыке и музыкантах: собрание статей: в 2 томах (комплект из 3 книг). Т. IIa. С. 159–160.

надеяться на завершение концерта надо не раньше летних месяцев»¹⁷⁹. Только летом 1845 г. концерт был закончен, и Гензельт написал Кларе, что она может публично исполнять это произведение, «где и когда захочет»¹⁸⁰.

Но на этом работа над концертом не была закончена. Очевидно, Шуману и Кларе Концерт не совсем понравился, и они стали его переделывать, приспособив к своему пониманию.

Дальнейшая работа Гензельта над Концертом отражена в его переписке с Шуманом, хранящейся в Ягеллонской библиотеке в Кракове и в Архиве Генриха Гейне в Дюссельдорфе и впервые введенной в научный оборот Н. Глянцевой.

2 июля 1845 года Гензельт просит Шумана возможно более глубоко «прослушать и прочувствовать» концерт. Оркестровка не была сильной стороной Гензельта, — пишет Глянцева, — и еще при сочинении вариаций на тему «Роберта-дьявола» он пользовался советами Карла Райсигера¹⁸¹, дирижера и композитора. Замечу, что оркестровка не была и сильной стороной Шумана, и он обратился за помощью к Фердинанду Хиллеру¹⁸², композитору и пианисту, жившему в Кельне.

Шуман внимательно изучает партитуру концерта вместе с Ф. Хиллером и присылает ее Гензельту. Гензельт не согласен со многими замечаниями Шумана,

¹⁷⁹ Шуман Р. Письма: в 2 томах. Т. 2. Москва: Музыка, 1982. С. 95.

¹⁸⁰ Там же. С. 117.

¹⁸¹ Карл Готлиб Райсигер (1798–1859) — немецкий композитор и дирижер. Учился в Школе св. Фомы в Лейпциге и Лейпцигском университете у И. Г. Шихта по фортепиано, композиции и теологии. Совершенствовался в Вене у Сальери и в Мюнхене у Петера фон Винтера, а также по стипендии саксонского короля в Италии. После смерти Вебера занял его место в Дрезденском оперном театре и занимал его до конца жизни. Под его руководством была поставлена опера Вагнера «Риенци», и сам Вагнер занял место второго капельмейстера. Преподавал теорию, среди его учеников Клара Шуман, Иоахим Рафф. С 1856 г. преподавал в Дрезденской консерватории.

¹⁸² Фердинанд фон Хиллер (1811–1885) — немецкий пианист, композитор, педагог. Родился во Франкфурте-на-Майне в богатой семье еврейского купца. Его первыми учителями был Алоис Шмидт (скрипка), Карл Филипп Гофман (фортепиано) и Георг Якоб Фольвейлер (композиция); затем учился у И. Н. Гуммеля в Веймаре. В Вене с успехом исполнил первый квартет Бетховена. С 1829-го по 1836 г. жил в Париже, преподавал в музыкальной школе Шорона. Зимой 1839 года Фердинанд провел в Лейпциге. В 1840–1841 гг. он находился в Италии, где изучал искусство старых мастеров под руководством Баини, затем поселился в Дюссельдорфе и в Кельне. Друг Шумана, Мендельсона, Шопена, Алькана.

и, хотя учитывает некоторые из них, остается в целом не удовлетворен результатом.

Однако к премьере в Гевандхаузе 4 октября 1845 года он смиряется.

Первое исполнение Концерта прошло 4 октября 1845 года в Лейпциге. Играла Клара, дирижировал Мендельсон. Клара не скрывала своего разочарования («главная цель автора заключена в пассажах, составленных возможно более сложно и соединенных кусками, первая часть лишена цельности и, за исключением первой нет красивых тем»), Шуман, беспокоясь перед премьерой, писал Мендельсону: «По сложности, этот концерт равен двум, требует большого напряжения — короче говоря, она не решается играть еще что-либо, кроме этой вещи»¹⁸³. Из-за плохого самочувствия Шуман не присутствовал на концерте, но живо интересовался из Дрездена: «Сегодня утром я живо представил себе репетицию. Как звучал рояль с оркестром? Что говорили в Лейпциге о Гензельтовском концерте? Мне очень любопытно все, о чем бы ты не писала...»¹⁸⁴.

На премьере пианистка играла «с известным совершенством», однако концерт успеха не имел. Критика единодушно отметила, что фортепианная партия трудна и, за исключением конца, неблагодарна¹⁸⁵. Не скрывал своего разочарования и Мендельсон, сказавший, что музыка концерта — это «пассажи с наклеенной сверху мелодией»¹⁸⁶. Второе исполнение концерта состоялось в Дрездене 25 ноября 1845 г. в присутствии Шумана и прошло с успехом. Поздравляя друга, Шуман писал: «Как художники, мы идем различными путями, однако я несомненно ценю твою работу в ее своеобразии»¹⁸⁷.

¹⁸³ Шуман Р. Письма: в 2 томах. Т. 2. С. 119.

¹⁸⁴ Там же. С. 121.

¹⁸⁵ Глянцева Н. Шуман и А. Гензельт. История творческого содружества // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 40. С. 197.

¹⁸⁶ Там же. С. 121.

¹⁸⁷ Шуман Р. Воспоминания о Феликсе Мендельсоне-Бартольди // Музыкальная академия, 1999. № 3. С. 196.

¹⁸⁷ Письмо Шумана к Гензельту от 19.10.1845 года. Düsseldorf: Heinrich-Heine Institut. S. 64. Цит. по: Глянцевой Н. Шуман и А. Гензельт. История творческого содружества // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 40. С. 197.

Теперь эта партитура, с пометами Гензельта, Хиллера и Шумана хранится в Рукописном отделе Санкт-Петербургской консерватории. Как с уверенностью предполагает заведующая отделом рукописей, Лариса Миллер, манускрипт был куплен в 1919 году А. К. Глазуновым для консерватории у С. М. Ляпунова, наследника и преемника М. А. Балакирева¹⁸⁸. Балакирев же получил рукопись от самого Гензельта в 1884 году для того, чтобы сделать новый вариант оркестровки, о чем говорит находящееся в ОР СПбГК письмо Гензельта Балакиреву от 23 сентября 1884 г.¹⁸⁹.

Это рукописная копия, сделанная неизвестным переписчиком, размером 39,2x30,5 см, объемом 133 страницы, из них пронумеровано 68 листов; один, написанный рукой Гензельта, вложен между страницей 128 и 129. Содержит множество помет самого Гензельта, Шумана и Хиллера.

На шмуцтитуле таких помет три: рукой неизвестного лица (переписчика?) написано «Concert für das pianoforte mit Orchester von Adolph Henselt» («Концерт для фортепиано с оркестром Адольфа Гензельта»), рукою Шумана написано «Vor aus forgelaufft ist von F. Hiller, vor aus Rottenschrift ist von mir. R. Sch.» — «Что заключено в скобки [черным. — Н. Г.] карандашом, сделано Ф. Хиллером, что красным – мной»¹⁹⁰. Рукой Гензельта: «NB. Все, что не зачеркнуто чернилами, действительно. Карандашные пометы не учитывать» (перевод Глянцевой).

Оркестровая экспозиция, что необычно, вся исполняется вместе с фортепиано, дублирующим оркестровые голоса, его партия выписана.

На первом листе находится первое же исправление (Хиллера, черным): темп обозначен не *Allegro moderato*, а *Allegro pathetico*. Это действительно больше соответствует характеру Первой части. Под партией фортепиано, расположенной также необычно: на первых двух строчках партитуры, содержащей пунктиры

¹⁸⁸ Перед отъездом в Париж после драматических событий 1919 года (суд над духовенством и интеллигенцией) Ляпунов распродал часть своей библиотеки.

¹⁸⁹ *Гензельт А.* Письмо Балакиреву от 23 сентября 1884 года / перевод неизвестного лица. // НИОР СПбГК. Ф. № 2850. Л. 1.

¹⁹⁰ Концерт Гензельта // Отдел рукописей Санкт-Петербургской консерватории. Инв. № 1477. Л. 1–225.

аккордами, которые дублируются фаготами, виолончелями и контрабасами в движении нисходящем и, одновременно с этим, восходящими пунктирными фигурами скрипок и альтов, флейт, гобоев и кларнетов, — надпись рукой Хиллера (или Гензельта?): «alles mit clavier spilt» («все играть вместе с фортепиано»). В партии фортепиано исправление: дописан отсутствующий скрипичный ключ в аккордах пунктиром (2 такт). Обозначение у флейт «loso».

На л. 2 вычеркнут мотив у валторн (Es) 2 такта. Оборот 3 листа — последние 3 такта в партии флейт, кларнетов, гобоев исправлены (наклейка). Оборот 4 листа — (заключительная партия): Шуманом убрана партия литавр, Хиллером (черный карандаш) сделано то же самое. 5 с половиной тактов).

Л. 5 перед вступлением солиста — большая ремарка рукой Гензельта (нрзб.); Л. 5 (об.) — аккуратно изъята одна нота С у литавр.

Л. 7 — еще две ноты у литавр. И замечание Гензельта под партией фортепиано: *P[iano]forte sind so zu spielen.*

Л. 7 (об.) и Л. 8 — рукой Шумана вычеркнута партия литавр и добавлена четвертная пауза в партии альтов.

Л. 8 (об.) зачеркнуты 2 с половиной такта в партии кларнетов и фаготов. Под этим исправлением — неразборчивая (гневная?) ремарка Гензельта.

Л. 10 — побочная. Проставлена педаль рукой Гензельта во втором такте.

Л. 11 (об.) и Л. 12 — исправлены (заклеены) 8 тактов в партии струнных.

С листа 12 (об.) начинается зона наибольших исправлений. Во-первых, вычеркнуты гобои, кларнеты, фаготы, валторны и тромбоны. То есть остаются только струнные и флейты. Во-вторых, вообще с третьего такта идет огромная купюра, предписанная Шуманом: с Л. 13 по Л. 20-й (об.) всего 15 с половиной страниц! Причем поначалу, очевидно, Шуман и Хиллер считали, что эти страницы нужно оставить и редактировали их, вычеркивая то валторны (на Л. 13, оборот), то литавры и кларнеты на Л. 14, литавры на Л. 16 — выброшены также валторны (тромбоны?) и гобои на Л. 16 (об) и Л. 17 и Л. 17 (об.), Л. 18 (об.), Л. 19 и Л. 20.

Как предполагал Шуман соединить пассажи в заключительной и в завершении разработки? Переход и в гармоническом, и в фактурном отношении

слишком резкий и нелогичный. Из G-dur к доминантсептаккорду f-moll. Что же касается формы, то от всей разработки остаются 8 тактов фортепианных пассажей, слабо поддержанных струнными и деревянными духовыми.

С буквы E начинается реприза. В ней Шуман и Хиллер методично вычеркивают литавры, гобои, кларнеты, валторны и тромбоны (возникает мысль, может, этих инструментов не было в их распоряжении в Гевандхаузе?). В результате, мощные октавные пассажи фортепиано звучат на фоне струнных и флейт. Не останавливает редакторов ни обозначение соло (на Л. 25) у кларнетов, вступающих в диалог с роялем, ни дублировка в октаву у фаготов (Л. 26, об.) и валторн (там же). С 3 такта Л. 27 (заключительная тема) опять идет купюра — очевидно, до конца, на 4 с половиной листа. Поначалу Шуман и Хиллер вычеркнули все деревянные духовые, валторны, литавры, а потом — и все остальное. Характерно, что отменяющий купюру знак Шуман уже не поставил, очевидно, полагая, что пианист сам поймет, что нужно вступить на 29 листе с хроматическими пассажами и будет играть до конца. Такт каденционной связки между первой и второй частью (Л. 30) тоже вычеркнут.

Подведем итоги: из 59 листов Первой части выброшено 24 с половиной! Осталось 34 с половиной листа или **69 страниц**. Первая часть лишилась разработки с хоральным эпизодом и двух заключительных партий. Оркестровка из симфонической превратилась в камерную. Концерт лишился своего главного смыслового содержания.

Вторая часть начинается на Л. 32. В оркестровом вступлении, по замыслу Гензельта, должно играть и фортепиано, что он оговаривает в специальном примечании. Партия валторн вклеена. Хиллер вычеркивает отдельную строку для альтов и вторых скрипок. На Л. 35 начинается купюра (буква B) до Л. 38. Всего 6 с половиной страниц, на которых записан важнейший центральный эпизод (четырёхстрочный в партии фортепиано, в cis-moll, в котором Р. Б. Дэйвис видит предвосхищение Рахманинова с Прелюдией op. 3¹⁹¹), причем тоже, поначалу

¹⁹¹ *Davis, R. B. Henselt, Balakirev and the piano // The Music Review. P. 15.*

выброшены гобои и литавры, а потом и все остальное вместе. В репризе (Л. 38 об.— Л. 41) вычеркнуты кларнеты и литавры.

Итого: из 18 с половиной листов изъято 6 с половиной. Осталось: 11 с половиной: 23 страницы.

Третья часть начинается с 42 листа. Л. 42. Оборот. Убраны литавры (Л. 42, оборот), темповое обозначение *in raso più lento* — *a tempo*.

Л. 44 – Л. 50 об. — купюра. Фраза обрывается на полуслове: зачеркнуто соло кларнетов на Л. 46 об., исправлена левая рука в фортепианной партии, зачеркнуты темы у скрипок и альтов на Л. 47, виолончелей и контрабасов на Л. 47, об., на Л. 49, 50 — исчезают то валторны, то кларнеты, то все духовые сразу. Фиксировать правку Шумана сложно.

На Л. 48 об. — ремарка Гензельта в фортепианной партии: *kleine motiv im Larghetto* отмечает интонационную связь тем.

Но вот наступает отмена купюры (Л. 51). Правда, продолжается оркестровая правка, так в аккордах на Л. 52 исчезают все: и медные духовые, и литавры, а на об. Л. 52 — вообще все аккорды у оркестра, фортепиано перед кульминацией остается одно со своими мартеллатными октавными пассажами!

С Л. 54 до Л. 57 об — новая купюра.

Л. 58 (об) — выброшены литавры, гобои, кларнеты, валторны и тромбоны. То же и на Л. 59 об и на Л. 60, И со страницы 64 до конца. Только последняя страница — остается.

Итого: из $133 - 83 = 50$ страниц 3 части осталось: 25 страниц, половина.

В таком виде Концерт Гензельта в редакции Шумана и Хиллера выглядит дайджестом — кратким изложением основных тем и занимает $69+23+25 = 117$ страниц (вместо $118+37+50 = 225$ страниц). Впрочем, это соответствовало логике того времени, романтической эпохи, когда Мендельсон сокращал «Страсти по Матфею», а Клара играла отдельные номера из «Карнавала» и «Крейслерианы». Но главное, каждый исполнитель считал себя вправе изменять не только букву, но и дух произведения, выступая, как интерпретатор наравне с автором.

Наименее удачной по композиционному строению Шуман считает Первую часть концерта. После проведения в экспозиции ряда тем Гензельт начинает небольшой разработочный раздел, где в общем динамическом сплетении даны вступительная, главная и побочная темы. Но вот у струнных на *pp* возникает тема хорала. Затем хорал проходит *marcatissimo* на фоне широких фортепианных пассажей по всей клавиатуре. Этот эпизод Шуман считает малоудачным и предлагает довольно большую купюру. В письме от 29 ноября 1845 года он пишет: «Примерно за 6 тактов до буквы В меня все устраивает, все развивается ясно и естественно; что следует за тем, а именно хорал, мне кажется странным, только от буквы Е я нахожу все правильным»¹⁹². В общей сложности Шуман предлагает выбросить 16 страниц. Третья часть, наиболее стремительная, тем не менее, кажется Шуману несколько затянутой. По его мнению, эта часть только выиграет, если ее несколько сократить, сделав купюру на 7 страниц. Поэтичная, одухотворенная Вторая часть с контрастным разделом *cis-moll* в середине устраивает Шумана, хотя и здесь он предлагает сделать купюру всего среднего эпизода (12 страниц).

Серьезные возражения вызывает и оркестровка: «Искусство инструментовки как оркестрового аккомпанемента совсем другое. Ты инструментовал слишком симфонично»¹⁹³. Для исполнения 4 октября 1845 года в Гевандхаузе Шуман с Хиллером сделали свой вариант оркестровки, убрав тромбоны, литавры и зачеркнув многие места в партии духовых инструментов.

Получив это письмо, Гензельт с нетерпением ждал оркестровые голоса, чтобы внести изменения в партитуру. В результате, получив их, он, по его мнению, нашел золотую середину. 10 декабря 1845 года Гензельт пишет Шуману, что согласен, что оркестровка перегружена, и он вносит почти все шумановские изменения. Он убирает тромбоны, оставив их только в большинстве тугги и в оркестровом эпизоде 2-й части, где тромбоны солируют (в последнем случае это

¹⁹² Глянцева Н. Шуман и А. Гензельт. История творческого содружества // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 40. С. 194.

¹⁹³ Там же. С. 195.

особенно важно, так как тема была написана именно для этих инструментов)¹⁹⁴. Наибольшее число вычеркиваний находится в партиях валторн, гобоев, литавр в Первой и Третьей части. Гензельт принимает другие пожелания: вычеркивая 1 такт фортепианного вступления после оркестрового тутти, а также оставляет в начале концерта субдоминантовый секстаккорд.

Что же касается композиции, то Гензельт решительно не был согласен с критикой Шумана и оставил все без изменения. Нетрадиционное включение хорала он считает «делом вкуса», поскольку ему нравится отклоняться от общепринятых норм. Гензельт отрицает отсутствие в первой части единого темпа и специально добавляет: «Первая часть концерта должна исполняться без изменения темпа, как можно строже в такт...»¹⁹⁵.

К сожалению, опубликованную партитуру концерта f-moll обнаружить не удалось, — пишет Н. Глянцева. Есть только первое лейпцигское издание (клавир?) и нью-йоркский клавир 1977 года. Очевидно, что Гензельт был не до конца доволен новым вариантом и много лет спустя отправил концерт Балакиреву для переоркестровки. Передавая ему «историческую партитуру» 23 сентября 1884 года, Гензельт писал: «По заглавию увидите, что в свое время (за 43 года (!) перед сим), Гиллер и Шуман выразили свое мнение, намеченное черным и красным карандашом, которому я не всегда следовал, хотя находил, что аккомпанемент оркестра был затруднителен...»¹⁹⁶.

Говоря о дальнейших исполнениях Концерта, поневоле задаешься вопросом, с какой версией пианисты и дирижеры имели дело: с шумановской или гензельтовской? Какая именно версия была напечатана в Лейпциге Брайткопфом и Гертелем в 1847 году?

Как считает Глянцева, Гензельт почти никогда не исполнял произведений Шумана и довольно прохладно относился к его творчеству. В 1865 г. он писал

¹⁹⁴ Там же. С. 196.

¹⁹⁵ Там же. С. 187.

¹⁹⁶ Гензельт, Адольф. Письмо М. А. Балакиреву // НИОР СПбГК. Ф. № 2850. РНБ, отдел рукописей. Ф. 41. (М. А. Балакирев). Оп. 1. Ед. хр. 899. Л.1.

Крегену: «Если бы у Шумана было меньше таланта и ему не давалось бы все так легко, он бы дальше пошел в своем творчестве»¹⁹⁷. Это мнение опровергают воспоминания Стасова, Бесселя, Эллы Адаевски и других учеников и друзей Гензельта, которые вспоминают, что Гензельт часто исполнял пьесы Шумана в своих концертах¹⁹⁸. Оба посвятили друг другу сочинения: Шуман — Новеллетты op. 21, написанные в 1839 г., Гензельт Шуману — Скерцо op. 9.

«Гензельт как-то сказал: “Каждый музыкант должен иметь друга, который открыто скажет ему свое мнение...”. Таким другом для Гензельта на протяжении многих лет был Роберт Шуман, всегда готовый прийти на помощь, посоветовать, вдохновить, для которого художественная правда была превыше всего»¹⁹⁹.

Итак, причины неприятия Шуманом Концерта Гензельта крылись не в их личных отношениях. Почему же Шуман считал его неудачным?

Представляется, что не во всем критика Шумана и Хиллера в отношении гензельтовского Концерта была справедливой. Или, лучше сказать яснее — во всем несправедливой! Концерт Гензельта был созданием совсем иного рода, чем шумановский идеал концерта. Массивность конструкции, масштабность формы предполагаемая грандиозность оркестровки, к которой стремился Гензельт, выдают в нем композитора, стремящегося к «тевтонской мощи» (выражение Р. Б. Дэйвиса), а не камерно-интимного лирика, как Шуман. В чем-то Гензельт предвосхищает Вагнера, а в чем-то следует за Вебером и Листом. Эпизод в разработке (Хорал) — безжалостно изъятый 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

¹⁹⁷ Глянцева Н. Шуман и А. Гензельт. История творческого содружества // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 40. С. 186.

¹⁹⁸ Стасов В. В день юбилея Гензельта // Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 4. Москва, 1978; Бессель Василий. Три великих пианиста: Франц Лист, Адольф Гензельт и Антон Рубинштейн (Из моих воспоминаний) // РМГ. № 45 от 10.11.1902 г. С. 1096–1097; Оссовский А. В. Забытый музыкант-педагог (Памяти А. Л. Гензельта) // РМГ. № 18–19 от 4–11 мая 1914 г. Стб. 462–468.

¹⁹⁹ Глянцева Н. Шуман и А. Гензельт. История творческого содружества // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Вып. 40. С. 190.

вагнеровскому «Тангейзеру». Вообще, Гензельт, создает из первой части форму, близкую к ранним увертюрам Вагнера и Вебера (увертюра к «Тангейзеру» или увертюра к «Лоэнгрину», увертюра к «Фрайшютцу») или одночастным концертам поэмого 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 средней части, а основная тема средней части интонационно связана с побочной из первой части 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). Когда-то Шуман упрекал Гензельта за его лиризм, чрезмерный в Этюдах, поощряя его к героическим концепциям: «пусть же он <...> ведет льва!»²⁰⁰. Но вот, когда Гензельт стал самим собой и «привел Шуману связанного льва», тот испугал его. Конечно, выбросив хорал (который интонационно связан с краткой темой оркестрового Вступления), нельзя «улучшить» форму Первой части, 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! Многократно исполнявший этот Концерт английский пианист и исследователь Дэниэл Гримвуд 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 фортепиано обрушивается с сияющими арпеджио *ff* на клавиатуру, в то время как в басах звучит ликующий «трубный глас»

²⁰⁰ Шуман Р. О музыке и музыкантах: в 2 томах (комплект из 3 книг). Т. II. С. 160.

хорала (Гензельт записывает эту тему на отдельной, третьей строке). Здесь тромбоны необходимы в оркестровке, и как Шуман ни старался убедить их выбросить, Гензельт его не послушал. Ведь та картина, которая вначале привиделась композитору, требовала их!²⁰¹ Гимн, в который превращается мистический хорал, — это одна из самых ярких кульминаций Концерта.

Конечно, Шуман был прав, когда говорил Гензельту, что, как художники, они идут различными путями, и именно эта разница во взглядах не позволила ему в должной мере оценить оркестровку Концерта.

Фортепианная партия Концерта не редактировалась Шуманом. Что касается мнения Клары и Мендельсона о том, что она представляет собой «пассажи с наклеенной мелодией», то пассажи Концерта действительно, вероятно, носят не всегда связанный с тематическим развитием характер (но разве мало таких чисто рамплиссажных пассажей в концертах Шопена и самого Шумана и даже Брамса?). Они очень трудны, но не намеренно — Гензельт исходил из своих экстраординарных пианистических возможностей, отсюда и октавные шквалы, и двойные ноты, и арпеджио через всю клавиатуру. Впрочем, и у Шопена, и у Листа, есть пассажи и более сложные. Сложность Гензельта — в том, что нужно не просто играть тот или иной сложный пассаж, а играть долго и мощно. Для исполнения Концерта нужна огромная выносливость и сила — в сочетании с гибкостью и мягкостью. Многие эпизоды звучат совсем по-шопеновски, например, связующая тема из Первой части, или главная тема из Финала, не говоря уже о фиоритурных пассажах в теме Второй части. При этом пианизм Концерта отличается обилием октавных пассажей, мартеллато, виртуозных аккордовых последовательностей и вообще до предела уплотненная фактура, которая иногда требует изложения даже на четырех (!) нотных станах, как в среднем эпизоде Второй части. Для своего времени такой пианизм был явлением исключительным. Но через несколько

²⁰¹ Вспоминается «Пророк» Пушкина: «Как труп в пустыне я лежал, и бога глас ко мне воззвал: Восстань, пророк, и виждь, и внемли. Исполнись волею Моей. И, обходя моря и земли, Глаголом жги сердца людей!». Подобный же образ в немецкой поэзии можно найти в Прологе и во Второй части «Фауста» Гете.

десятилетий фактурные сложности Концерта Гензельта стали обыденным явлением. Особенно, после Концертов Брамса, Рубинштейна, Балакирева и Рахманинова.

Редакция Балакирева касается, в основном, первой части. В ней заметно то мастерство, с которым «прорежается», делается более прозрачной и камерной оркестровка. Убираются дублирующие голоса, добавляются деревянные духовые (флейты). В общем, из тяжеловесного немецкого бидермайерского стиля делается красочный и прозрачный стиль русской школы.

Вторую часть Балакирев не изменяет, считая образцом того, как надо писать медленные части (так, он рекомендует ее как пример написания С. М. Ляпунову вместе с вторыми частями Концертов Шопена).

Наброски редакции оркестровой партии, выполненной Балакиревым, очень любопытны. Он не идет по шумановскому пути сокращения, но пытается переизложить идеи Гензельта по-своему.

Уже при первом взгляде на партитуру заметны изменения: из оркестровой экспозиции убрана дублирующая партия фортепиано. Добавлены флейты пикколо, английские рожки, четыре (вместо двух) валторны, четыре тромбона — теноровые, труба и туба, две партии литавр и тарелки.

В целом оркестровка становится более роскошной и красочной, и из «сумрачного германского гения» рождается светоносная ткань славянского колорита. Вторую часть Балакирев сделал основой сольной фортепианной пьесы. К сожалению, сохранились только наброски оркестровки Первой части (оркестровая экспозиция до вступления фортепиано) и транскрипция Второй. Финал Балакирев не закончил. Почему? Трудно сказать. Но, зная как медлительно и трудно проходил у него самого процесс композиторского творчества, как он сам десятилетиями сочинял и переделывал собственные сочинения, можно предположить, что ему не хватило для переоркестровки Концерта Гензельта каких-нибудь 20–30 лет.

Концерт был достаточно популярным произведением во второй половине XIX века.

Высокую оценку этому произведению дал Ф. Лист. Он исполнял его в конце 1840-х гг. и назвал его «лучшим произведением в этом роде за все последние десять лет»²⁰².

Концерт довольно долго не был опубликован. Гензельт хотел за него 1000 талеров, что было очень много (годовой доход Шумана после женитьбы составлял 600–700 талеров). В конце концов, Концерт был опубликован в 1847 году Брайткопфом и Гертелем с посвящением великой княжне Ольге Николаевне, которая за это подарила Гензельту перстень с бриллиантом (об этом есть соответствующий документ в Российском Государственном Историческом Архиве²⁰³).

Во второй половине XIX и первой половине XX века Концерт часто исполнялся: среди пианистов, его игравших, были Карл Клиндворт, Ганс фон Бюлов, Александр Скрябин (он играл его на выпуске из Консерватории), Эмиль Зауэр, Феликс Блуменфельд, Феруччо Бузони, Эгон Петри, Владимир Пахман, в качестве дирижеров — Гектор Берлиоз, Милий Алексеевич Балакирев, Николай Андреевич Римский-Корсаков, Антон Рубинштейн, Александр Зилоти, Леопольд Ауэр. Педагоги русских фортепианных школ, в частности, В. И. Сафонов и Л. В. Николаев, использовали это произведение в своей практике²⁰⁴.

Влияние Концерта Гензельта на русскую музыку было (или, точнее, могло бы быть!) огромным. Одно перечисление русских музыкантов, его исполнявших, впечатляет: это — Балакирев, Рубинштейн, Римский-Корсаков, Зилоти, Скрябин, Блуменфельд. Играли этот концерт и дамы — среди них ученица Гензельта Е. А. Болговски и мать Скрябина Любовь Петровна Щетинина, ученица Теодора Лешетицкого. То есть, звучание Концерта Гензельта было тем фоном, на котором

²⁰² Санкт-Петербургские ведомости. 1849. 13. 11 (№ 255). С. 1042.

²⁰³ РГИА. Ф. 472. Оп. 33. Д. 56. Л. 2.

²⁰⁴ Все исполнители XIX века играли это произведение в редакции 1847 года. В XXI веке стала привлекать внимание шумановская редакция. Так, первым записал ее Лев Винокур с Венским филармоническим оркестром. Даниэль Гримвуд создал своеобразную синтетическую редакцию, объединив шумановскую и гензельтовскую 1847 года.

проходило формирование фортепианного стиля новой русской школы и русского символизма.

Концерты для фортепиано с оркестром Павла Пабста (1882), написанного к коронации Александра III, Фортепианный Концерт *cis-moll* Н. А. Римского-Корсакова (1883), впервые исполненный М. А. Балакиревым в 1884 г. и даже Концерт *fis-moll* А. Н. Скрябина (1896), не были бы написаны без Концерта Гензельта. Любопытно сопоставить Концерт Гензельта с Фортепианным Концертом № 1 *fis-moll* М. А. Балакирева, написанным в 1855–1856 годах. Концерт Балакирева мягче и лиричнее, но, происхождение тем — из шопеновского источника, в сочетании с виртуозностью большого масштаба — типично гензельтовское.

Примеры, которые возникают из сопоставления интонационного материала, фактурных формул, музыкальной драматургии, говорят сами за себя: сопоставим вступление к Фортепианному Концерту Римского-Корсакова и начало Концерта Гензельта, Средний эпизод из Концерта Римского-Корсакова (ц. 7) и Средний эпизод из Концерта Гензельта (от В), богатырский размах октав в ц. 8 (у Римского-Корсакова) и гензельтовские типичные октавные пассажи), сочетание кантабильности мелодии и широких арпеджированных пассажей в аккомпанементе в каденции солиста. Характерны параллели во Вступлении к Концерту Балакирева, его главная тема и начало разработки — и соответственные разделы из Концерта Гензельта. Даже в Концерте Скрябина можно усмотреть что-то общее с Концертом Гензельта, хотя элегичная меланхолия мелодии и изящество скрябинской фактуры гораздо тоньше, чем у Гензельта. Но вспышки кульминаций используют гензельтовскую «грандиозную» октавно-аккордовую фактуру, а задушевность средней части и танцевальность (мазурка) финала напоминают об их общем с Гензельтом учителе — Шопене.

Забытый сегодня опус забытого композитора-педагога Концерт ор. 16 Адольфа фон Гензельта при ближайшем рассмотрении оказывается сочинением значительным, связанным тесными узами с концертными сочинениями европейских музыкантов (Вебера, Шумана, Листа, Брамса) и предвосхищающим

многое в русской фортепианной музыке этого жанра (Балакирев, Римский-Корсаков, Скрябин, Рахманинов). Слушая сегодня его в контексте позднего романтизма-символизма, мы воскрешаем далекую эпоху с ее ушедшим от нас миром чувств и идей, искренностью, сентиментальностью, пафосом и эпической героикой, соприкасаемся с миром героев и рыцарей, аристократических салонов и культа фортепианной игры.

Концерт существовал в практике XIX века в трех редакциях: хиллеровско-шумановской (1845) и гензельтовской (1847), в русскую музыку он вошел в редакции Балакирева (1884), от которой, к сожалению, сохранились только эскизы. В редакции Шумана и Хиллера 16 опус — характерный пример «диалога непонимания», который, к сожалению, очень частое явление даже среди таких близких по духу людей, как Шуман и Гензельт. Редакция Балакирева — при всем соответствии духу Гензельта — пример того, как из-за привычки откладывать начало любого дела, воздействие этого шедевра романтической фортепианной музыки на аудиторию затормозилось на десятилетия (если не столетия!).

Автографы Гензельта, собранные сотрудниками РНБ и НИОР СПбГК, — ценнейшие документы и для воссоздания его биографии, и, что не менее важно, для восстановления картины музыкальной и общей истории России в один из ее важнейших периодов — во второй половине XIX века. За этими «пожелтевшими страницами», отрывочными набросками, листками из альбома встает увлекательная повесть о замечательных людях, живших и работавших в Санкт-Петербурге. Воссоздать ее — увлекательная задача.

6.8. Выводы

В результате рассмотрения этих архивных источников можно сделать следующие **выводы**:

1. Гензельт тщательно работал со своими учениками не только, как фортепианный педагог, но и как преподаватель композиции, гармонии,

сольфеджио, оркестровки. Более того, занятия теоретическими предметами шли у него одновременно с занятиями практическими, а часто и опережали их.

2. Значительный вклад, который Гензельт внес в совместное с П. Г. Ольденбургским написание оперы «Кэтхен из Хайльбронна», возможно объясняет отчасти тот перерыв в занятиях собственными сочинениями, который наступил в 1850–1860-е годы.

3. Среди талантливых учеников Гензельта 1840–1850-х годов особо интересны Ю. Л. Грюнберг (Тюрина), сделавшая блестящую карьеру в 1840-х годах и М. Е. Врангель. Среди учеников и друзей 1860–1880 годов выделяются П. Л. Петерсен и А. фон Коцебу, а также С. П. Гейнрихсен и В. Е. Врангель.

4. Гензельт находился в деловых отношениях со многими русскими музыкантами и музыкальными деятелями — братьями Рубинштейнами, Войцехом Главачем, Генрихом Вельфлем.

5. Судя по письмам, хранящимся в архивах, Гензельта связывала тесная дружба с Листом, основанная на взаимном уважении и общности творческих устремлений.

6. Переписка с Робертом Шуманом запечатлевает полный драматизма диалог двух ярких творческих личностей, которые в искусстве «всегда шли разными путями».

7. Тщательная композиторская работа над крупными сочинениями (Концертные вариации на тему Мейербера ор. 11, Концерт ор. 16) приводила Гензельта к затягиванию творческого процесса. Особенно примечателен в этом отношении Концерт, ставший своеобразным «opus magnum» композитора и переделывавшийся более 40 лет.

8. Роль Шумана и Хиллера в создании редакции Концерта ор. 16 привела к значительному изменению его концепции, с чем Гензельт не был согласен.

9. В 1880-е годы роль творческих наследников Гензельта приняли на себя В. В. Стасов и М. А. Балакирев.

10. Наброски редакции Концерта Гензельт, выполненные Балакиревым, представляют собой пример адекватного проникновения в авторский замысел.

Документы, рассмотренные выше и хранящиеся в РНБ и НИОР СПбГК, служат источниками ценной информации. По ним мы можем восстановить круг общения Гензельта с русскими и с зарубежными музыкантами; способны вообразить, как протекал у Гензельта творческий процесс и, наконец, представить себе в деталях триумфальный и полный драматизма путь вхождения Гензельта в русскую музыкальную культуру и историю России второй половины XIX века²⁰⁵.

²⁰⁵ Об этом: *Скорбященская О. А.* Адольф Гензельт и его высокопоставленные ученики: великий князь Петр Георгиевич Ольденбургский и барон Михаил Врангель // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2. С. 180–196.

ГЛАВА 7. ГЕНЗЕЛЬТ-ПЕДАГОГ

7.1. Общая характеристика

Ни один из пианистов XIX века не мог миновать педагогики. Одни из них, как Шопен, работали часть года (с октября по май) ежедневно по 8 часов — для заработка²⁰⁶. Другие, как Фильд, преподавали с 6 утра и до позднего вечера (знаменит анекдот о том, что Фильд начинал занятия, еще лежа в постели, за ширмой, не одетым, и однажды, будучи выведенным из себя бездарной игрой ученицы, выскочил из-за ширмы... Дамы в ужасе ретировались!)²⁰⁷. Третьи, как Анри Герц, преподавали сутки на пролет (как иронически пишет Генрих Гейне, «Мсье Анри Герц, рю Оноре, 16, преподает все время: когда он ест, когда отдыхает, когда принимает ванну. Иногда он просыпается ночью, чтобы спросить своего камердинера, не ждет ли его ученик в приемной?»²⁰⁸).

Немногие, как Лист, могли позволить себе занятия два раза в неделю в течение нескольких послеобеденных часов и только с теми учениками, которые им были приятны, и над теми пьесами, которые их интересовали²⁰⁹.

Коренным образом различались и методы фортепианной педагогики. Хотя многие педагоги-пианисты и считали своим долгом создание «Школ» фортепианной игры и разнообразных «Метод» (Мошелес, Калькбреннер, Гуммель), но все же были и такие, которые желали быть только практиками, полагая, что сами пьесы будут достаточны для прогрессирования ученика-пианиста. Среди таких — Шопен (его Метода — это карандашные отрывки, которые он завещал Алькану и Реберу), Лист, Алькан.

²⁰⁶ *Eigeldinger J. J.* Chopin pianist and teacher as seen by his pupils.

²⁰⁷ *Pigott P.* The life & Music of John Field (1782–1837), Creator of the Nocturne. London, 1973.

²⁰⁸ *Гейне Г.* Собрание сочинений : в 10 т. М., 1958–1959. Т. 8. С. 76.

²⁰⁹ *Зилоти А.* Мои воспоминания о Листе. СПб., 1911.

Во второй половине 40-х годов произошла постепенная специализация на педагогов и концертирующих пианистов, и знание имен авторов «Школ» (Черлицкий, Хюnten, Виллуан, Рибба) становится уделом только узкого круга профессионалов.

На этом фоне Гензельт был, вероятно, единственным пианистом, которому удалось сочетать поэзию концертирующего исполнительства и прозу педагогики. Не переставая играть, в 1830-е годы он начал преподавать, причем, с самого начала стремился создать свою систему.

В 1839 году у Гензельта появляется идея написать «Фортепианную школу» — сборник упражнений и пьес с методическими указаниями и предисловием (очевидно, по образцу гуммелевской, вышедшей в 1828 году), и он обращается к Шуману с предложением стать его соавтором. У Шумана эта идея находит отклик. Он делится своими планами с Кларой 5 мая 1839 г.: «Я уже писал тебе, что Гензельт выступает за совместное создание фортепианной школы; я полностью убежден, что это принесет нам многое через несколько лет. Вообще я верю, что стану заниматься делом; мы будем не только счастливы, но и богаты, только со временем» («wegen einer Klavierschule, die wir zusammen werden; ich bin ganz überzeugt dass uns in wenigen Jahren sehr viel einbringt — überhaupt glaube mir nur, dass ich nicht müßig bin; wir werden nicht nur glücklich, sondern auch reiche Leute, nur alles mit der Zeit»)²¹⁰. Однако вскоре Шуман пишет Кларе о проекте Фортепианной школы, в которой теоретическую и литературную часть возьмет на себя Венцель, а Практическую — Гензельт и Клара. Школа должна выйти в 1841 году — «или никогда». К сожалению, эта школа так и не была написана.

Одновременно Шуман в дневнике записывает, что «как композитор Гензельт не сделал движения вперед, видимо, ежедневные обязанности педагога в России его утомили»²¹¹. 19 сентября 1842 года Шуман провожает Гензельта в Лейпциге на

²¹⁰ *Kindl Gebhardt*. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 234.

²¹¹ *Kindl Gebhardt*. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 193.

вокзал и договаривается о встрече в следующем году в Петербурге, замечая в дневнике: «Ужасно: он дает по 9 часов в день уроки в Петербурге!»²¹².

Оценка педагогической деятельности Гензельта сегодня весьма различна. Полюс отрицания символизирует мнение Гарольда Шонберга, считавшего, что «будучи придворным пианистом и педагогом при Русском императорском дворе, инспектором всех музыкальных учебных заведений, Гензельт воспитал на удивление мало пианистов первого ранга»²¹³. Шонберг считает, что причина крылась в его трудном характере — педантичный, сухой, придирчивый, он вгонял учеников в панику: «Гензельт убивает!», — говорили они²¹⁴. Приехавшие в Петербург в 1844 году Роберт и Клара Шуман стремились встретиться с Гензельтом и были разочарованы — Гензельт не оправдал их ожиданий. В рано постаревшем человеке мало что напоминало кумира их юности — романтического восторженного музыканта. Северный ли болотный город был тому причиной или депрессия, к которой он оказался склонен? Трудно сказать определенно, но все же, вероятно, слухи о педантизме Гензельта были сильно преувеличены и основываются на мнении одного или двух человек — имеются в виду Шуман и Клара. Во всяком случае, судя по воспоминаниям Стасова (см. Приложение 5) Гензельт в молодости был вполне живым и увлеченным педагогом, обращавшим внимание на воспитание музыкальности, много и вдохновенно игравшим своим ученикам. О том же свидетельствуют воспоминания Э. Шульц-Адаевски, А. Я. Александровой-Левенсон.

Вероятно, в 1830-е годы Гензельт преподавал эмоционально-импульсивно, позднее же, когда он стал инспектором Музыкальных заведений Петербурга и редактором журнала «Нувеллист», а также в годы его профессорской деятельности (1887–1888), в его педагогической методике стала присутствовать объективность, дисциплина и рациональная основательность. В результате, как считает исследователь Л. Г. Сухова, «подлинная школа была создана Гензельтом задолго

²¹² Ibid. S. 193.

²¹³ Шонберг Г. Великие пианисты. С. 72.

²¹⁴ Там же. С. 73.

до учреждения Санкт-Петербургской консерватории. И в этом его историческая заслуга»²¹⁵.

Ссылаясь на исследование А. Д. Алексева «Русские пианисты», Л. Г. Сухова подчеркивает важное значение гензельтовской педагогики для русского музыкального образования: «Гензельт как личность и музыкант-профессионал представлял собой едва ли не противоположность Фильду. Его знали как человека по-немецки пунктуального, рационального и точного в своих действиях. Как поборнику аккуратности, порядка и организации музыкального дела ему не было равных. Скорее всего, именно эти характерологические черты и особенности Гензельта и оказывали позитивное воздействие на российскую музыкальную среду, где в описываемую пору процветал дилетантизм, который несомненно мешал дальнейшему развитию музыкального образования, лишал его надёжных и прочных профессиональных основ»²¹⁶.

Объективно и сдержанно оценивая вклад Гензельта в русское педагогическое наследие, Алексеев пишет: «Он был, в сущности говоря, очень добросовестным и знающим чиновником, великолепно выполняющим обязанности инспектора музыки в казённых учебных заведениях»²¹⁷.

Таким мнениям отечественных ученых XX века, на первый взгляд, противоречит свидетельство непосредственно учившегося у Гензельта в 1840-х годах В. В. Стасова: «Те, которые слышали вдохновенную, одушевленную игру Гензельта, имеют понятие о впечатлении, производимом им в душе дивным сочетанием звуков, полных жизни и поэзии. Очарование его игры совершенно; оно

²¹⁵ Сухова Л. Г. Отечественная музыкальная культура и педагогика первой половины XIX века // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 10. С. 171–175 См. также ее монографию: Сухова Л. Г. Национальные и интернациональные аспекты российской музыкально-педагогической школы. Тамбов: Тамбовский музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова, 2004 и диссертацию на соискание степени доктора педагогических наук: Сухова Л. Г. Национальные и интернациональные аспекты российской музыкально-педагогической школы: специальность 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогика и образования» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук. Москва: МГПИ им. В. И. Ленина, 2005. С. 148, 149.

²¹⁶ Алексеев А. Д. Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма. С. 132.

²¹⁷ Там же. С. 134.

увлекает вас самовластно и безотчётно; потому что сам очарователь ещё прежде вас увлекся в мир звуков и как бы вдохновенный передает их со всеми оттенками мысли, чувства, страсти в полном их разливе и во всей глубине»²¹⁸.

Итак, каким был Гензельт-педагог: педантом-чиновником – или вдохновенным мастером педагогики? Приверженцем рациональной системы – или интуитивно действующим практиком? Наконец, профессионалом, воспитывающим профессиональных пианистов – или поборником массового музыкального воспитания? Чтобы разобраться в этом, стоит последовательно рассмотреть педагогическую деятельность Гензельта на протяжении 50 лет с 1838 по 1888 год. Н. Кайль-Зензерова предлагает разделить ее на три периода. С этим мнением можно согласиться.

7.2. Педагогическая деятельность Гензельта

7.2.1. Первый период: 1838–1848 годы

Юлия Грюнберг и другие ученицы 1-го периода.

Основным контингентом учащихся молодого Гензельта, как и у Шопена, и Листа, были дамы. О некоторых из них известно многое. Так, в ОР РНБ содержится огромный фонд документов, посвященных Юлии Тюриной-Грюнберг, о ее биографии, которую удалось восстановить по этим документам, было написано в 6-й главе.

О других ученицах Гензельта 1840-х годов известно пока что совсем немного. Имена этих любительниц фортепианной игры приводятся в книге Н. Кайль-Зензеровой: Н. А. Садовская, Е. А. Озерская (урожденная Болговская), а также Э. Ф. Греч (Тимме), которая впоследствии училась у Шопена. Из всех них наибольшим успехом пользовалась Е. А. Болговская. В рецензии на ее концерты Ф. А. Булгарин писал: «Ее игру отличает высший уровень искусства и вкуса. Видно, что Е. А. Болговская получила отличную школу»²¹⁹. Именно

²¹⁸ Стасов В. В. Воспоминания о Гензельте // Статьи о музыке. Т. 4. С. 55–65.

²¹⁹ Северная пчела. № 91 от 25.04.1851 г. С. 361.

Е. А. Болговская стала первой исполнительницей авторской версии Концерта Гензельта op. 16 в Санкт-Петербурге (Об этом уже говорилось в 3-й главе). В дальнейшем Озерская (Болговская) много играла в провинциальных русских городах (Тобольск, Орел). Последние упоминания о ней относятся к 1868 г.²²⁰

Судя по отзывам прессы, репертуар учениц Гензельта отличался от общепринятого набора салонных пьес и включал серьезные произведения: сонаты Бетховена, пьесы Мендельсона, Концерт Гензельта op. 16, его же вариации на тему из «Роберта-дьявола» Мейербера и другие пьесы. Они получили хорошую школу от своего педагога, в рецензиях отмечались такие качества их игры, как виртуозность, элегантность, полнота звука, глубина и содержательность²²¹.

Ученики в Училище правоведения. Помимо пианисток-дилетанток, среди учеников Гензельта 1840-х годов значительное место занимает учащиеся Училища правоведения, где он преподавал фортепиано с 1840 года. Конечно, рецензии на концерты учеников Гензельта не дают представления о его педагогических принципах. О последних мы можем составить впечатление по воспоминаниям его двух учеников из Училища правоведения — В. В. Стасова, который учился в этом заведении у Гензельта в 1838–1843 годах, и Бориса Александровича Фитингофа-Шеля, получавшего у Гензельта частные уроки в 1841–1847 годах. Об игре Гензельта, полной мечты и поэзии, вспоминал Стасов (см. Приложение 5). Однако Стасову запомнился и резкий, вспыльчивый характер своего педагога — карандаши и ноты часто летели в порыве гнева на пол, когда Гензельт был недоволен учениками. По словам Стасова, они научились хитростью удерживать от приступов ярости, прося что-нибудь им поиграть.

²²⁰ См.: Тобольские губернские ведомости. 07.06.1858 г. С. 430: «Удивительное мастерство игры г-жи Озерской поразило наше общество не только благодаря ее блестящей технике, но и чувству, качеству, которое не у всех лучших знаменитых артистов проявляется». См. об этом: *Скорбященская О. А.* Адольф фон Гензельт: забытый музыкант-педагог // Исторические, философские, юридические, политические науки. Искусствоведение и культурология. Тамбов: Грамота, 2016. № 12 (74). С. 167–170.

²²¹ См. об этом: *Скорбященская О. А.* Адольф фон Гензельт: забытый музыкант-педагог // Исторические, философские, юридические, политические науки. Искусствоведение и культурология. Тамбов: Грамота, 2016. № 12 (74). С. 167–170.

Основное внимание Гензельт уделял аппликатуре, которую тщательно выписывал, а также фразировке. Репертуар его учеников отличался широтой и разнообразием и поначалу включал пьесы Гуммеля, этюды Крамера, изредка пьесы Вебера и Прелюдии и фуги И. С. Баха, которые, судя по воспоминаниям Стасова, он иногда давал вместо этюдов. Частные ученики играли другой репертуар: Концерты Анри Герца, Фридриха Калькбреннера, сонаты и концерты Бетховена, пьесы и сонаты Вебера, Феликса Мендельсона, вариации Мошелеса на марш «Александр», пьесы и этюды Шарля Майера, этюды Листа и также обработки русских песен А. Дюбюка. Неизвестно, кем был продиктован выбор этих пьес — Гензельтом или, возможно, самими учениками. Из сочинений Гензельта в конце 30-х — начале 40-х годов его ученики часто исполняли Вариации на тему «Любовного напитка» Доницетти или на тему «Роберта-дьявола» Мейербера, Этюды ор. 2. Поэму любви ор. 3, Рапсодию ор. 4, Колыбельную ор. 13 и Концерт ор. 16. По окончании уроков ученики получали очень подробные, развернутые указания, как надо упражняться дома. Они касались как гамм, так и упражнений. По воспоминаниям Фитингофа-Шеля и Э. Адаевски, сам Гензельт тщательно упражнялся в гаммах (триолями, на четыре октавы), уделяя внимания упражнениям на растяжки и для усиления гибкости суставов. Что касается постановки рук, то он очень строго контролировал, чтобы подушечки пальцев находились в центре клавиатуры, а сама постановка руки была естественной, без давления или тряски руки, но с глубоким погружением пальца внутрь клавиши. Довольно много времени Гензельт в этот период уделял упражнениям на немой клавиатуре, на которой он играл днем и ночью, во время еды и купания, дома и в путешествиях. Ленц вспоминал, что он часто приглашал учеников и своих друзей беседовать во время этих занятий, уверяя, что они ему не мешают. В этом отношении он был оппонентом Шумана и, неожиданным образом, находил поддержку в лице Листа, который тоже упражнялся на немой клавиатуре во время путешествий в юности.

Огромное значение Гензельт придавал игре в 4 руки и сам создавал переработки многих произведений для фортепианного ансамбля — Этюдов Крамера, Бертини и Мошелеса, увертюры Вебера и Бетховена. Если ученики

выказывали композиторские способности, Гензельт поощрял их. Не удивительно, что из числа его *учеников* вышли многие композиторы XIX века:

- Николай Васильевич Кашперов (1827–1894), автор семи опер и романсов, музыкальный писатель, друг Глинки и Александра Даргомыжского.
- Николай Филиппович Христианович (1828–1890), профессор пения в Московской консерватории, работавший в городах центральной и южной России, автор хоровой, вокальной музыки и фортепианных пьес, а также ряда эссе о Шопене, Шуберте и Шумане.
- Эдуард Мертке (1833–1895), пианист, композитор, дирижер, профессор Кельнской консерватории, редактор и издатель сочинений Шопена, Мендельсона, собраний упражнений, фольклорист, дирижер сочинений аббата Фоглера.
- Виктор Антонович Чечотт (1846–1917), пианист, композитор, музыкальный критик, в Киеве работал педагогом фортепиано и музыкальной истории, к его сочинениям относятся две оперы, сюита «Детство», романсы, фортепианные пьесы.
- Григорий Андреевич Лишин (псевдоним — Нивлянский) (1854–1888), пианист, музыковед, театровед, автор опер, более 100 романсов, фортепианных пьес, переводов либретто опер «Кармен», «Тангейзер», «Фиделио», «Африканка».
- Элизабет фон Шульц (псевдоним — Элла Адаевски) (1846–1926) получала уроки у Гензельта с 8-летнего возраста, с 15 лет давала сольные концерты в России и за рубежом, с 1864 года училась в Санкт-Петербургской консерватории у Рубинштейна (инструментовка) и Дрейшока (фортепиано), Николая Ивановича Зарембы (композиция) и Александра Сергеевича Фамицына (история музыки). Большая часть ее жизни прошла в Италии и в Германии, где она прославилась как пианистка, композитор и музыковед. Сочинила две оперы и большое число вокальной, инструментальной и фортепианной музыки.

В эти годы у Гензельта сложилась система педагогических требований, которые он бескомпромиссно и неукоснительно соблюдал: «Если у меня учиться,

то все нужно делать хорошо, а если нет — то и не нужно»²²². О нервности Гензельта ходили анекдоты. Характерный эпизод вспоминает Юлиус Капп: «Гензельт учил дочь Александра II. Как-то в огромном раздражении от ее игры он бросил на пол ноты. После двух минут молчания принцесса произнесла: “Ну, и кто же их поднимет?” Гензельт тоже помолчал и медленно поднял ноты с пола и положил на рояль»²²³.

Систематичность и требовательность Гензельта, сложившаяся в те годы, в глазах одних была достоинством, других же она, наоборот, отталкивала. Марфа Сабинина иронически замечала: «Давать уроки с утра до вечера притупляет наконец ум и чувство, и этим отнимается у учителя возможность вдунуть музыкальное чувство высшего полета в души своих учеников, которые все однородно играют, — чисто и с правильной аппликатурой и в такт, но без малейшего вдохновения и без души, точно они родились без нея <...>»²²⁴.

7.2.2. Второй период: 1848–1858 годы

Педагогическая деятельность Гензельта во второй период привела его к успеху, он был приглашен давать уроки *при дворе и в аристократических семьях*. Во многом этому способствовал титул придворного пианиста, полученный им в 1839 году. Как пишет Фитингоф–Шель: «Во всех аристократических домах и богатых семьях Петербурга уже как долг воспринималось, что никаких других учителей, кроме Гензельта быть не может»²²⁵.

Специальный класс в институте Терезы Ольденбургской. Работа в Училище правоведения не приносила удовлетворения Гензельту, так как большинство учеников не изучали музыку профессионально. Понимая это, принцесса Тереза Ольденбургская решила открыть в 1853 году специальный фортепианный класс в своем Институте благородных девиц, организованном в 1841 году. В нем обучались

²²² Стасов В. В. В день юбилея Гензельта // Новости. 1888, 21 марта. С. 2–3.

²²³ Капп J. Erinnerungen an Adolph Henselt // Die Musik, IX. 1909–1910. Heft 20. S. 68.

²²⁴ Записки Марфы Сабининой // Русский архив. 1901. № 6, кн. 2. С. 129, 268–274.

²²⁵ Фитингоф–Шель Б. А. Мировые знаменитости: из воспоминаний барона Фитингофа–Шеля. СПб., 1899. С. 7.

бы девушки из аристократических семей, которые, возможно, в будущем стали бы связывать свою жизнь с профессиональными занятиями музыкой. Занятия музыкой в этом институте должны были проходить в традициях русского образования и воспитания дам. Но Гензельт существенно обновил эту традицию. Как писала газета «Северная пчела»: «Спешим сообщить для желающих развить свои способности в музыке, известие об устройстве фортепианного класса, который открывается в Петербурге при Женском Учебном Заведении Ея Императорского Высочества Принцессы Ольденбургской <...>. Класс этот учреждается на следующих основаниях: в класс принимаются только девицы, которые окончили курс общего образования и желают посвятить себя исключительно исполнению или преподаванию игры на фортепиано <...> Как специальная цель сего учреждения есть преподавание и распространение методы г. Гензельта, то в означенный класс принимают только тех, в которых г. Гензельт, по предварительном испытании, признает надлежащее музыкальное дарование. По окончании курса в музыкальном классе, выдаются воспитанникам онаго, за подписью г. Гензельта, соответствующие аттестаты, удостоверяющие о степени их музыкальных познаний»²²⁶. Позднее, в 1854 году такой класс был открыт в Николаевском сиротском институте. Вообще, в России, начиная с 1820-х годов, подобные музыкальные специальные классы были открыты во многих учебных заведениях — в Гатчине, Петербурге и Москве²²⁷. Цель Гензельта была значительно шире, чем подготовка концертных пианистов. Так началось образование профессиональных пианисток и учительниц фортепиано, приведшее, наряду с созданием первой русской консерватории, к музыкальному прогрессу в России.

Деятельность в других женских институтах. С 1855 года Гензельт назначен инспектором, обязанным следить за музыкально-педагогическим образованием в остальных Женских учебных института. например, в Смольном институте

²²⁶ Северная пчела. № 215. 1853, 29.09. С. 858. Музыкальное известие. Статья перепечатана в журнале «Мода» № 20. 1853, 15.10. С. 156.

²²⁷ Анисимова И. А. Из прошлого русской фортепианной педагогики / Фортепианная подготовка учителя-музыканта: вопросы теории, методики и истории. М., 1975. С. 108.

благородных девиц, где до того эту должность занимал Н. П. Черепнин, и в Московском институте, где это делал Жан Рейнгардт²²⁸. С 1858 года Гензельт стал инспектировать музыкальные классы в Павловском институте, где до того работал инспектором Н. А. Вышнеградский (1821–1872). Подробно стиль преподавания в Женских институтах ведомства императрицы Марии разобран в работах В. И. Адищева²²⁹. Подготовленные Гензельтом учительницы музыки стали активными участницами музыкально-общественной жизни всей России.

Необходимо подчеркнуть, что обучение в Женских институтах было выстроено и отлажено Гензельтом по особой системе. В течение первого года ученицы занимались коллективно, играя несложные упражнения и гаммы в 2 рояля в 8 рук и изучая музыкальную теорию под руководством ассистенток Гензельта. Наиболее способные после сдачи экзамена переводились в следующий класс, где получали уже более сложные пьесы и этюды, а также играли переложения сонат Бетховена и этюдов Крамера в 4 руки. Самые способные на третьем году обучения уже занимались индивидуально, некоторые с самим Гензельтом. Закончившие успешно курс могли получать работу ассистенток и инспектрисс в провинциальных или столичных институтах. Гензельт с вниманием следил за деятельностью всех женских институтов и часто приезжал с проверками даже в отдаленные города.

Такая систем дала замечательные плоды, приведя к подъему музыкального уровня повсюду в России, к созданию прочной базы замечательного взлета русской композиторской и исполнительской школы на рубеже XIX–XX веков.

Ученики Гензельта Николай Зверев и Федор Канилле. В эти же годы в числе учеников Гензельта появились яркие личности. Изо всех учеников этого периода выделяются два, ставших значительными педагогами.

²²⁸ См. об этом: *Скорбященская О. А.* Адольф фон Гензельт: забытый музыкант-педагог // Исторические, философские, юридические, политические науки. Искусствоведение и культурология. Тамбов: Грамота, 2016. № 12 (74). С. 167–170.

²²⁹ *Адищев В. И.* Теория и практика музыкального образования в российских школах закрытого типа: вторая половина XIX – начало XX века: автореферат дис.... доктора пед. наук: 13.00.01.

Первым был **Николай Сергеевич Зверев** (1832–1893). Он во многом 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. Корещенко²³⁰.

Другим учеником Гензельта был **Федор Андреевич Канилле** (1836– 1900), первый фортепианный учитель Н. А. Римского-Корсакова²³¹. Первые уроки Канилле получил у Н. И. Морейского. После переезда в Санкт-Петербург он стал учеником Гензельта. Здесь Канилле в 1850 году дал концерт, на который вышла одобрительная рецензия в Санкт-Петербургских ведомостях. В программе концерта были сочинения Гензельта, в том числе его обработка «Фрайшютца» Вебера, «Лесной царь» Шуберта-Листа и Септет Гуммеля. Рецензент отмечает «фундаментальные знания средств и возможностей инструмента» и усматривает связь с Гензельтом в «меланхолическом течении и нежной, живой душе»²³². Канилле выиграл стипендию Принцессы Ольденбургской для продолжения дальнейшего образования. Он был первым интерпретатором в России Концерта Листа A-dur. В 1850-х годах Канилле вошел в круг музыкантов Балакирева и дал несколько концертов в Бесплатной музыкальной школе. С 1859 по 1862 год у него учился Н. А. Римский-Корсаков, который вспоминал, что от своего первого учителя заразился страстной любовью к музыке и получил поддержку в своих композиторских опытах. Канилле занимался с Римским-Корсаковым не только фортепиано, но и анализом формы. Так, он объяснил своему ученику строение сонатной формы на примере сонаты Бетховена № 1 f-moll, формы вариаций на примере глинкинских вариаций на тему «Среди долины ровныя»; занимался он и

²³⁰ См. об этом, в частности: *Мальцева Е. Г.* Александр Ильич Зилоти: пианист, педагог, организатор концертной жизни: диссертация канд. иск.: 17.00.02 Ростов-на-Дону, 2014

²³¹ См. об этом: *Скорбященская О. А.* Адольф фон Гензельт: забытый музыкант-педагог // Исторические, философские, юридические, политические науки. Искусствоведение и культурология. Тамбов: Грамота, 2016. № 12 (74). С. 167–170.

²³² Санкт-Петербургские ведомости. № 18 от 22.01.1850. С. 72.

гармонией, обучая его гармонизовать хоралы по хоральной мелодии. В знак благодарности Римский-Корсаков посвятил своему учителю Первую симфонию²³³.

7.2.3. Третий период: 1858–1889 годы

Особенно плодотворным оказался третий период педагогической деятельности Гензельта. В эти годы он излагает свои педагогические принципы во многих методических трудах («На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольфом Гензельтом. Для преподавателей и учеников вверенных ему казенных заведений»²³⁴, «Фортепианные упражнения»²³⁵, «Вопросы по элементарной теории музыки. Руководство для женских учебных заведений ведомства императрицы Марии, составленное Адольфом Гензельтом»²³⁶), публикует издания, редакции и переработки сочинений Мендельсона и Вебера. К этому нужно прибавить сочинения, напечатанные и отредактированные Гензельтом в музыкальном журнале для фортепиано «Нувеллист» в период 1872–1873 гг., во время его работы редактором журнала²³⁷.

Принципы педагогики Гензельта тщательно разобраны и изложены в следующих научных работах²³⁸.

²³³ См.: *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 1. М., 1955. С. 10.

²³⁴ СПб.: Издательство Стелловского, 1868.

²³⁵ СПб., 1888.

²³⁶ СПб., 1873.

²³⁷ См. об этом: *Скорбященская О. А.* Адольф фон Гензельт: забытый музыкант-педагог // Исторические, философские, юридические, политические науки. Искусствоведение и культурология. Тамбов: Грамота, 2016. № 12 (74). С. 167–170.

²³⁸ *Иванов М.* Музыкальные наброски. Адольф Гензельт: по поводу двадцатипятилетия его педагогического труда. СПб., 1889; *La Mara [Lipsius Marie].* Adolf Henselt / La Mara. Musikalische Studienköpfe. Bd. 3. Leipzig, 1883; *Adaiewsky E.* Adolph Henselt. Quelques aperçus sur sa méthode d'enseignement par une de ses élèves // Rivista musicale l'italiana. 1914. XXI. Heft 2; *Макуренкова Э. П.* Работы русских музыкантов в области фортепианной педагогики второй половины XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1972; *Цыпин Г. М.* Музыкально-воспитательные и образовательные функции обучения на клавишных инструментах (из прошлого клавирно-фортепианной культуры) // Инструментальное обучение на музыкально-педагогическом факультете. М., 1973; *Анисимова И. А.* Из прошлого русской фортепианной педагогики // Фортепианная подготовка учителя-музыканта: вопросы теории, методики и истории. М., 1975; *Передерий О. И.* Развитие отечественной педагогики музыкального образования в XIX–XX

Наиболее подробным источником, рассматривающим систему Гензельта, остается на сегодня работа Н. Кайль-Зензеровой. Она ставит метод Гензельта в контекст методико-педагогических работ того времени: трактата И. К. Черлицкого «Дополнительный практический и теоретический трактат ко всем фортепианным школам»²³⁹, «Школы» Зигмунда Леберта и Людвиг Штарка, которая появилась в 1858 году и была издана в 1862–1863 году, и «Фортепианной школы» Александра Ивановича Виллуана, учителя Николая и Антона Рубинштейнов, опубликованной в Санкт-Петербурге в 1863 году. В таком сопоставлении становятся видны как общие черты, присущие педагогической системе Гензельта в сравнении с методическими трудами эпохи, так и его индивидуальные особенности.

Центральной идеей Гензельта и целью его педагогики, как и педагогических систем других выдающихся отечественных пианистов середины века, было подчинение всех технических проблем художественному смыслу. Но, парадоксально, что с чисто немецкой педантичностью, он считал, что для достижения этого смысла в целом ученику необходимо изучать каждую руку отдельно. Так же обстояло и с выбором аппликатуры, который определяли не только (и не столько) удобство, но музыкальный смысл и художественная идея, как и у других педагогов-методистов. При этом Гензельт настаивал на непреложности одной системы аппликатуры для всех учеников. Особое значение Гензельт, как и его учитель Гуммель, придавал изучению полифонии. Своеобразие методики Гензельта, применяемой им в Женских институтах, заключалось в том, что он признавал групповые уроки фортепиано, особенно на начальной стадии. Для этих занятий он делал специальные переложения классических пьес в четыре, шесть и восемь рук. Если ученица проявляла интерес и успехи, она переходила в класс

веках. Дисс. на соиск...доктора педагогических наук. Спб.: Спб. Гос. педагогический университет им. Герцена, 2010; *Праслова Г. А.* Взаимодействие традиций и инноваций в эволюции музыкального образования России. СПб., 2007. С. 360; *Зеленская С. Б.* Музыкально-педагогическое образование в России на начальном этапе его развития. Дисс. на соиск. ...канд. пед. наук. МГПИ им. Ленина, 2005. С. 177. См. также: *Назарова Е. О.* Интонационная культура начинающего пианиста (Теория и практика). Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2003.

²³⁹ СПб., 1851.

индивидуальных занятий. Гензельт считал, что ученики обязательно должны изучать музыкальную теорию, пение и чтение с листа; как негативные моменты, мешающие обучению, Гензельт отмечал плохой музыкальный вкус родителей и частую смену педагогов.

Во второй половине 1870-х годов Гензельт написал нотные примеры упражнений к «Фортепианной школе» Франца Хюнтена (1874) и «Рациональной методе изучения фортепиано» Иосифа Рибба (1879). Первая была переведена с изданной в 1838 году на французском языке Методы, переработанной Александром Ивановичем Дюбюком. Вторая была написана на русском принадлежала перу известного московского фортепианного педагога, работавшему в Московском Николаевском сиротском институте.

Интерес представляют примеры аппликатуры Гензельта к сочинениям Бетховена, Шопена, Мошелеса, Вебера и примеры его собственных технических упражнений к этим сочинениям.

В завершение раздела нужно упомянуть несколько выдающихся учеников Гензельта этого периода. Среди них – замечательная пианистка, ученица Гензельта в последние годы **Лаура Раппольди-Карер** (1853–1925). До Гензельта она училась у Листа, а после — у Ганса фон Бюлова. Раппольди-Карер стала выдающейся пианисткой, неоднократно выступавшей в России и за рубежом. По мнению Юлиуса Каппа, она была «единственной ученицей Гензельта, донесшей до нас намерения своего учителя»²⁴⁰. Присутствовавший на дебюте 16-летней Карер Лист подарил ей серебряное перо и подписал свидетельство, что обладательница этого пера является выдающимся талантом. Еще выше, как «гениальнейшую пианистку-самородок новейшего времени», аттестовал Лауру Карер-Раппольди Ганс фон Бюлов. Пианистка была отмечена в прессе Харькова, Киева, Одессы, Кишинева,

²⁴⁰ *Kapp J. Erinnerungen an Adolph Henselt // Keil-Zenzerova N. Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland. Frankfurt am Main, 2006. С. 148.*

Дерпта²⁴¹. В 1829 году Лаура Карер-Раппольди выпустила книгу своих воспоминаний, где описывала уроки Гензельта²⁴².

Из русских учеников Гензельта последнего периода должны быть названы три имени — это **Павел Леонтьевич Петерсен** (1831–1895), с 1862 года бывший адъюнктом Санкт-Петербургской консерватории у Дрейшока, впоследствии ставший совладельцем фирмы Беккер; **Иван Фемистоклович Нейлисов** (1830–1881), учившийся с 1862 по 1867 год в Санкт-Петербургской консерватории, затем преподававший некоторое время в ней как профессор (по мнению Глинки — лучший ученик Гензельта); **Густав Густавович Кросс** (1831–1885), пианист, сыгравший премьеру Первого концерта Чайковского, педагог Санкт-Петербургской консерватории, чей класс современники считали лучшим. Все они преподавали также в женских институтах²⁴³.

7.3. Адольф фон Гензельт и Санкт-Петербургская консерватория

Особую главу (или точнее, параграф), вписал Гензельт в историю Санкт-Петербургской консерватории²⁴⁴.

22 сентября 1862 г. открылась Санкт-Петербургская консерватория. «Не все общественные группы восприняли открытие консерватории позитивно. Так, Принц П. Г. Ольденбургский, Алексей Львов (директор Капеллы) и Гензельт отнеслись к открытию этого заведения негативно», — пишет Н. Кайль-Зензерова²⁴⁵.

²⁴¹ Харьковские губернские ведомости № 9 от 20.01.1872 г., Одесский вестник № 54 от 09.03.1872 г., Бессарабские областные ведомости № 20 от 11.03.1872 г., Новороссийский телеграф № 58 от 26.03.1872 г., Киевский вестник № 13 от 23.05.1872 г., Харьковские губернские ведомости от 14.11.1872 г., Дерптская газета от 20.09.1871 г., Новая Дерптская газета от 29 и 30.09.1871 г., Одесская газета от 17.03.1872 г., 19.03.1872 г. и 17.01.1873 г.

²⁴² *Rappoldi-Karer Laura. Memorien von Laura Rappoldi-Karer. Dresden: Felix von Lepel, 1929.*

²⁴³ См. об этом: *Скорбященская О. А. Адольф фон Гензельт: забытый музыкант-педагог // Исторические, философские, юридические, политические науки. Искусствоведение и культурология. Тамбов: Грамота, 2016. № 12 (74). С. 167–170.*

²⁴⁴ Материал параграфа стал основой статьи: *Скорбященская О. А. Адольф фон Гензельт и Санкт-Петербургская консерватория // Opera musicologica. 2018. № 3 (37). С. 40–71.*

²⁴⁵ *Keil-Zenzerova N. Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland. S. 97.*

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

никуда не годных музыкантов?..»²⁴⁶. Н. Кайль-Зензерова сокращает эту цитату и трактует эту мысль Стасова так: «Академии и консерватории служат только рассадниками бездарностей и печально смотреть, как в них прививается дурной вкус в искусстве»²⁴⁷. Но, если вдуматься в смысл высказывания Стасова, то становится ясно, что, при всей полемической заостренности, он говорит противоположное.

Не следует, таким образом, удивляться, что Гензельта, несмотря на ходатайства Стасова и Львова в консерваторию не пригласили, в отличие от Теодора Лешетицкого, Антона Герке и Александра Дрейшока. Вероятно, Гензельт не был расстроен этим обстоятельством. Его внимание было поглощено преподаванием в различных учебных заведениях, таких, как Смольный институт благородных девиц (с 1838 года), женские институты ведомства Императрицы Марии, созданные по идее Принца Ольденбургского для защиты высшего слоя петербургского дворянства. Это были Павловский институт (организован в мае 1858 года), Екатерининский институт, Мариинское училище (организовано в 1859 году) и открытый 9 декабря 1859 года Николаевский сиротский институт (ныне — Педагогический университет имени Герцена). В 1866 году Гензельт был назначен на должность Инспектора Павловского Института благородных девиц (в дополнение к Павловскому музыкальному институту).

Думается, причины «неприглашения» Гензельта в консерваторию были сложными и не столь явными. Разумеется, он занимал оппозицию по отношению к Рубинштейну и Лешетицкому, считая (возможно, вынужденно), что задача консерватории — не воспитывать виртуозов, а поднимать средний уровень

²⁴⁶ Стасов В. Двадцать пять лет нашего искусства. Наша музыка // Избранные сочинения: в 3 т. Т. 2. М., 1952. С. 537. См. об этом также: Сухова Л. Г. Отечественная музыкальная культура и педагогика первой половины XIX века // Проблемы музыкальной науки. Уфа. 2012. № 10. С. 171–175., также см. Секотова Е. В. Культурно-образовательный потенциал отечественной музыкально-критической мысли середины XIX – начала XX вв. Дисс.... канд. культурологии. Саранск, 2008. С. 105.

²⁴⁷ Keil-Zenzerova N. Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland. S. 86.

педагогике в России²⁴⁸. Подобно всем великим педагогам своего времени, Гензельт оставил нам свои «Методические записки». Но читая их, мы, пробираясь через сухие фразы, соприкасаемся с трепетной материей рождения профессионализма фортепианной игры.

Современная исследовательница пишет: «Юных музыкантов, — указывал он, — нужно направлять по такому пути, на котором они не нуждались бы в посторонней помощи при дальнейшем изучении игры на фортепиано. Иными словами, учить учиться — такова была установка Гензельта-педагога и методиста; такова была его позиция, сохранившая свою актуальность вплоть до нашего времени»²⁴⁹.

Гензельт был не просто придворным пианистом и педагогом, а инспектором преподавания фортепиано во всех учебных заведениях России, и выведенные им из своего личного опыта принципы преподавания играли роль закона, обязательного к исполнению во всех учебных заведениях — от столичных консерваторий до глухих провинциальных училищ. Читая сегодня эти требования, поражаешься их простоте и актуальности, здравомыслию и точности. Все до предела просто и, на первый взгляд, очевидно, но это только потому, что таким очевидным сделало это неукоснительное многолетнее соблюдение этих правил, которые можно суммировать так:

1. Фортепиано — полифонический инструмент, потому основа репертуара — пьесы Баха и других авторов, сочинявших полифонию.
2. Основа игры на фортепиано — певучая манера, потому обучение пению и сольфеджио — обязательно.
3. Основное требование к педагогу — развивать вкус, самостоятельность и понимание смысла произведения.

²⁴⁸ Массовое музыкальное образование сегодня изучается в таких работах, как диссертация *Судаковой Н. Е.* Формирование учебных интересов в процессе занятий музыкой: на материале учебно-воспитательной работы в системе дополнительного образования: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Москва, 2008.

²⁴⁹ *Сухова Л. Г.* Отечественная музыкальная культура и педагогика первой половины XIX века // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 173.

4. Первое, что должен сделать педагог — проставить аппликатуру, но не против каждой ноты.

5. Знание гармонии — обязательно, исполнение гармонических кадансов и цифровок — основа умения импровизировать и играть на фортепиано.

6. Лучше выучить несколько нетрудных пьес, чем посвятить полгода изучению одной, сверхсложной.

Гензельт говорил, что когда он слушает этюды Крамера, то ему кажется, что он смотрит на «скрижали Моисея». Оссовский приводит слова Гензельта по свидетельству Эллы Адаевски: «“Я вижу перед собою возставшего Моисея со скрижалями”, — говаривал он по поводу Этюдов Крамера»²⁵⁰. Собственно, такими «скрижалями Моисея» и кажутся сегодня правила гензельтовской педагогики. Но богоборцу Рубинштейну, должно быть, на первых порах эти правила, как и вся гензельтовская манера преподавания, казались чрезмерно педантичными...

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

<p>Lieber Herr Henselt! Meine Frau und Ich wurden uns sehr freuen wenn Sie Donnerstag den 27, nichts Besseres vorhabend, bei uns hier in Peterhof mit Bülov und einigen Collegen die Suppe essen wollten. Die Fahrgelegenheiten sind ziemlich bequem eingerichtet so dass es Sie nicht gar zu sehr ermüden kann. Also hoffentlich sehen wir Sie und bis dahin herzlich grüssend.</p>	<p>Дорогой господин Гензельт! Моя жена и я будем очень рады, если Вы 27, в четверг, не откажетесь, не имея ничего лучшего, вместе с Бюловым и остальными коллегами приехать к нам поесть супа. Дорожное сообщение довольно удобное, так что Вы не сможете очень устать. Итак, надеемся увидеть Вас и остаюсь сердечно приветствующий</p>
--	--

²⁵⁰ Оссовский А. С. Забытый музыкант-педагог (Памяти А. Л. Гензельта) // Российская музыкальная газета. 1914. 4–11 мая. Стб. 468.

Ihr Ant. Rubinstein.

Ваш Ант. Рубинштейн.

Peterhof den 25 ten December

Петергоф, 25 Декабря 1884 г.

1884²⁵¹.

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

В 1887 году в связи с 25-летием Консерватории РМО решило обновить профессорский состав, пригласив видных европейских музыкантов.

В начале февраля 1888 года Гензельт стал профессором фортепианного отделения. В его классе занимаются одиннадцать учениц, оставшихся без учителей после того, как уволились их педагоги: Вера Петровна Карпова (род. 18.01.1864, из класса проф. Г. Вельфля); Евгения Андриановна Месняева (род. 16.10.1865, из класса старшего преподавателя В. В. Виссендорфа); Клара Эрнестовна Куропаткина (род. 5.07.1861, из класса профессора К. Я. Лютша²⁵²); Александра Петровна Попова (род. 10.04.1862, с 1884 по 1885 занималась в классе С. И. Менстер); Ольга Яковлевна Дейстер (род. 30.09.1869, из класса старшего преподавателя Виссендорфа); Софья Филипповна Сапожникова (31 год, из класса профессора Кишнова); Антонина-Ольга Кремер (класс преподавателя неизвестен); Елена Хаимовна Ритт (род. 5.10.1866, из класса старшего преподавателя И. А. Боровки); Вольтерс Анна Эдуардовна — от профессора Лютша; Фридланд Рахиль-Гита, от Лютша; Шлезингер Мария Ипполитовна, от Вельфля²⁵³.

Спустя один семестр, 13 мая 1888 года, ученицы Гензельта участвовали в экзамене по специальному фортепиано. Их программы приведены в другом сохранившемся документе:

²⁵¹ *Рубинштейн А. Г.* Письмо А. Л. Гензельту от 25.12.1884 г. Архив Н. Ф. Финдейзена. Отдел рукописей РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 672.

²⁵² Первая жена генерал-адъютанта, а позднее военного министра Алексея Николаевича Куропаткина (1848–1925), героя боевых действий под Плевной, в Туркестане и Маньчжурии.

²⁵³ Книга инспектора консерватории за 1887–1888 гг. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 19. Л. 30–31, 32–33, 69–70, 74–75, 75–76, 94–95, 98–99, 103–104, 104–105, 105–106, 123–124.

1. Wolters	
Episodischer Gedanke	Weber-Henselt,
Etüde A-dur	Henselt
Scherzo	Mendelssohn
2. Cremer (не играла по болезни)	
Etüde Es-dur	Moscheles
La fileuse	Raff
3. Kouropatkina	
Sonata As-dur	Beethoven
Romance de Noroff	Henselt
4. Popoff	
Sonate d-moll	Beethoven
Notturmo f-moll	Chopin
5. Friedland	
Perpetuum mobile	Weber
Si ossieau j'etais	Henselt
6. Ritt	
Sonate Es-dur	Beethoven
Etüde E-dur	Chopin
7. Deister	
Les Adieus	Hummel
Etüde Ges-dur	Chopin
8. Mesniaeff	
Etüde «C'est la jeunesse qui a des ailes dorees»	Henselt
Sonate	Beethoven ²⁵⁴ .

В репертуаре обращают на себя внимание несколько групп сочинений, до того, не включавшихся в экзаменационные программы: сонаты Бетховена (к сожалению, нет указаний опусов, и можно только гадать, какие именно сонаты

²⁵⁴ ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 8. Д. 66. Л. 65–68.

играли Куропаткина и Ритт; Попова же, вероятно, исполняла Семнадцатую сонату op. 31 № 2); пьесы Вебера (*Perpetuum mobile* — финал из Сонаты № 1 C-dur op. 24 и «*Episodischer Gedanke*»); пьесы Гуммеля, Мендельсона, Мошелеса и Раффа²⁵⁵, наконец, — Ноктюрн и этюды Шопена (опять без обозначения опусов, нельзя понять, какие именно) и этюды самого Гензельта. Весь этот репертуар образует продуманную систему воспитания пианиста — от классических образцов крупной формы и образцов кантилены до этюдов и виртуозных пьес. Отсутствуют только полифонические сочинения Баха, но, как мы знаем из воспоминаний гензельтовских учеников, он обязательно включал их в свои ежедневные занятия и требовал того же от воспитанниц.

О судьбах этих восьми консерваторских гензельтовских учениц пока ничего не известно, как и вообще обо всех одиннадцати дамах, входивших в гензельтовский класс.

Оценки ставили члены экзаменационной комиссии профессор Бенямино Чези и профессор Федор Федорович Штейн. Полученные баллы колеблются от 3-х до 3-х с половиной по пятибалльной системе, что переводится как «достаточно» и «весьма достаточно». Оценки не слишком впечатляют! Однако роль Гензельта не заключалась в воспитании первоклассных музыкантов-виртуозов. Главным для него было создать прочную основу будущего расцвета фортепианной педагогики в России, подняв средний уровень преподавательниц музыки. В этом он и преуспел.

Работа Гензельта завершилась именно в этом семестре. В марте в Большом зале консерватории шумно отпраздновали юбилей его пятидесятилетней творческой деятельности в Петербурге, а в июне он получил новое письмо от А. Рубинштейна, сообщающее, что консерватория не смогла оплатить работу ему и его ассистенту. Гензельт ответил, что первое для него безразлично, но второе — «неприемлемо»²⁵⁶.

²⁵⁵ Йозеф Иоахим Рафф (1822–1882) — композитор и преподаватель фортепиано, уроженец Швейцарии, друг Листа и Ганса фон Бюлова, жил и работал в Кельне, Веймаре, Штутгарте, Висбадене и Франкфурте-на-Майне.

²⁵⁶ *Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 199.*

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

«Сегодня исполнилось пятьдесят лет с тех пор, как Вы — в то время уже видный и почтенный деятель музыкального мира — посвятили свои силы и способности нашему отечеству. Эти годы проведены Вами в непрерывном, честном и высоко даровитом служении дорогому для нас искусству. Как блестящий виртуоз, как автор множества таких сочинений для фортепиано, которые не перестали и не перестанут считаться превосходными образцами в этой области музыкальной литературы, наконец, как деятель музыкальной педагогики, принявшей в Ваших руках серьезный, истинно образовательный и плодотворный характер, — на всех этих поприщах неутомимо шли Вы в продолжении полу столетия, всюду встречая глубокое уважение, искреннее сочувствие, сердечную любовь. С такими же чувствами приветствует Вас в нынешний день и Санкт-Петербургская консерватория, имеющая удовольствие считать Вас в числе своих почетных членов»²⁵⁷.

Далее говорится о глубокой, непритворной благодарности за то, что «в затруднительные минуты, переживаемые нашей консерваторией, Вы по собственному артистическому побуждению, руководимые исключительно интересами искусства, великодушно предложили нам помощь свою, пришли к нам помощь со своей педагогической опытностью и, не отступая перед тяжким трудом, с редким самоотвержением, продолжаете работать в наших рядах на пользу молодого поколения»²⁵⁸.

К юбилею Гензельта написал статью и младший друг Гензельта, сделавший редакцию его Фортепианного концерта, М. А. Балакирев (под псевдонимом Валерьян Горшков).

²⁵⁷ В. Б. (Бессель Василий). Юбилей Адольфа Львовича Гензельта // Музыкальное обозрение. 1888. № 12 (24 марта). С. 89. См. об этом также: Сухова Л. Г. Гензельт-педагог // Отечественная музыкальная культура и педагогика первой половины XIX века: проблемы музыкальной науки. Уфа. 2012. № 10. С. 67.

²⁵⁸ Там же.

Итог подводит письмо Балакирева Стасову от 1 июня 1887 года, где Милий Алексеевич сетует, что Гензельт так мало написал и говорит, что он принадлежит к благороднейшему поколению Шопена, Листа, Шумана и составляет честь и славу своего времени: «Эти композиторы написали так много и так замечательно, что нам остается только снять свои шляпы перед ними и остолбенеть в изумлении»²⁵⁹.

Март 1888 года был пиком карьеры Гензельта-педагога в России. Через месяц он добровольно ушел в отставку (история эта достаточно запутана: то ли Гензельт не устроил Рубинштейна, то ли руководство консерватории создало для него невозможные условия работы; скорее всего, недовольство было обоюдным). Как представляется сегодня, история с работой в консерватории Гензельта подана Н. Кайль-Зензеровой весьма тенденциозно. Судя по ежегодному Отчету консерватории, представленному в газете «Музыкальное обозрение» в октябре 1888 года:

28 мая 1887 года Художественным советом СПб Консерватории избраны почетными членами СПб Консерватории гг. Адольф фон Гензельт, Иоганнес Брамс, Иосиф Иоахим, Камилл Сен-Санс и Ганс фон Бюлов (согласно § 79 Устава Консерватории).

В личном составе Консерватории произошли следующие изменения: выбыли до начала учебного года из числа преподавателей игры на фортепиано профессора г-жа Менгер, старшие Преподаватели гг. Бетц и Дубасов и преп. гг. Вурм и Свенчковский.

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

²⁵⁹ Балакирев М., Стасов В. Переписка. Т. 2. С. 103.

Директор консерватории А. Г. Рубинштейн и почетный член СПб Консерватории А. Л. Гензельт <...>²⁶⁰.

Гензельт сам предложил Рубинштейну помощь в работе, написав письмо, встреченное Рубинштейном с энтузиазмом. Но, несмотря на искреннее желание обеих сторон, попытка эта не увенчалась успехом.

Проработал Гензельт всего один семестр. 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 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»²⁶¹. Гензельт отвечает, что первое считает возможным, но второе «неприемлемым»²⁶² и отказывается.

Назначение Гензельта профессором Петербургской консерватории, хотя и выглядит, как кульминация его карьеры, на самом деле произошло слишком

²⁶⁰ Публичный акт Санкт-Петербургской консерватории // Музыкальное обозрение. 06.10.1888 (№ 19). С. 146–147.

²⁶¹ Публичный акт Санкт-Петербургской консерватории // Музыкальное обозрение. 06.10.1888 (№ 19). С. 102.

²⁶² *Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 199.*

поздно, в самом конце его творческой жизни. Скорее всего, это было номинальное почетное назначение — Гензельт уже не мог не только вести 8–10 часов в неделю, но и вообще преподавать.

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

Но Гензельта-педагога любили не за его «крепкую методологическую основу», хотя ценили, несомненно, за это.

В памяти тех, кто непосредственно соприкасался с ним, Гензельт оставил самые теплые, благодарные воспоминания.

Хочется верить, что не только горькие слова Финдейзена и анекдоты о Гензельте-педагоге останутся в памяти «благодарных потомков» Гензельта. Огромно его значение как педагога, заложившего основы русской фортепианной педагогики. Феноменальная природа гензельтовского пианизма признавалась его современниками, которым посчастливилось его слышать — и Листом, и Шуманом, и Стасовым, и Балакиревым. Равно восхищал многих современников и его композиторский дар.

Пути Гензельта и Санкт-Петербургской консерватории пересеклись лишь на краткий миг — что такое один семестр в сравнении с полуторавековой историей! — и во многом двигались параллельно, но в этом пересечении видится что-то символически-значительное. Так, согласно одному из представлений о пятом постулате в геометрии Лобачевского, под знаком бесконечности неизбежно пересекаются параллельные прямые. Так, согласно законам музыкальной акустики, резонируют, затухая в пространстве, обертоны натянутых родственных струн...

Ценные документы, относящиеся к педагогике Гензельта содержатся в ОР РНБ. В первую очередь, это записи его уроков с принцем Петром Ольденбургским, рассмотренные в 3 главе. Судя по простоте, даже элементарности, заданий, мы можем предположить приблизительную дату написания рукописей — около 1839 года, когда Гензельт только начал занятия с молодым принцем П. Г. Ольденбургским.

7.4. Гензельтовский «Кодекс виртуоза» — «Приготовительные упражнения» (1888)

Виртуозность Гензельта не была следствием лишь стихийного темперамента и только природного феноменального дарования. Если в юности в своих Этюдах и Концерте он поражал воображение слушателей мощью и непринужденным блеском игры, то в зрелые годы, склоняясь к требованию «певучести», создал продуманную систему тренировки беглости и других технических умений. Таким кодексом виртуоза стал его труд «Приготовительные упражнения», которому он придавал огромное значение. Это доказывает то, что два экземпляра именно этого опуса он написал на память — Балакиреву и Стасову. «Приготовительные упражнения» — это своего рода «пианистическое завещание» Гензельта, обращенное к собратьям-виртуозам, рыцарям клавиатуры.

В Фонде 177 № 7 РНБ хранится Сюита «**Des exercices préparatoires**» (Предварительных упражнений) для фортепиано. Лондон, Ангенер и С. Печатный экземпляр с дарственной надписью Стасову на французском языке

Надпись: «A. S. E W. de Stasoff comme l' annoseur d'une ami tie que dure depuis 50 ans. St. Petersburg clue parte Ad. Henselt 7 mart 1888». (Его Превосходительству В. Стасову как свидетельство дружбы, которая длилась более, чем 50 лет, оставил Ад. Гензельт. 7 марта 1888 года).

Посвящение на первой странице: «Посвящается воспитанницам Императорских учебных заведений Императора и императрицы России».

Этот труд является сборником фортепианных упражнений для продвинутых учащихся, которые сам Гензельт использовал в своей практике. Вступление, написанное Гензельтом, гласит:

«Только из практики рождаются настоящие правила.

Эта новая коллекция упражнений и примеров, которые я должен был назвать “Опыт пианиста” следуют за моими “Приготовительными упражнениями”, хотя и требуют высшего уровня исполнительских умений.

Я всегда испытывал особенный интерес к совершенствованию упражнений для Фортепиано, самого инструктивного из инструментов; и здесь я дал только те примеры упражнений, которые происходят из моей личной практики.

Здесь даны трудности, с которыми я боролся и которые я conquered (побеждал?) на, если можно так выразиться, «полях сражений» искусства.

Именно в этом, по моему мнению, заключается практическая ценность этой коллекции.

Юные же могут, если последуют за идеалами искусства, извлечь пользу из нее тоже!

Позднее, даст Бог, я бы хотел последовать к еще более высоким педагогическим целям под заголовком “Дополнения к Приготовительным упражнениям”, значительная часть которых уже закончена в рукописи.

Очевидно, что цель настоящего собрания упражнений — заключена в достижении равноправия между двумя руками посредством выполнения ими одинаковых заданий.

Положение правой руки связано с обратным положением левой, в следствие этого, аппликатура каждого пассажа правой руки в восходящем движении зеркальна аппикатуре левой руки в нисходящем движении (и наоборот) всегда, при условии, что положение черных и белых клавиш отражено взаимно. (см. №№ 8–36).

(На этом принципе выдержано большинство упражнений).

В этом виде упражнений правая рука всегда ведет нас, а левая следует за ней.

Без сомнения, будет замечено отсутствие упражнений на сексты.

Причина этого в том, что растяжение между 1-м и 3-м пальцем для меня неестественно, и я никогда не использую его в моей практике.

Возможно, большинство упражнений на legato октавами могут оказаться полезными в подготовке упражнений на изучение секст. Аппликатура последних, во многих случаях, аналогична аппикатуре октавного legato».

А. Гензельт.

Сборник содержит 230 упражнений на разные виды техники, от коротких гаммообразных пассажей со сложной аппликатурой, использующей подкладывание первого пальца после четвертого и пятого, диатонических (1–8) и хроматических последовательностей (9), в прямом и противоположном движении; упражнений с задержанными нотами (12, 13, 14) — до разнообразных двойных нот, диатонических и хроматических терций, (16–43) сочетания разных двойных нот (44–83), упражнений на сексты (84–101), на арпеджио (102–119) и (120–126), на октавы (127–188), на аккорды (89–201), на различные сложные пассажи (202–223) и на полифонию (226–230). Все вместе дает представление о тех «фортепианных баталиях», которым Гензелът посвящал часы своих занятий за клавиатурой и к которым призывал читателей-пианистов.

Упражнение № 1 предваряется комментарием: «Ученик должен, перед началом игры просчитать 1 такт паузы вслух или, лучше, отметить его ударами ног. Это — модулирующая по хроматическим тонам последовательность короткого гаммообразного отрезка в параллельном движении обеих рук триолями, повторяющегося по 4 раза, с подкладыванием 1-го пальца после четвертого.

Упражнение 2 — то же, но без повтора и связкой между хроматическими звеньями восходящей секвенции.

Упражнение 3 — как первое, но в другом ритме шестнадцатая и две тридцать вторых.

Упражнение 4 — восьмая и две шестнадцатых, в расходящемся движении от терции с–е вверх и вниз по гамме C-dur. Аппликатура для правой руки: 3–4–1, 2–3–4–1, 2–3–4–1. Для левой — зеркальная. На одну октаву.

Упражнение 5 — то же, на две октавы.

Упражнение 6: параллельные гаммы триолями staccato от g до c². Аппликатура: 2–1–2–3–4. А также: 1–2–3–4 в правой, 1–4–3–2–1, 4–3–2–1 в левой.

Упражнение 7 то же с аппликатурой 1–2–3–4–1–2–3–4–1–2–3–4–1–2–3–4 в правой и 4–3–2–1–4–3–2–1–4–3–2–1–4–3–2–1 в левой руке, от g до e².

Восьмое упражнение начинает серию зеркальных упражнений. Это основано на «шопеновской» узкой позиции: e–fis–gis–ais–h. Аппликатура: пятипальцевая. Правая движется сверху вниз, левая — наоборот. Ритм: восьмая, 2 шестнадцатых.

Девятое упражнение: Хроматическая гамма в сходящемся движении обеих рук. Пальцы: 5–4–3–2–1, 3–1, 3–2–1, 3–1 — в правой и зеркальные — в левой.

Десятое упражнение аналогично 3-му, но в F-dur в правой руке и в e-moll в левой.

Одиннадцатое отрабатывает кружащуюся последовательность: c–e–d–c–d–e–c–e–d–c–d–e с аппликатурой 1–4–3–2–3–4–1–4–3–2–3–4; аналогичное, но зеркальное – в левой. Это упражнение полезно для выработки быстрых мелизмов.

Двенадцатое и Тринадцатое – упражнения с задержанными нотами для выработки независимости 4 и 5 пальцев: f–g–a – задержаны 1, 2 и 3 пальцами, 5 и 4 играют трель триолями на c и b. Очень интересен его второй вариант, когда вместо первого звука используется квинта f–с, вверх — 1 и 5, вниз — 2 и 5 пальцами.

Очевидно, это упражнение является подготовительным к следующим:

Четырнадцатому и Пятнадцатому, в которых отрабатывается движение параллельными диатоническими терциями с задержанием дополнительного звука, образующего трезвучие.

Упражнения 16–31 дают всевозможные варианты движения параллельными терциями во всех тональностях, как гаммообразного, так и в сочетаниях с квинтами (как в 22 упражнении).

И так далее, и тому подобное: весь арсенал всевозможных сочетаний двойных нот, в том числе терций, секст, октав staccato и legato. Некоторые упражнения содержат работу над отдельными пассажами и трудностями из сочинений самого Гензельта — так упражнения № 194, 195 и 218 посвящены пассажам чередующимися двойными терциями и секстами, которые встречаются в Вариациях Гензельта op. 1 Упражнение 208 основано на пассаже из Этюда Шопена f-moll op. 25 № 2. Но подлинно новаторскими упражнениями являются упражнения на растяжение руки (92–93) и полифонические упражнения на двухголосие в одной руке, основанные на Прелюдии Баха h-moll (225, 227) (Рисунок 105–110):



Рисунок 105. Гензельт А. Предварительные упражнения № 225



Рисунок 106. Гензельт А. Предварительные упражнения № 226



Рисунок 107. Гензельт А. Предварительные упражнения № 227

Рисунок 108. Гензельт А. Предварительные упражнения № 228

222. *m. g.* 224. *m. d.*

225. *m. d.* *m. g.*

226. *m. d.*

*Der Schüler wird sich die richtige An-
sicht von dem Gange der einzelnen Stim-
men abzustimmen Sätze verhaften, wenn
er den Gang jeder Stimme einzeln verfolgt, so
wie er durch Hervorhebung in sich aufnimmt.
Nur dann kann man einige Beispiele
mechanisch ausüben an der 2. Etade
von J. B. Cramer, wie sie zu sagen beliebt,
tun in Bezug auf die Melodie und die Har-
monie der besprochenen Etade. Der Schüler
muss Übungen dieser Art insbesondere an
Tischen versuchen, denn einfacher hat er
sonst kein so dass gerichtet erscheinen
kann.*

*The pupil can only get a full idea of
the independent movement of each part
in polyphonic music by practicing each
part separately, before playing them to-
gether. The following numbers present
some models. The four last examples
show besides the melodic and harmonic
basis of a study by Cramer referred
to its elementary outlines. Any piece
founded on a regular progression of
chords, lends itself best to this sort of
reduction. The pupil will do well to ex-
ercise himself in this kind of thing.*

*Il faut se faire une idée complète
de la marche indépendante de tous, dans
la musique polyphonique, qu'on s'applique
à saisir en trois séquences avant de les
jouer. Les nombres suivants en offrent quel-
ques modèles. Les quatre derniers exemples
montrent en outre, des réductions mélo-
diques et harmoniques appliquées à une
étude de Cramer. Tout morceau basé sur
une marche régulière d'accords, prête par-
ticulièrement à ce genre de réduction. Il
faut bien de s'y exercer.*

Рисунок 109. Гензельт А. Предварительные упражнения. № 222

226. b) *m. d.*

227. *legato*

228. *legato*

Рисунок 110. Гензельт А. Предварительные упражнения № 223

Упражнения Гензельта являются сборником, в котором систематизируются формы позднеромантической фортепианной техники и должен рассматриваться в контексте упражнений Листа, Таузига, Брамса. Для русской фортепианной школы

они сыграли роль фундамента, на котором воздвиглось будущее. Или — тех терниев, через которые пробираются к звездам. Характерно, что самый краткий и емкий отклик на появление этого сборника дал русский литератор-юморист Петр Кузьмич Мартьянов (1827–1899), писавший под псевдонимом Эзоп-Кактус, который посвятил Гензельту-педагогу следующую ироническую эпиграмму в своем Альбоме-словаре:

Учитель музыки, пьянист и виртуоз,
Предмет любви и обожаний.
Ах, сколько в институтах жгучих слез
По нем пролито в дни страданий!²⁶³

7.5. Выводы

Значение педагогики Гензельта не исчерпывается деятельностью его учеников (Раппольди-Карер, Мертке, Зверев, Стасов, Канилле, Петерсен). Его вклад в европейскую и русскую культуру шире и глубже. Из числа гензельтовских учеников вышли выдающиеся педагоги — Зверев и Канилле, воспитавшие следующее поколение пианистов и композиторов — Скрябина, Рахманинова и Римского-Корсакова. Гензельт явился создателем первой развернутой системы фортепианной педагогики, нашедшей воплощение в его основополагающих трудах — «На многолетнем опыте основанная Школа» (1868) и «Приготовительные упражнения» (1888). Если в первом труде Гензельт обобщает идеи фортепианной педагогики первой половины XIX века (Гуммель, Шопен), то во втором смело перебрасывает мостик к фортепианной педагогике конца XIX – начала XX века.

Главные педагогические идеи Гензельта можно суммировать так:

1. Основной вид игры — певучая, легатная игра. Выработке этого туше подчиняются упражнения на гаммообразные последования, всевозможные двойные ноты, особенно терции и октавы.

²⁶³ *Мартьянов П. К.* Цвет нашей интеллигенции: альбом-словарь русских деятелей XIX века. В силуэтах, кратких характеристиках, надписях к портретам и эпитафиях. СПб., 1893. С. 72.

2. Полифоническая игра — умение слышать два голоса в одной руке — важнейший слуховой и технический навык.

3. Одинаковое развитие правой и левой руки базируется на зеркальной аппликатуре.

4. Упражнения с задержанными нотами и растяжениями являются важнейшим способом добиться независимости движений пальцев.

5. Технические навыки не могут рассматриваться отдельно от развития слуха. Поэтому упражнения на сольфеджио, гармонию, транспонирование, а также (желательно) — композицию и инструментовку идут перед тренировкой движений пальцев и одновременно с ними.

6. Важную роль в фортепианной педагогике играет ансамбль. Для этого Гензельт использует свои переложения известных произведений Бетховена, Вебера, Глинки, Даргомыжского, Львова для фортепиано в 4 руки.

Педагогическая система Гензельта была принята на вооружение всеми видными педагогами России и Европы. В интервью журналу «Этюд» С. В. Рахманинов признавался, что ежедневно играет упражнения Гензельта для растяжки рук. В. И. Сафонов использовал эти упражнения в своей «Новой формуле». Л. В. Николаев и С. И. Савшинский включали в свою педагогическую практику Этюды и Концерт Гензельта.

Но главным достижением реформаторской педагогики Гензельта была построенная им система женского музыкального образования в России. В этом отношении Гензельт стоит в ряду таких передовых людей своего времени, как князь Петр Ольденбургский и его жена Тереза Ольденбургская, выдающийся русский педагог-филолог Н. А. Вышнеградский, композитор и ученый-химик А. П. Бородин, принявший участие в создании Женских акушерских курсов при Медико-хирургической академии (1872), А. Н. Бекетов и К. Н. Бестужев-Рюмин, создавшие университетские Бестужевские курсы. Значение деятельности Гензельта в этой благородной сфере трудно переоценить, оно принесло плоды в XX веке.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подробно рассмотрев личность, творческие взгляды, композиторскую, исполнительскую и педагогическую деятельность Адольфа фон Гензельта в контексте культуры его времени, с неизбежностью приходишь к выводу, что во многом эта фигура является ключевой для своего времени. Именно на примере творчества Гензельта заметны:

- перелом и взаимовлияние европейской классической и романтической музыкальной культуры;
- формирование и вызревание русской музыкальной школы в недрах европейской культуры;
- взаимосвязь виртуозного исполнительства и педагогики;
- переход от виртуозного исполнительства листовского времени к новой, салонной исполнительской культуре второй половины XIX века;
- формирование новой рациональной и всеобъемлющей педагогической системы, пришедшей на смену отдельным гениальным догадкам и уникальным «авторским» школам в фортепианной педагогике.

В каждом из этих пунктов гензельтовская роль очевидна. Рассмотрим их подробно.

1. Миф и реальность переплелись в биографии Гензельта, как и в биографиях других музыкантов его времени. Источниками для воссоздания биографии сегодня являются воспоминания его современников и труды первых биографов. Но они же и создают легенды о Гензельте, которые еще предстоит развеять. К числу таких историй принадлежит история о его уходе с эстрады, о его «застенчивом» и, одновременно, жестком педантичном характере преподавания, которые запоминаются читателям книги Гарольда Шонберга. К таким же мифам относится, как выясняется, сведения о его фанатичной зубрежке (В. Ленц) и о его

гигантской руке (А. Рубинштейн). Гензельт занимался по 12–14 часов лишь в юности (Г. Киндль), а рука его была небольшой, но хорошо растянутой (Б. Уолкер).

2. Классицизм и романтизм — были на протяжении XIX века двумя полюсами, определяющими развитие музыкальной культуры. Подобно многим своим современникам (Вебер, Мендельсон, Шуберт, Шуман, Шопен), Гензельт начал как ранний романтик, развивая идеи романтической музыкальной культуры, но постепенно, в течение жизни становился все более классичен. Преобладание романтических программ, романтических жанров, романтических средств музыкальной выразительности (мелодия, гармония, форма) сменяется у него с годами стремлением к большей основательности и систематичности, в чем, безусловно, можно увидеть влияние классического мышления. К сожалению, в своем композиторском творчестве Гензельт не смог преодолеть рубеж между романтизмом и новым классицизмом. Возможно, именно с этим связан его уход из сочинения, наступивший необычайно рано, в 41 год. Гензельт как романтический композитор «умер» — то есть прекратил сочинять — рано, как и большинство романтиков его времени.

В то же время, созданные им в юности произведения — Этюды оп. 2 и оп. 5 стали этапом в развитии концертного этюда вообще и в становлении романтической фортепианной музыки. Молодому Гензельту, которого Шуман, называет «классиком среди романтиков» были присущи все эти качества нового мироощущения и, прежде всего, культ романтической поэзии любви. Именно это свойство и было отмечено Шуманом, который назвал Гензельта «трубадуром романтизма».

В эпоху Гензельта (середина 1830-х годов) концертные Этюды были самым популярным из жанров фортепианной музыки. На фоне Этюдов оп. 10 и оп. 25 Шопена, Трансцендентных Этюдов и Этюдов по Паганини Листа, Этюдов Шумана оп. 2 и оп. 10, Этюдов Тальберга и Этюдов Алькана, Гензельт выглядит если не первым из композиторов, то композитором, выражающим основные тенденции композиторского творчества романтической эпохи.

Он, безусловно, придерживается программной трактовки этюдного жанра, используя в ор. 2 развернутые эпитафы или названия на французском языке, которые, объединенные вместе, образуют развернутое повествование, своего рода поэтический сценарий, а в ор. 5 переводя названия Этюдов на немецкий язык. Вероятно, эти «муки и блаженства» (Шуман) резонировали душе не только молодого Шумана, но и всего поколения европейских романтиков 1830–1840-х годов. Поэтические реминисценции Этюдов Гензельта мы обнаруживаем на протяжении всего XIX века — в поэзии немецких романтиков (Теодора Шторма, Эдуарда Мерики), в творчестве великого датского поэта и сказочника Ханса Кристиана Андерсена. Скрытые ассоциации с образами Этюдов Гензельта можно найти даже в ранних стихотворениях Бориса Пастернака (цикл «Разрыв»), что определялось, вероятно, глубокой погруженностью поэта в немецкую романтическую культуру — музыку, поэзию, философию.

Этюды ор. 5 образуют вместе с ор. 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 *legato* и мелодизированные пассажи. Хотя встречаются и блестящие виртуозные этюды на мелкую технику, напоминающие о Вебере и Мендельсоне, такие как Этюд C-dur, As-dur. В полифонически изысканных певучих этюдах, как Этюд g-moll, Гензельт ближе всего к Шуману. Иногда их фактура настолько плотна, что напоминает четырехручное изложение (не зря Гензельт в поздние годы написал четырехручное переложение этих Этюдов).

В целом этот опус повторяет и обобщает найденное в ор. 5 в жанровом и тематическом отношении. Общие темы и мотивы, общие формы движения и жанры романтической эпохи роднят Этюды Гензельта с Этюдами Листа, Шопена, с виртуозными и лирическими пьесами Вебера и Мендельсона. 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.

3. Живя в России на протяжении 50 лет (1838–1888), Гензельт оставался европейским и, прежде всего, немецким музыкантом. В то же время на его глазах и при его активном участии происходило становление русской композиторской и исполнительской школы. Контакты Гензельта с выдающимися русскими музыкальными деятелями и композиторами — Глинкой, Даргомыжским, Виельгорскими, Одоевским, Львовым, Стасовым, Рубинштейнами, Чайковским, Балакиревым — относятся к наиболее живительным и плодотворным для русской музыки. От Гензельта русским музыкантам переходила европейская традиция фортепианной виртуозности. Этюды Гензельта оп. 2 и оп. 5 и его Концерт для фортепиано оп. 16 оказали значительное влияние на трактовку этих жанров у А. Г. Рубинштейна (Этюды, Концерты), Балакирева (Концерт, Фантазия на русские темы, Этюд «В саду»), Ляпунова (12 Трансцендентных этюдов), Чайковского (Пьесы оп. 72, Второй и Третий Концерты для фортепиано с оркестром), Лядова (миниатюры), Рахманинова (Этюды-картины, 1-й Концерт, Салонные пьесы оп. 3, Музыкальные моменты) и даже раннего Скрябина (Первая соната, Первый концерт, Этюды оп. 8). Говоря словами Балакирева, «Гензельт был лучшим представителем школы Шумана, Листа, Шопена — благороднейшего поколения 1840-х годов в Петербурге»²⁶⁴. Именно продолжая эти традиции, и формировалась русская фортепианная школа.

4. Будучи одним из ведущих европейских виртуозов, виртуозным исполнителем первого уровня, Гензельт со временем отказался от концертного исполнительства, сосредоточившись на фортепианной педагогике. Но живой исполнительский дух и искусство трансцендентной виртуозности проникали в его педагогическую практику, делая его педагогическую школу — одной из первых и

²⁶⁴ Балакирев М. А. Письмо к В. В. Стасову // ОР РНБ. Ф. 41. (М. А. Балакирев). Ед. хр. 318.

лучших «школ высшего исполнительского мастерства» в России. То, что он не смог воспитать концертантов первого уровня, не должно приводить к негативной оценке его педагогического труда. Гензельт создал сознательными усилиями базу для дальнейшего расцвета русской пианистической школы, воспитав новое поколение фортепианных педагогов.

5. Как исполнитель Гензельт пережил два творческих взлета: в 1830–1840-х и во второй половине 1850-х годов. Но главное, что становится заметно в исполнительской деятельности Гензельта — это переход от концертной виртуозности романтического толка к новой исполнительской манере концертирования — «виртуозности в домашнем сюртуке», т. е. игре в небольших залах и классах перед узким кружком ценителей-профессионалов. Можно назвать этот тип исполнительской деятельности, особенно характерной для Гензельта во второй половине жизни — новым типом салонного и домашнего музицирования.

6. Наконец, весомый вклад Гензельта-педагога в создание системы фортепианной педагогики, пришедшей на смену отдельным школам и методам первой половины века, доказывает обращение к его основополагающим трудам в области фортепианного обучения: «На многолетнем опыте основанной Школе фортепианной игры» (1868) и «Приготовительным упражнениям» (1888). Если в первом труде он обобщил лучшие достижения фортепианных школ первой половины века, то во втором заложил основы новой системы фортепианной педагогики XX века.

Гензельт-пианист в молодости был явлением того же порядка, что и Лист, Мендельсон, Тальберг. Но эту исполнительскую «корону» он со временем вынужденно уступил другим — Рубинштейну, Лешетицкому, Рахманинову, Скрябину — или сознательно передал эту традицию Балакиреву и Ляпунову.

Можно сказать, что Гензельт-композитор не оправдал надежд, возлагаемых на него поколением друзей его юности (Шуманом), и стал, по словам Р. Б. Дэйвиса, «самым большим разочарованием в истории музыки». При этом нужно отметить, что среди корпуса его фортепианных сочинений возвышаются подлинные шедевры — Этюды op. 2 и op. 5 и Концерт, незаслуженно забытые еще недавно, но

возвращающиеся к жизни на наших глазах. Великие исполнители XIX – начала XX века — Клара Шуман, Лист, Антон Рубинштейн, Карл Таузиг, Эмиль Зауэр, Феруччо Бузони, Сергей Рахманинов, Леопольд Годовский, Анна Есипова, Бенно Моисеевич были среди тех, кто заложил и укрепил традицию исполнения гензельтовских произведений. В XX–XXI веке их линию продолжают такие виртуозы, как Марк-Андре Амлен, Лев Винокур, Дэниэл Гримвуд.

Гензельт-педагог сохранил свое огромное значение и сегодня, оставаясь «петербургским европейцем» и основоположником блестящей русской фортепианно-педагогической школы XX века. «Школа» Гензельта стала не только предвосхищением идеи консерватории в Петербурге, но и созданием альтернативного метода преподавания, направленного не только на воспитание виртуозов-концертантов, но на поднятие общего музыкального уровня и воспитание будущих педагогов. Среди лучших учеников Гензельта огромное число музыкальных деятелей, композиторов, теоретиков, историков, фортепианных педагогов. Имена Стасова, Зверева, Канилле, Христиановича, Петерсена, Мертке вошли в историю русской музыки и русской музыкальной педагогики второй половины XIX века.

Ратушу Швабаха украшает парадный портрет Гензельта кисти Карла Визе (Carl Wiese)²⁶⁵, написанный в 1860 году. На нем он изображен в пору около своего пятидесятилетия — блестящий виртуоз, придворный пианист в мундире чиновника государственной службы, статный и стройный, с чисто военной выправкой и выдержкой. В какой мере художник идеализировал Гензельта и льстил ему? В какой — воплотил существенные черты его характера? Говоря о Гензельте, легко сбиться на официальный объективный тон, начать перечислять его выдающиеся заслуги и цитировать авторитетных историков. Действительно, Адольф фон Гензельт прошел путь, типичный для многих музыкантов своего времени: начав, как пианист и композитор, он переключился затем на педагогику. Как частный педагог, затем придворный учитель и, наконец, инспектор и педагог всех женских

²⁶⁵ Визе Карл (1828–1875) — немецкий художник, автор многих парадных портретов.

учебных заведений, он сыграл выдающуюся роль в становлении системы фортепианной педагогики в России, и всякий, кто хочет размышлять о будущем европейской педагогики, не сможет пройти мимо его наследия²⁶⁶. Б. В. Асафьев в своем труде «Русская музыка от начала XIX столетия» писал о роли Гензельта: «Пианист Гензельт сделал своей музыкально-педагогической и инспекторской деятельностью существенный вклад в музыкальную культуру России. Его работа как пианиста, интерпретатора, педагога и композитора имела огромное историческое значение, в то время как со стороны собственно педагогической, атмосфера гензельтовской музыки все еще сохраняется»²⁶⁷.

Можно пойти по другому пути, как ниспровергатель всех авторитетов Гарольд Шонберг, который для характеристики Гензельта приводит слова Рубинштейна, слышавшего игру 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»²⁶⁸.

Гензельт, подобно многим исключительно одаренным, был странным, гениально начавшим и, возможно, не до конца воплотившимся. Феноменальная природа гензельтовского пианизма признавалась и Листом, и Шуманом. Иногда кажется: не переместись Гензельт в Петербург, Брамс был бы предвосхищен на 30 лет! Однако, композиторский талант Гензельта, забивший мощным ключом в юности, довольно быстро угас. Гензельт начал блестяще, как самые великие романтики. И не закончил начатое — как большинство из них, канувших безвестными в Лету.

²⁶⁶ См. об этом: *Скорбященская О. А.* Адольф фон Гензельт: забытый музыкант-педагог // Исторические, философские, юридические, политические науки. Искусствоведение и культурология. Тамбов: Грамота, 2016. № 12 (74). С. 167–170.

²⁶⁷ *Глебов Игорь (Асафьев, Б. В.).* Русская музыка от начала 19 столетия. М.; Л., 1930. С. 237, 238, 244.

²⁶⁸ *Шонберг Г.* Великие пианисты. С. 198.

Тщетно искать портрет Гензельта в Петербурге. Может быть, в российской столице Гензельта не заметили и не поняли? И все же, не став на пьедестал, Гензельт занял как раз то достойное место, которое и должен был занять посредник между двумя великими романтическими культурами — немецкой и русской: здесь он сыграл свою незаменимую роль в развитии общеевропейской фортепианной школы второй половины XIX века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Адищев, В. И.** Теория и практика музыкального образования в российских школах закрытого типа : вторая половина XIX – начало XX века : автореферат диссертации на соискание ученого звания доктора педагогических наук : 13.00.01 / Адищев Владимир Ильич; [Место защиты: Ин-т теории и истории педагогики РАО]. – Москва, 2007. – 40 с.
2. **Акопян, Л. О.** Музыка XX века : энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. — Москва : Практика, 2010. — 855 с. — ISBN 978-5-89816-092-0.
3. **Алексеев, А. Д.** Из истории фортепианной педагогики : руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века) : хрестоматия / А. Д. Алексеев. — Москва: Классика-XXI, 2013. —176 с. — ISBN 978-5-89817-375-3.
4. **Алексеев, А. Д.** Русские пианисты : очерки и материалы по истории пианизма / А. Д. Алексеев. — Москва ; Ленинград : Музгиз, 1948. — 314 с. — ISBN не указан.
5. **Алексеев-Борецкий, А.** Любовь Петровна Щетинина, мать Скрябина / А. Алексеев-Борецкий // Музыкальная академия. — 2018. — № 2. — С. 62–82. — ISSN 0869-4516.
6. **Альбрехт, Е. К.** Общий обзор деятельности высочайше утвержденного Санкт-Петербургского филармонического общества (с приложениями и проектом изменения его устава) / Е. К. Альбрехт. — Санкт-Петербург : Типография Э. Гоппе, 1884. — 119 с. — ISBN не указан.
7. **Альшванг, А. А.** П. И. Чайковский. / А. А. Альшванг. — Москва : Музгиз, 1959. —702 с. — ISBN не указан.
8. **Андерсен, Ханс Кристиан.** Сказки : [для среднего школьного возраста] / Ганс Христиан Андерсен ; ил. Свена Отто Сёренсена ; [пер. с дат. Анны и Петра Ганзен]. — Москва : Эксмо, 2016. — 186, [5] с. : цв. ил. - 0+. — ISBN 978-5-699-82330-7.

9. **Анисимова, М. А.** Из прошлого русской фортепианной педагогики // Фортепианная подготовка учителя-музыканта [Текст] : (Вопросы теории, методики и истории) : Сборник трудов / Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина, Кафедра муз. инструментов ; [Ред. коллегия: проф. Б. Я. Вайншенкер (отв. ред.) и др.]. / М. А. Анисимова. — Москва : [б. и.], 1975. — С. 92–115. — ISBN не указан.
10. **Анциферов, Н. П.** Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. Петербург Пушкина / Н. П. Анциферов. — Москва : Бертельсманн, 2014. — 400 с. — ISBN 978-5-88353-617-4.
11. **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. Г. Арановский. — Москва : Композитор, 2009. — 340 с. — ISBN 5-85285-324-0.
12. **Арапов, П. Н.** Летопись русского театра. / П. Н. Арапов. — Санкт-Петербург : Типография Н. Тиблена, 1861. — 386 с. — ISBN не указан.
13. **Арнольд, Ю. К.** Воспоминания / Ю. К. Арнольд. — Москва : Типография Э. Лисснера и Ю. Романа, 1892–1893. — 253 с. — ISBN не указан.
14. **Асафьев, Борис (Глебов Игорь).** Русская музыка от начала XIX столетия / Б. В. Асафьев. — Москва ; Ленинград: ACADEMIA, 1930. — 320 с. — ISBN не указан.
15. **Асафьев, Б. В.** Симфонические этюды / Б. В. Асафьев. — Москва : Композитор, 2008. — 308 с. — ISBN 5-85285-299-617-00.
16. **Асафьев, Б. В.** Глинка // Асафьев Б. В. Избранные труды : в 5 томах. Т. 1. Избранные работы о М. И. Глинке. — Москва : Издательство Академии наук СССР, 1952. — 400 с. — ISBN не указан.
17. **Асмус, В. Ф.** Музыкальная эстетика философского романтизма / В. Ф. Асмус // Советская музыка. — 1934. — № 1. — С. 52–71. — ISBN не указан.
18. **Балакирев, М. А.** Переписка с нотоиздательством П. Юргенсона / М. А. Балакирев. — Москва : Государственное музыкальное издательство, 1958. — 420 с. — ISBN не указан.

19. **Балакирев, М. А.** Переписка / М. А. Балакирев, В. В. Стасов [редактор-составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. С. Ляпунова]. Т. 1, 2. — Москва : Музыка, 1970–1971. — 422 с. — ISBN не указан.
20. **Баренбойм, Л. А.** Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность : в 2 томах / Л. А. Баренбойм. — Ленинград : Музгиз, 1957, 1962. — Т. 1. — 456 с. Т. 2. — 492 с. — ISBN не указан.
21. **Бенуа, А. Н.** Живописный Петербург / А. Н. Бенуа // Мир искусства. — Санкт-Петербург, 1902. — № 1. — С. 3–22. — ISBN не указан.
22. **Бергсон, Анри.** Творческая эволюция : [Пер. с фр.] / Анри Бергсон; [Предисл., примеч. И. И. Блауберг]; Рос. акад. естеств. наук. — М. : Кучково поле : Канон-пресс, 1998. — 382, [2] с.; 21 см. — (Канон философии). — ISBN 5-87533-107-0.
23. **Березовский, Б. Л.** Петербургское Филармоническое общество. История и современность / Б. Л. Березовский. — Санкт-Петербург : Культ-Информ-Пресс, 2002. — 454 с. — ISBN 5-8392-0222-3.
24. **Берковский, Н. Я.** Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. — Ленинград : Художественная литература, 1973. — 568 с. — ISBN 5-352-00015-X.
25. **Блок, А. А.** О романтизме // А. А. Блок. Собрание сочинений : в 8 томах. Т. 6. Проза. 1918–1921 / подготовка текста Д. Максимова, Г. Шабельской; примечания Г. Шабельской. — Москва ; Ленинград : Государственное издательство художественной литературы, 1962. — С. 359–371. — ISBN не указан.
26. **Бобровский, В. П.** О переменности функций музыкальной формы / В. П. Бобровский. — Москва : Музыка, 1970. — 228 с. — ISBN 9-2-734-70.
27. **Бобровский, В. П.** Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский ; предисловие Е. И. Чигаревой. — Изд. 2-е, доп. — Москва : URSS, 2011. — 332 с. — ISBN 978-5-397-02506-5.
28. **Бородин, А. П.** Критические статьи / А. П. Бородин. — Москва : Музыка, 1982. — С. 33—36. — ISBN не указан.

29. **Бородин, Б. Б.** Шарль Алькан — «Берлиоз фортепиано» / Б. Б. Бородин // Музыкальная академия. — 2005. — № 1. — С. 120–126. — ISSN 0869-4516.
30. **Бородин, Б. Б.** История фортепианной транскрипции / Б. Б. Бородин. — Москва : Дека-ВС, 2011. — 508 с. — ISBN 978-5-901951-39-2.
31. **Брагинская, Н. А. Ф.** Шопен в аранжировке Т. Лешетицкого: неизвестный автограф в Отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории / Н. А. Брагинская // Musicus (Музыкальный) : Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. — 2010. — 1–2 (20–21). — С. 8–12. (1–2). — ISSN 2072-0262.
32. **Брук, С. И.** Немцы / С. И. Брук, Т. И. Смирнова // Народы России : энциклопедия. — Москва : Большая российская энциклопедия, 1994. — С. 246–249. — ISBN 5-85270-082-7.
33. **Брянцева, В. Н. С.** Рахманинов / В. Н. Брянцева. — Москва : Советский композитор, 1976. — 645 с. — ISBN не указан.
34. **Буш, М.** Немцы в Петербурге в 1865–1914 гг. Самосознание и интеграция / М. Буш // Немцы в России: проблемы культурного взаимодействия : сборник статей / ответственный редактор Л. В. Славгородская — Санкт Петербург : Дмитрий Буланин, 1998. — С. 69–80. — ISBN 5-86007-116-7.
35. **Бэкон, Ф.** Сочинения. В 2-х томах. Т. I. М.: Мысль (Философское наследие), 1971. — 590 с. — ISBN не указан.
36. **Вайдман, П. Е.** Архив П. И. Чайковского: Текстологические и биографические исследования. Творчество и жизнь : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения / П. Е. Вайдман. — Москва, 2000. — 66 с.
37. **Вайдман, П. Е.** Творческий архив П. И. Чайковского / П. Е. Вайдман. — Москва : Музыка, 1988. — 176 с. — ISBN 5-7140-0200-8.
38. **Васильева-Южина, И. Н.** Джон Фильд. «Русский ирландец» / составитель и автор вступительной статьи И. Н. Васильева-Южина ; ответственный редактор Ю. Г. Фридштейн. — Москва : Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2009. — ISBN 978-5-7380-0281-6.

39. **Вебер, К. М. фон.** Жизнь музыканта (Главы из неоконченного романа) / Карл Мария фон Вебер ; перевод Е. Даттель // Советская музыка. — 1935. — № 10. — С. 45–68. — ISBN не указан.
40. **Востокова, М.** Николай Сергеевич Зверев : материалы к биографии / М. Востокова // Новое о Рахманинове. — Москва : Дека-ВС, 2006. — С. 147–162. — ISBN 5-901951-17-4.
41. **Вязкова, Е. В.** К вопросу о типологии творческих процессов // Процессы музыкального творчества : сборник трудов Российской академии музыки им. Гнесиных / Е. В. Вязкова. — Москва : РАМ им. Гнесиных, 1999. — Вып. 155. — С. 156–182. — ISSN 0207-9933.
42. **Гаспаров, М. Л.** Русская интеллигенция как отводок европейской культуры / М. Л. Гаспаров // Россия / Russia. Новая серия. Вып. 2 [10]: Русская интеллигенция и западный интеллектуализм : История и типология : материалы международной конференции (Неаполь, май 1997 года) / составитель Б. А. Успенский. — Москва : О. Г. И., 1999. — С. 20–28. — ISBN 5-900241-39-4.
43. **Гегель, Г. Ф.** Лекции по эстетике / Георг Фридрих Гегель. — Санкт-Петербург : Наука, 1999. — Т. 2. — 607 с. — ISBN 978-5-02-026288-1.
44. **Гейне, Г.** Лютеция // Гейне Г. Собрание сочинений : в 10 томах. Т. 8. — Ленинград : Художественная литература, 1958. — 392 с. — ISBN не указан.
45. **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 / Адольф фон Гензельт. — Санкт-Петербург : Федор Стелловский, 1868. — 23 с. — ISBN не указан.
46. **Геника, Р.** История фортепиано в связи с развитием фортепианной виртуозности / Ростислав Геника. — Санкт-Петербург : Российская музыкальная газета, 1896. — 216 с. — ISBN не указан.
47. **Гиллельсон, М. И.** Переписка П. А. Вяземского и В. А. Жуковского / М. И. Гиллельсон // Памятники культуры : Новые открытия : Ежегодник 1979. — Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1980. — С. 34–75. — ISBN не указан.

48. **Глинка, М. И.** Записки / М. И. Глинка. — Москва : Музыка, 1988. — 222 с. — ISBN 5-7140-0065-X.

49. **Глинка, М. И.** Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка : в 2 томах (комплект из 3 книг) / М. И. Глинка; редакционная комиссия : Т. Н. Ливанова и др. — Москва : Музыка, 1977. — ISBN не указан.

50. **Глянцева, Н. Н.** Гензельт в России. К истории русско-немецких музыкальных контактов / Н. Н. Глянцева // Немцы в России : проблемы культурного взаимодействия : сборник статей / ответственный редактор Л. В. Славгородская. — Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1998. — С. 136–140. — ISBN 5-86007-116-7.

51. **Глянцева, Н. Н.** Шуман и А. Гензельт : история творческого содружества / Н. Н. Глянцева // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России : материалы международных конференций / [сост. : И. В. Брежнева, Г. М. Малинина]. — Москва, 2002 (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского; ...); — С. 184–199. — ISBN 5-89598-114-3.

52. **Глянцева, Н. Н.** Адольф Гензельт и принц Петр Ольденбургский в Петербурге. Дружеские и творческие связи / Н. Н. Глянцева // Немцы в Санкт-Петербурге (XVIII–XX века) : биографический аспект / составитель Т. А. Шрадер; ответственные редакторы А. С. Мыльников, Ю. А. Петров; РАН. МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера), Институт исследований Санкт-Петербурга и Северо-Западного региона, Общественная академия наук российских немцев. — Санкт-Петербург : МАЭ РАН, 2003. — Вып. 1. — С. 207–212. — ISBN 978-5-88431-368-2.

53. **Глянцева, Наталья.** Адольф Львович Гензельт / Н. Н. Глянцева ; председатель редакционной коллегии В. Карев // Немцы России : энциклопедия. — Москва : Общественная Академия наук российских немцев, 1999. — Том I. А — И. — С. 292–300. — ISBN 5-93227-002-0.

54. **Глянцева, Наталья.** Жизнь и деятельность Адольфа Гензельта (по неисследованным архивным материалам) / Н. Н. Глянцева // Немцы в России :

российско-немецкий диалог : сборник статей / ответственный редактор Г. И. Смагин. — Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2001. — С. 292–300. — ISBN 5-86007-294-5.

55. **Гозенпуд, Абрам Акимович.** Дом Энгельгардта : [Из истории концертной жизни Петербурга первой половины XIX в.] / А. А. Гозенпуд. Санкт-Петербург : Советский композитор, 1992. — 245 с. — ISBN 5-85285-223-6.

56. **Горюхина, Н. В.** Эволюция сонатной формы / Н. В. Горюхина. — Киев : Музична Украина, 1974. — 312 с. — ISBN не указан.

57. **Грот, Я. К.** Переписка с П. А. Плетневым : в 3 томах / издана под редакцией Я. К. Грота, ординарного профессора Императорского Варшавского университета. — Санкт-Петербург: Министерство путей сообщения, 1896. — Т. 3. — 849 с. — ISBN не указан.

58. **Грохотов, С. В.** Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / С. В. Грохотов. — Ленинград, 1990. — 25 с.

59. **Грохотов, С. В.** Иоганн Непомук Гуммель — композитор, пианист, педагог // От барокко к романтизму : сборник статей. Вып. 3. — Москва : МГК, 2012. — С. 115–154. — ISBN 978-5-89598-274-7.

60. **Грохотов, С. В.** Моцарт и Гуммель // Проблемы творчества Моцарта. — Москва : МГК, 1993. — С. 113–122. — ISBN 5-86419-008-X.

61. **Даргомыжский, А. С.** Автобиография, письма, воспоминания современников / А. С. Даргомыжский. — Петербург : Государственное издательство, 1921. — 182 с. — ISBN не указан.

62. **Домбург, Э. ван.** Текстология в отечественном музыкознании : история, теория, практика : учебное пособие / Э. ван Домбург. — Санкт-Петербург : Астерион, 2011. — 96 с. — ISBN 978-5-94856-843-0.

63. **Друскин, М. С.** Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1970. — ISBN не указан.

64. **Друскин, М. С.** Игорь Стравинский : Личность. Творчество. Взгляды / М. С. Друскин. — Ленинград : Советский композитор, 1979. — 228 с. — ISBN не указан.
65. **Друскин, М. С.** Избранное : Монографии. Статьи / М. С. Друскин. — Москва : Советский композитор, 1981. — 336 с. — ISBN не указан.
66. **Друскин, М. С.** Очерки, статьи, заметки / М. С. Друскин. — Ленинград : Советский композитор, 1987. — 299 с. — ISBN не указан.
67. **Дюбюк, А.** Занятия с Джоном Фильдом / А. И. Дюбюк // Российская музыкальная газета. — 1916. — № 34–35. — Стб. 671–672.
68. **Егоров, П. Г.** Шифры и ребусы в фортепианной музыке Шумана : эготон к юбилею М. В. Вольф / П. Г. Егоров // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана. — Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургской консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2011. — С. 300–314. — ISBN 978-5-7422-2999-5.
69. **Егоров, Павел.** Интервью, статьи, рецензии : к 70-летию со дня рождения / П. Г. Егоров ; редактор-составитель А. В. Денисов. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2019. — 182 с. — ISBN 978-5-8114-4108-2, 978-5-4495-0069-4.
70. **Жегин, Н.** Дом Петра Ильича Чайковского в Клину // Асафьев Б. В., Жегин Н.Т., Кашкин Н., Попов С. Прошлое русской музыки : материалы и исследования. — Петроград: Огни, 1920. — С. 65–98. — ISBN не указан.
71. **Жирмунский, В. М.** Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. — Санкт-Петербург: Издательство А. С. Суворина, 1914. — 22 с. — ISBN не указан.
72. **Житомирский, Д. В.** Романтизм // Музыкальная энциклопедия : в 6 томах / под редакцией Ю. В. Келдыша. — Москва : Музыка, 1978. — Т. 4. — С. 698–703. — ISBN не указан.
73. **Житомирский, Д. В.** Роберт и Клара Шуман в России : с приложением путевого дневника Клары Шуман / Д. В. Житомирский. — Москва : Музыка, 1962. — 216 с. — ISBN не указан.

74. **Житомирский, Д. В.** Роберт Шуман : очерки жизни и творчества / Д. В. Житомирский. — Москва : Музыка, 1964. — 880 с. — ISBN не указан.
75. **Зайцева, Т. А.** Творческие уроки М. А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика : исследовательские очерки / Т. А. Зайцева. — Санкт-Петербург : Композитор, 2012. — 496 с. — ISBN 979-5-7379-0498-1.
76. **Зайцева, Т. А.** М. А. Балакирев. Путь в будущее / Т. А. Зайцева. — Санкт-Петербург : Композитор, 2017. — 751 с. — ISBN 978-5-7379-0910-9.
77. **Зенкин, К. В.** Фортепианная миниатюра Шопена / К. В. Зенкин. — Москва : Московская государственная консерватория, 1995. — 150 с. — ISBN не указан.
78. **Зенкин, К. В.** Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. — Москва : Московская государственная консерватория, 1997. — 152 с. — ISBN 5-89598-001-5.
79. **Зилоти, А. И.** Мои воспоминания о Листе / А. И. Зилоти. — Санкт-Петербург : С. П. Кинд, 1911. — 655 с. — ISBN не указан.
80. **Иванов, М. М.** Адольф Гензельт : по поводу двадцатипятилетия его педагогического труда / М. М. Иванов. — Санкт-Петербург : Нувеллист, 1889. — 12 с. — ISBN не указан.
81. **Иванов, М. М.** Исторический очерк пятидесятилетней деятельности музыкального журнала «Нувеллист» / составитель М. М. Иванов. — Санкт-Петербург : Издательство Ю. Штауфа (И. Фишона), 1889. — 32 с. — ISBN не указан.
82. **Исупов, К. Г.** Urbi et orbi, или Почему в Петербурге человек становится умнее? / К. Г. Исупов // Universum: Вестник Герценовского университета; Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. — 2012. — № 3. — С. 166–176. — ISSN 2306-9880.
83. **Келдыш, Ю. В.** Канилле Ф. А. / Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия : в 6 томах / под редакцией Ю. В. Келдыша. — Москва : Музыка, 1974. — Т. 2. — С. 686. — ISBN не указан.

84. **Кириллина, Л. В.** Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : в 3 частях. Часть II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Л. В. Кириллина. — Москва : Композитор, 2007. — 224 с. — ISBN 5-8649-029-2.
85. **Климовицкий, А. И.** О творческом процессе Бетховена / А. И. Климовицкий. — Ленинград : Музыка, 1979. — 176 с. — ISBN не указан.
86. **Кунин, И.Ф.** М. А. Балакирев / И. Ф. Кунин. — Москва : Советский композитор, 1967. — 144 с. — ISBN не указан.
87. **Лаул, Р. Х.** Мотив и музыкальное формообразование / Р. Х. Лаул. — Ленинград : Музыка, 1987. — 76 с. — ISBN не указан.
88. **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 Virtuosen der unserer Zeit. Aus die persönliche Bekanntschaft. — Leipzig, 1872] // Научная библиотека СПбГК, рукопись. — ISBN не указан.
89. **Ломтев, Д. Г.** У истоков. Немецкие музыканты в России : к истории становления русских консерваторий / Д. Г. Ломтев. — Москва : Прест, 1999. — 208 с. — ISBN 5-86203-079-4.
90. **Лосева, О. В.** Роберт и Клара Шуман : русские пути : к проблеме взаимодействия культур : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / О. В. Лосева. — Москва: Московская консерватория, 2012. — 453 с.
91. **Лотман, Ю. М.** Современность между Востоком и Западом / Ю. М. Лотман // Знамя. — Москва : Правда, 1997. — № 9. — С. 157–169. — ISBN не указан.
92. **Лотман, Ю. М.** Комментарии к «Евгению Онегину» // Ю. М. Лотман. Пушкин : Биогр. писателя; Статьи и заметки, 1960-1990; Евгений Онегин : Комментарий / Ю. М. Лотман; [Вступ. ст. Б. Ф. Егорова]. — СПб. : Искусство-СПб, 1995. — 845 с. : портр.; 24 см.; — ISBN 5-210-01483-5.

93. **Ляпунов, С.** Молодые годы Балакирева / Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма / С. Ляпунов, А. Ляпунова. — Ленинград : Музыка, 1962. — 479 с. — ISBN не указан.
94. **Мазель, Л. А.** Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и анализ малых музыкальных форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. — Москва : Музыка, 1967. — 751 с. — ISBN не указан.
95. **Макуренкова, Е. П.** Работы русских музыкантов в области фортепианной педагогики второй половины XIX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Е. П. Макуренкова. — Москва, 1972. — 25 с.
96. **Манн, Т.** Доктор Фаустус // Манн Т. Собрание сочинений : в 10 томах. — Москва : Художественная литература, 1960. — Т. 5. — 694 с. — ISBN не указан.
97. **Мартьянов, П. К.** Цвет нашей интеллигенции : словарь-альбом русских деятелей XIX века в силуэтах, кратких характеристиках, надписях к портретам и эпитафиях / П. К. Мартьянов. — Санкт-Петербург : 6-я типография Р. Голика, 1890. — 248 с. — ISBN не указан.
98. **Мелик-Давтян, Н. Р.** Творческий облик Карла Майера и фортепианная культура его времени : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Н. Р. Мелик-Давтян. — Санкт-Петербург : Российский институт истории искусств, 2013. — 23 с.
99. **Мелик-Давтян, Н. Р.** Неизвестные страницы биографии К. Майера (Письма и записки к В. Ф. Одоевскому) // Opera musicologica, № 1 (11) 2012. С. 93–109.
100. **Мильштейн, Я.** Гензельт / Музыкальная энциклопедия : в 6 томах. Т. 1. — Москва : Музыка, 1973. — С. 962–963. — ISBN не указан.
101. **Мильштейн, Я.** Ференц Лист. — 3-е изд. / Я. И. Мильштейн. — Москва : Музыка, 1999. — 651 с. — ISBN не указан.

102. **Михайлов, А. В.** Этапы развития музыкально-эстетической мысли Германии XIX века / А. В. Михайлов // Музыкальная эстетика Германии XIX века. — Москва : Музыка, 1981. — С. 9–73. — ISBN не указан.

103. **Музалевский, В. И.** Русская фортепианная музыка : очерки и материалы по истории русской фортепианной культуры XVIII – первой половины XIX века / В. И. Музалевский. — Ленинград, Москва : Музгиз, 1949. — 360 с. — ISBN не указан.

104. Музыкальный Петербург : энциклопедический словарь-исследование. XIX век / ответственный редактор и составитель Н. А. Огаркова. Т. 12. XIX век : страницы биографии. — Санкт-Петербург : Композитор, 2013 — 383 с. — ISBN 5-7379-0031-2.; Т. 13. XIX век. 1801–1861 : материалы к энциклопедии. — Санкт-Петербург : Композитор, 2014. — 294 с. — ISBN 978-5-7379-0853-9; Т. 15. XIX век. 1801–1861 : персоналии : А — Б. — Санкт-Петербург : Композитор, 2017. — 687 с. — ISBN 978-5-86845-170-6.

105. **Набоков, В. В.** Дар / В. В. Набоков. — Москва : Художественная литература, 1990. — 332 с. — ISBN 5-85300-002-0.

106. **Натансон, В.** Прошлое русского пианизма : XVIII — начало XIX века / В. А. Натансон. — Москва : Музгиз, 1960. — 290 с. — ISBN не указан.

107. **Николаев, А.** Джон Фильд / А. А. Николаев. — Москва : Музыка, 1979. — 159 с. — ISBN не указан.

108. **Одоевский, В. Ф.** Музыкально-литературное наследие / В. Ф. Одоевский. — Москва : Музгиз, 1956. — 723 с. — ISBN не указан.

109. **Онегина, О. В.** Фортепианные этюды С. М. Ляпунова. педагогические аспекты интерпретации / О. В. Онегина // Вопросы теории и практики преподавания фортепиано в вузе культуры : сборник статей / под общей редакцией доктора педагогических наук, профессора Д. В. Щирова. — Санкт-Петербург : Культинформпресс, 2016. — С. 21–53. — ISBN 978-5-8392-0576-5.

110. **Петрова, Г. В.** Иоганн Бенъямин Гросс — виолончелист-виртуоз и забытый композитор / Г. В. Петрова // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь-исследование. Т. 14. XIX век. 1801–1861 : материалы

к энциклопедии / ответственный редактор и составитель Н. А. Огаркова. — Санкт-Петербург : Композитор, 2017. — С. 267–287. — ISBN 978-573790-853-9.

111. **Петрова, Г. В.** Придворный оркестр в Петербурге в первом десятилетии XIX века / Г. В. Петрова // Старинная музыка. — 2013. — № 4 (62). — С. 2–5. — ISSN 1999–6810.

112. **Петрова, Г. В.** Служебный «формуляр» музыканта первой половины XIX века как историко-культурный документ / Г. В. Петрова // Старинная музыка. — 2019. — № 2 (84). — С. 22–28. — ISSN 1999–6810.

113. **Петровская, И. Ф.** Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге. 1801–1917 : энциклопедия / И. Ф. Петровская. — Санкт-Петербург : Российский институт истории искусств, 1999. — 367 с. — ISBN 5-7559-0020-5.

114. **Писарев, Д. И.** «Отцы и дети» Тургенева / Д. И. Писарев // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 12 томах. Т. 7. — Москва : Наука, 1981. — 366 с. — ISBN не указан.

115. **Погодин, М. П.** Воспоминание о князе В. Ф. Одоевском : речь на заседании Общества любителей русской словесности. 13 апреля 1869 года. — Москва : Издательство Русского, 1869. — 21 с. — ISBN не указан.

116. **Пресман, М. Л.** Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов [Памяти профессора Московской консерватории Н. С. Зверева] / М. Л. Пресман // Воспоминание о Рахманинове : в 2 томах. / Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки ; составитель, редактор, автор предисловия З. Апетян. — 4-е изд., доп. — Москва : Музыка, 1973. — Т. 1. — 480 с. — ISBN не указан.

117. **Прокофьев, С. С.** Автобиография / С. Прокофьев ; предисловие Н. Савкина, послесловие, комментарий М. Козлова. — Москва : Классика-XXI, 2007. — 520 с. — ISBN 978-5-89817-151-3.

118. **Пуртов, Ф. Э.** Немецкие нотоиздатели Санкт-Петербурга конца XVIII — первой четверти XIX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» :

автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ф. Э. Пуртов. — Санкт-Петербург, 2000. — 26 с.

119. **Раку, М. Г.** «Роберт-дьявол» Скриба-Мейербера как зеркало русской публики / М. Г. Раку // Тезисы и материалы Всероссийской научной конференции «Музыкальный Петербург : Творческие диалоги» (Санкт-Петербург, 10 — 14 ноября 2018). — Санкт-Петербург : РИИИ, 2018. — ISBN 978-5-86845-236-9.

120. **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. — ISBN не указан.

121. **Римский-Корсаков, Н. А.** Полное собрание сочинений : литературные произведения и переписка : в 8 томах / Н. А. Римский-Корсаков ; редакционная комиссия : Б. В. Асафьев и др. — Москва : Музгиз, 1955–1963. — Т. 1. — 400 с.; Т. 5. — 519 с. — ISBN не указан.

122. **Ровинский, Д. А.** Подробный словарь русских гравированных портретов : в 4 томах / Д. А. Ровинский. — Санкт-Петербург: Академия наук, 1886–1889. — Т. 1. — 1886. — 296 с. — ISBN не указан.

123. **Рубец, А. И.** Биографический лексикон русских композиторов и музыкальных деятелей. М., 1886 / А. И. Рубец. — Санкт-Петербург : Битнер, 1886. — 97 с. — ISBN не указан.

124. **Рубинштейн, А. Г.** Литературное наследие : в 3 томах. Т. 3. Письма, 1872–1894. Лекции по истории фортепианной литературы / А. Г. Рубинштейн ; составление, подготовка, комментариев и вступительная статья Л. А. Баренбойма. — Москва : Музыка, 1986. — 279 с. — ISBN не указан.

125. Русско-британские музыкальные связи / редактор-составитель и автор вступительной статьи Л. Г. Ковнацкая. — Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургской консерватории, 2009. — 351 с. — ISBN не указан.

126. Русско-немецкие музыкальные связи / редактор-составитель А. К. Кенигсберг, редактор Н. А. Брагинская. — Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургской консерватории, 2006. — 205 с. — ISBN не указан.

127. Русско-польские музыкальные связи / Редактор-составитель Н. А. Брагинская. — Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2018. — 232 с. — ISBN 978-5-98620-299-0.

128. Русско-французские музыкальные связи / редактор В. В. Смирнов. — Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургской консерватории, 2003. — 291 с. — ISBN не указан.

129. **Ручьевская, Е. А.** Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. — Ленинград : Музыка, 1977. — 160 с. — ISBN не указан.

130. **Сафранский, Рюдигер.** Гофман / Р. Сафранский. — Москва : Молодая гвардия, 2005. — 380 с. — ISBN 978-5-235-02813-5.

131. **Савшинский, С. И.** Леонид Владимирович Николаев / С. И. Савшинский. — Ленинград ; Москва : Музгиз, 1950. — 190 с. — ISBN не указан.

132. **Савенко, С.** Dorothea Redepenning. Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Band II: Das 20. Jahrhundert. // Opera musicologica. — 2011. — № 1[7]. — С. 116–130. — ISSN 2075-4078.

133. Санкт-Петербургская консерватория : документы и материалы. Т. 3. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908) : [альбом] / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; редакторы-составители Л. А. Миллер, Т. З. Сквирская ; автор вступительной статьи и сопроводительных текстов Т. З. Сквирская ; редколлегия: Н. А. Брагинская, В. В. Горячих, Л. Г. Данько [и др.]. — [Нижний Новгород]: Благовест, 2019. — 184 с. — ISBN 978-5-6043912-3-5.

134. **Сартакова, Е. С.** История фортепианного факультета Санкт-Петербургской консерватории. 1862–1872 : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Е. С. Сартакова. — Санкт-Петербург : 2008. — 331 с. — ISBN не указан.

135. **Сафонов, В. И.** Новая формула. Мысли для учащихся и учащихся на фортепиано / В. И. Сафонов. — Лондон : Дж. и В. Честер ; Брайтон : П. Юргенсон, 1916. — 24 с. — ISBN не указан.

136. **Сквирская, Т. З.** Источниковедение и текстология в музыкознании : учебно-методическое пособие / Сквирская Т. З. — Санкт-Петербург : Композитор, 2013. — 40 с. — ISBN 978-5-7379-0480-7.

137. **Скорбященская, О.** Чайковский и Вебер / О. А. Скорбященская // Музыкальная академия. — 1990. — № 5. — С. 23–27. — ISSN 0869–4516.

138. **Скорбященская, О. А.** Фортепианные сонаты Карла Марии Вебера в контексте культуры немецкого романтизма : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / О. А. Скорбященская. — Санкт-Петербург, 1993. — 151 с. — ISBN не указан.

139. **Скорбященская, О. А.** Шарль Алькан : этюды для фортепиано / О. А. Скорбященская. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская консерватория, 2013. — 80 с. — ISBN не указан.

140. **Скорбященская, О. А.** Джон Фильд, русский пианист, ирландец // Русско-британские музыкальные связи. — С.-Петербург, 2009. — С. 48–67. — ISBN не указан.

141. **Скорбященская, О. А.** История фортепиано. Инструмент и его мастера / О. А. Скорбященская. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская консерватория, 2015. — 120 с. — ISBN не указан.

142. **Скорбященская, О. А.** Адольф Гензельт : штрихи к портрету музыканта / О. А. Скорбященская. — Санкт-Петербург : Композитор, 2017. — 250 с. — ISBN 978-5-7379-0891-1.

143. **Скорбященская, О. А.** Гензельт, Балакирев и Стасов. Отцы и дети / О. А. Скорбященская // Opera musicologica. — Санкт-Петербург, 2019. — № 4 (42). — С. 16–30. — ISSN 2075-4078.

144. **Скорбященская, О. А.** Гензельт и Шопен : опыт сравнительной характеристики / О. А. Скорбященская // Художественное образование и наука. — Москва, 2019. — № 4. — С. 83–93. — ISSN 2075-4078.

145. **Скорбященская, О. А.** Учитель и ученица. Листки из альбома / О. А. Скорбященская // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург, 2018. — № 4 (47). — С. 105–119. — ISSN 1681-8962
146. **Скорбященская, О. А.** Адольф Гензельт и его высокопоставленные ученики: великий князь Петр Георгиевич Ольденбургский и барон Михаил Врангель / О. А. Скорбященская // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург, 2019. — № 2. — С. 180–196. — ISSN 1681-8962.
147. **Скорбященская, О. А.** Адольф фон Гензельт и Санкт-Петербургская консерватория / О. А. Скорбященская // Opera musicologica. — Санкт-Петербург, 2018. — № 3 (37). — С. 40–71. — ISSN 2075-4078.
148. **Скорбященская, О. А.** Переписка Шумана и Гензельта. (Опыт музыкально-графологического исследования) / О. А. Скорбященская // Музыковедение. — Москва, 2019. — № 7. — С. 43–49. — ISSN 2072-9979.
149. **Скорбященская, О. А.** Давидсбюндлеры. Шуман, Гензельт и другие : вариации на известную тему / О. А. Скорбященская // Музыковедение. — Москва, 2018 — № 12. — С. 35–43. — ISSN 2072-9979.
150. **Скорбященская, О. А.** Лист и Гензельт (часть I). Высокоцитимый коллега и любимый друг : история взаимоотношений Ференца Листа и Адольфа фон Гензельта, воссозданная по их переписке / О. А. Скорбященская // Музыковедение. — Москва, 2018. — № 7. — С. 28–38. — ISSN 2072-9979.
151. **Скорбященская, О. А.** Лист и Гензельт (часть II). Лист и Гензельт в исполнительской и творческой деятельности / О. А. Скорбященская // Музыковедение. — Москва, 2018. — № 8. — С. 3–10. — ISSN 2072-9979.
152. **Скорбященская, О. А.** Веберовский адепт в Петербурге : к истории взаимных влияний немецкой и русской музыки / О. А. Скорбященская // Художественное образование и наука. — Москва, 2018. — № 3. — С. 56–64. — ISSN 2410-6348.
153. **Скорбященская, О. А.** Гензельт и Мейербер / О. А. Скорбященская // Художественное образование и наука. — Москва, 2019. — № 2. — С. 54–60. — ISSN 2075-4078.

154. **Скорбященская, О. А.** Этюды Гензельта : у истоков романтической мифологии / О. А. Скорбященская // Вестник КемГУКИ. Кемерово, 2017. — № 3 (40 /2017). — С. 159–168. — ISSN 2078-1768.

155. **Скорбященская, О. А.** Адольф фон Гензельт : забытый музыкант-педагог / О. А. Скорбященская // Исторические, философские, юридические, политические науки. Искусствоведение и культурология. — Тамбов: Грамота, 2016. — № 12 (74). — С. 167–170. — ISSN 1997-292X.

156. **Скорбященская, О. А.** Адольф фон Гензельт и русские музыканты его времени / О. А. Скорбященская // Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. — Санкт-Петербург, 2016. — № 1 (42). — С. 161–168. — ISSN 1681-8962.

157. **Скорбященская, О. А.** Концерт Гензельта op. 16 и его судьба : к вопросу о становлении жанра русского фортепианного концерта второй половины XIX века / О. А. Скорбященская // Opera musicologica. — Санкт-Петербург, 2020. — Т. 12, № 3. — С. 46–63. — ISSN 2075-4078.

158. **Скорбященская, О. А.** Адольф фон Гензельт. Избранные фортепианные пьесы : нотное издание с комментариями и вступительной статьей / О. А. Скорбященская. — Санкт-Петербург : Композитор, 2017. — ISBN 979-0-3522-0748-6.

159. **Скорбященская, О. А.** Петербургский европеец Адольф фон Гензельт / О. А. Скорбященская // Тезисы международной научной конференции «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия». — Москва, 2015. — С. 450–460. — ISBN 978-5-906709-86-8.

160. **Скорбященская, О. А.** С. В. Рахманинов и А. Л. Гензельт: великий наследник забытого музыканта-педагога. / О. А. Скорбященская // С. В. Рахманинов и проблема исторической памяти России [Текст]: материалы Международной научно-практической конференции, 3—4 декабря 2015 года, Санкт-Петербург / Арт-Холдинг «Рахманинов», Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И. Н. Вановская. — Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2016. — С. 102–113. — ISBN 978-5-91253-686-1.

161. **Смотров, В. Е.** Шарль-Валантен Алькан : личность, эстетика, творчество : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / В. Е. Смотров. — Москва : Государственный институт истории искусств, 2020. — 414 с.
162. **Соллертинский, И. И.** Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // Соллертинский И. И. Исторические этюды. — Москва : Государственное музыкальное издательство, 1962. — 48 с. — ISBN не указан.
163. **Способин, И. В.** Музыкальная форма / И. В. Способин. — Москва : Музыка, 1984. — 400 с. — ISBN не указан.
164. **Стасов, В. В.** В день юбилея Гензельта // Стасов В. В. Статьи о музыке [в 5 выпусках]. Вып. 4. — Москва : Музыка, 1978. — 391 с. — ISBN не указан.
165. **Стасов, В. В.** Консерватории в России : замечания на статью Рубинштейна «О музыке в России» // Стасов В. В. Собрание сочинений. 1844–1886 : в 4 томах. Москва : Музыка, 1974. — Т. 2. — С. 10–34. — ISBN не указан.
166. **Стасов, В. В.** Об увертюре «Фрайшютц» в переложении Гензельта // Стасов В. В. Статьи о музыке [в 5 выпусках]. — Москва : Музыка, 1977. — Вып. 1. — С. 86–97. — ISBN не указан.
167. **Стасов, В. В.** Письма к деятелям русской музыкальной культуры // Стасов В. В. Статьи об искусстве. Т. 2. — Москва : Музыка, 1967. — С. 35–85. — ISBN не указан.
168. **Стасов, В. В.** Училище Правоведения сорок лет тому назад // Стасов В. В. Статьи об искусстве. Вып. 3. — Москва : Музыка, 1977. — С. 3–263. — ISBN не указан.
169. **Стасов, В. В.** Лист, Шуман и Берлиоз в России / В. В. Стасов. — Москва : Музгиз, 1954. — 163 с. — ISBN не указан.
170. **Столянский, П. Н.** Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге / П. Н. Столянский. — Ленинград : Мысль, 1925. — 187 с. — ISBN не указан.

171. **Сухова, Л. Г.** Гензельт-педагог / Л. Г. Сухова // Отечественная музыкальная культура и педагогика первой половины XIX века. Проблемы музыкальной науки. — Уфа, 2012. — № 10. — С. 60–67. — ISSN 2587-6341.

172. **Сухова, Л. Г.** Национальные и интернациональные аспекты российской национально-педагогической школы : специальность 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогика и образования» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Л. Г. Сухова. — Москва: МГПИ им. В. И. Ленина, 2005. — 56 с.

173. **Тарускин, Ричард.** История чего? / Ричард Тарускин ; перевод Ольги Пантелеевой // Opera musicologica. — Санкт-Петербург, 2010. — № 4 [6]. — С. 5–6. — ISSN 2075-4078.

174. **Толстых, Н. П.** Русский Фильд / Н. П. Толстых // PianoФорум. — Москва, 2012. — № 4. — С. 62–74. — ISSN не указан.

175. **Топоров, В. Н.** Петербург и «Петербургский текст» в русской литературе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического : избранное. — Москва : Прогресс — Культура, 1995 — С. 259–367. — ISBN не указан.

176. **Трифонов, П. А.** Франц Лист : очерк жизни и творчества / П. А. Трифонов. — Санкт-Петербург : Типография Стасюлевича, 1887. — 183 с. — ISBN не указан.

177. **Тюлин, Ю. Н.** Учебник по музыкальной форме / Ю. Н. Тюлин, Т. С. Бершадская, И. А. Пустыльник. — Москва : Музыка, 1974. — 358 с. — ISBN не указан.

178. **Фитингоф-Шель, Б. А.** Мировые знаменитости : из воспоминаний барона Фитингофа-Шеля / Б. А. Фитингоф-Шель. — Санкт-Петербург : Типография Пайкина, 1899. — 276 с. — ISBN не указан.

179. **Форкель, И.** О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Иоганн Николаус Форкель ; [пер. с нем.: Валерий Ерохин]. — Москва : Классика-XXI, 2008. — 124, [1] с., [9] л. ил., портр. : ноты; 21 см. — (Музыка в мемуарах). — ISBN 978-5-89817-255-8.

180. **Фролов, С. В. Н.** Римский-Корсаков и «Петербургский текст русской литературы» [сокращенный вариант] // Музыкальная академия. — 2009. — № 1. — С. 88–92. — ISSN 0869-4516.

181. **Фролов, С. В.** Римский-Корсаков и «Петербургский текст русской литературы» / С. В. Фролов // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора (По материалам конференции «Келдышевские чтения-2008») : сборник статей. — Москва : Музыка, 2009. — С. 32–41. — ISBN 978-5-901951-43-9.

182. **Фролов, С. В.** Глинка и музыкальная культура Петербурга первой трети XIX века. Часть I. Звучание улиц и площадей. Музыкальные салоны / С. В. Фролов // Новоспасский сборник. Выпуск второй. Третий век М. И. Глинки. Проблемы сохранения наследия : материалы Всероссийской научно-практической конференции (Смоленск, 31 мая — 2 июня 2006 года). — Смоленск, 2006. — С. 26–40. — ISBN 5-94223-201-6.

183. **Фролов, С. В.** Глинка и музыкальная культура Петербурга первой трети XIX века. Часть II. Песня, романс / С. В. Фролов // Новоспасский сборник. Выпуск четвертый. Эпоха М. И. Глинки. Музыка. Поэзия. Театр : материалы Всероссийской научно-практической конференции (Смоленск, 25–26 апреля 2007 года). — Смоленск, 2007. — С. 31–40. — ISBN 978-5-94223-251-1.

184. **Холопова, В. Н.** Теория музыки : мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. — Санкт-Петербург : Лань, 2010. — 360 с. — ISBN 978-5-8114-0406-3.

185. **Царева, Е. М.** Иоганнес Брамс / Е. М. Царева. — Москва : Музыка, 1986. — 382 с. — ISBN не указан.

186. **Цыпин, Г. М.** Музыкально-воспитательные и образовательные функции обучения на клавишных инструментах (из прошлого клавирно-фортепианной культуры) / Г. М. Цыпин // Инструментальное обучение на музыкально-педагогическом факультете. — Москва : Музыка, 1973. — 188 с. — ISBN не указан.

187. **Чайковский, П. И.** Избранные литературные работы и письма / П. И. Чайковский. — Москва : Музгиз, 1953. — 483 с. — ISBN не указан.
188. **Шабалина, Т. В.** Рукописи Баха. Ключи к тайнам творчества / Т. В. Шабалина. — Санкт-Петербург : Логос, 1999. — 438 с. — ISBN 5-87288-207-6.
189. **Шабшаевич, Е. М.** Музыкальная культура Москвы первой половины XIX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Е. М. Шабшаевич. — Москва: Московская консерватория, 2012. — 55 с.
190. **Шелгунова, Л. П.** Из далекого прошлого / Л. П. Шелгунова, Н. В. Шелгунов, М. В. Михайлов // Воспоминания. Т. 2. — Москва : Музыка, 1967. — 239 с. — ISBN не указан.
191. **Шонберг, Г.** Великие пианисты / Гарольд Шонберг. — Москва : Аграф, 2003. — 416 с. — ISBN 5-7784-0229-5.
192. **Шопен, Ф.** Письма Т. 1. —: в 2 томах / Ф Шопен ; составление и комментарии Г. С. Кухарского. Москва : Музыка, 1980. — 468 с. — ISBN не указан.
193. **Шохирева, Н. А.** Фортепианное искусство Клары Шуман : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Н. А. Шохирева. — Москва: Российская Академия музыки имени Гнесиных, 2008. — 365 с.
194. **Шуман, Р.** О музыке и музыкантах : собрание статей : в 2 томах (комплект из 3 книг). Т. II а / Роберт Шуман ; перевод с немецкого А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой ; составление, текстологическая редакция, вступительная статья, комментарии и указатели Д. В. Житомирского. — Москва : Музыка, 1978. — 327 с. — ISBN не указан.
195. **Шуман, Роберт.** Письма : в 2 томах / Роберт Шуман ; перевод с немецкого Д. В. Житомирского, Е. М. Закс, Л. В. Товалевой, В. Г. Шнитке ; составление, вступительная статья, комментарии и указатели Д. В. Житомирского. — Москва : Музыка, 1970, 1982. — Т. 1. — 719 с. ; Т. 2. — 525 с. — ISBN не указан.

196. **Шуман, Роберт.** Воспоминания о Феликсе Мендельсоне-Бартольди / Роберт Шуман ; перевод, комментарии и вступительная статья О. Лосевой // Музыкальная академия. — 1999. — № 3. — С. 190–206. — ISBN не указан.

197. **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. — Санкт-Петербург : Композитор, 2013. — С. 222–291. Т. XIV. — ISBN 978-5-7379-0763-1.

198. **Шумилин, Д. А.** Русская ветвь шопеновского пианизма. Мария Александровна Гардер / Д. А. Шумилин // Музыкальная академия. — Москва, 2017. — № 4 (760). — С. 62–66. — ISSN 0869-4516.

199. **Шумилин, Д. А.** Лист в женском платье. Российский триумф Софии Борер / Д. А. Шумилин // *Problemata musicologica*. — Санкт-Петербург : Российский институт искусствознания, 2012. — № 10. — С. 229–253. — ISBN 978-5-86845-152-2.

200. **Шумилин, Д. А.** Первые исполнения произведений Ф. Шопена, Ф. Листа и С. Тальберга на петербургской сцене. Антон Августович Герке / Д. А. Шумилин // Вестник музыкальной науки. — Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2018— № 3. — С. 108–118. — ISSN 2308-1031.

201. **Щегловитов, И. Г.** Принц Петр Георгиевич Ольденбургский как общественный и государственный деятель / И. Г. Щегловитов. — Москва, 1915. — 26 с. — ISBN не указан.

202. **Щербакова, Т. А.** Михаил и Матвей Виельгорские / Т. А. Щербакова. — Москва : Музыка, 1990. — 128 с. — ISBN не указан.

203. **Эккерман, И.-П.** Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Иоганн Петер Эккерман ; перевод с немецкого Наталии Ман ; вступительная статья Н. Н. Вильмонт ; комментарии и указания А. А. Аникста. — Москва : Художественная литература, 1981. — 687 с. — ISBN не указан.

204. **Яковлев, В. В.** Московская Консерватория от ее основания до 1889 г. / Яковлев В. В. Избранные статьи о музыке : в 3 томах. Т. 3. Музыкальная культура

Москвы / редактор-составитель, автор предисловия, примечаний и указаний И. Кунин. — Москва : Советский композитор, 1983. — 179 с. — ISBN не указан.

Список литературы на иностранных языках:

205. **Adaiewsky, E.** Adolph Henselt. Quelques aperçus sur sa méthode d'enseignement par une de ses élèves / Ella Adaiewsky // Rivista musicale l'italiana. — 1914. — XXI. — Heft 22. — ISBN не указан.

206. **Augustini, Folke.** Die Klavieretude im 19. Jahrhundert. Studien zu ihrer Entwicklung und Bedeutung / Folke Augustini. — Diss. Düsseldorf, 1985. — ISBN не указан.

207. **Becking, G.** Zur Musikalischen Romantik / Gustav Becking // Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. 2. — Konstanz, 1924. — S. 581–615. — ISBN не указан.

208. **Benyovszky, K.** Hummel: der mensch und Künftler / Karl Benyovszky. — Breslau : Eos-Verlag, 1934. — 432 S. — ISBN не указан.

209. **Blume, F.** Epochen in Musikgeschichte in Einzeldarstellungen / Friedrich Blume. — München ; Kassel : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977. — 467 S. — ISBN не указан.

210. **Blume, F.** Classic and Romantic Music. — A Comprehensive Survey / Friedrich Blume. — New York : W. W. Norton & Company, 1970. — 213 p. — ISBN не указан.

211. **Bula, K.** Adolph Henselt in Schlesien / Karl Bula // Adolph Henselt und die Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert. Bd. 14. — Sinzig, 2004. — S. 89–103. — ISBN 10 3895641065.

212. **Dahlhaus, C.** Romantische Musikästetik und Wiener Klassik // Archiv für Musikwissenschaft. Bd. 29 / Carl Dahlhaus. — Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1972. — S. 167–181. — ISBN не указан.

213. **Davis, Gillian.** Lives Remembered : Richard Beattie Davis / Gillian Davis // The Independent. — London, 2008. — P. 4. — ISBN не указан.

214. **Davis, R. B.** Adolph Henselt (1814–1889). Ein provisorischs Verzeichnis seiner Werke mit einem Kommentar. Adolph von Henselt. 1814–1889. Ausstellungskataloge des Schwabacher Stadtsarchiv. Heft 3 / Richard Beattie Davis. — Schwabach, 1989. — S. 7–36. — ISBN не указан.

215. **Davis, R. B.** Henselt, (Georg Martin) Adolph (von) / The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Bd. 11 / Richard Beattie Davis. — London ; New York, 2001. — P. 383–386. — ISBN 1-56159-239-0 — американский; ISBN 0-333-60800-3 — британский.

216. **Davis, R. B.** Henselt, Balakirev & the piano / Richard Beattie Davis // The Music Review. — London, 1967. — Vol. 28, № 3 (August). — P. 1–25. — ISBN не указан.

217. **Dedinova, Hana.** Smetanuv cyclus „Bagately a impromptue“ v konfrontaci s klavirnimi skladbami A. Henselta. Diss. DMA / Hana Dedinova. — Praha : Universita Karlova, 1972. — ISBN не указан.

218. **Dippert, W.** Adolph Henselt, Klaviervirtuose, komponist und Musikpädagoge / W. Dippert // Ausstellungskataloge des Schwabacher Stadtsarchiv. Heft. 3. — Schwabach, 1989. — S. 2–6. — ISBN не указан.

219. **Dippert, W.** Schwabach und Henselt: historische Kontext und kulturelle Perspektive: Die Zeit 1813 bis 1817 / W. Dippert, S. Kutsche // Adolph Henselt und die Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert. Bd. 14. — Sinzig, 2004. — S. 39–47. — ISBN 10 3895641065.

220. **Eigeldinger, J.-J.** Chopin pianist and teacher as seen by his pupils / Jean Jack Eigeldinger. — Cambridge : Cambridge university press, 1986. — 324 p. — ISBN 0 521 24159.

221. **Einstein, A.** Die Romantick in der Musik / Alfred Einstein. — München : Lichtenstein, 1950. — 434 S. — ISBN не указан.

222. **Gerhardt, D.** Adolph von Henselt und dessen Sohn Alexander. Aus dem Reicher des Wundembaren // Gerhardt, Dagoben von. Das skizzenbuch meines Lebens. T. 1. — Breslau, 1893. — S. 139–168. — ISBN не указан.

223. **Graham, Daniel.** An Analitical Study of Twenty-Four Etudes by Adolph von Henselt. D.M.A., Performance / Daniel Graham. — Peabody Conservatory of Music, 1979. — 127 p. — ISBN не указан.

224. **Hiller, Ferdinand.** Erinnerungsblätter / Ferdinand Hiller. — Cologne : M. Du Mont-Schauburg, 1884. — 263 p. — ISBN не указан.

225. **Hüsken, Renate.** Ella Adaiewsky (1846–1926). Pianistin-Komponistin-Musikwissenschaftlerin / Renate Hüsken. — Köln, 2005. — 435 S. — ISBN 9783936655186.

226. **Jansen, Friedrich Gustav.** Robert Schumann Briefe / Friedrich Gustav Jansen. — Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1886. — 416 s. — ISBN не указан.

227. **Keil-Zenzerova, N.** Adolph von Henselt : das Leben für die Klavierpädagogik in Russland / Natalia Keil-Zenzerova. — Frankfurt am Main : Peter Lang, 2007. — 543 S. — ISBN 3-631- 53925-8.

228. **Kindl, Gebhard.** Adolph von Henselt's Memorien "Meine ersten Erinnerungen" / Gebhard Kindl. — Schwabach : Stadtmuseum, 2007. — 60 S. — ISBN не указан.

229. **Kindl, Gebhard.** Adolph von Henselts Briefe / Gebhard Kindl. — Schwabach : Stadtmuseum, 2010. — 674 S. — ISBN не указан.

230. **Kindl, Gebhard.** Die Reisen von Henselt / Gebhard Kindl. — Schwabach : Stadtmuseum, 2017. — 120 S. — ISBN не указан.

231. **Kindl, Gebhard.** Adolph von Henselt. Chronologie eines faszinierend Lebens / Gebhard Kindl. — Schwabach : Stadtmuseum, 2014. — 816 S. — ISBN не указан.

232. **La Mara [Lipsius, Marie].** Adolf Henselt / La Mara. — Musikalische Studienköpfe. — Leipzig, 1883. — Bd. 3. — S. 77–126. — ISBN не указан.

233. **La Mara.** Zur Erinnerung an Adolf Henselt / Classisches und Romantisches aus der Tonwelt. Mit Briefen vom ihm und an ihm. — Leipzig, 1892. — S. 305–335. — ISBN не указан.

234. **Lenz, Wilhelm von.** Die grosse Pianoforte-Virtuosen unzerer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt — Chopin — Tausig — Henselt / Wilhelm von Lenz. — Berlin, 1872. — S. 85–111. — ISBN не указан.

235. 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. — 481 p. — ISBN не указан.

236. **Müller, A.** Adolph Henselt (1814–1889). Ein vergessener Komponist der Schumannzeit. Sonderausstellung im Robert Schumann-Haus / A. Müller. — Zwickau, 30.10.1999 — 16.01.2000. — ISBN не указан.

237. **Pigott, P.** The life & and Music of John Field (1782–1837), Creator of the Nocturne / Patrick Piggot. — London, 1973. — 243 p. — ISBN 0571101453, 9780571101450.

238. **Puchelt, R.** Verlorene Klänge. Studiezur deutschen Klaviermusik : 1830–1880 / R. Puchelt. — Berlin, 1969. — 88 p. — ISBN не указан.

239. **Rappoldi-Karer, Laura.** Memorien von Laura Rappoldi-Karer / Laura Rappoldi-Karer. — Dresden : Felix von Lepel, 1929. — 128 p. — ISBN не указан.

240. **Redepenning, Dorothea.** Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Band II: Das 20. Jahrhundert / Dorothea Redepenning.— Laaber : Laaber-Verlag, 2008. — 836 s. — ISBN 978-3-89007-206-7.

241. **Schiwietz, L.** Henselts Beethoven / Lucian Schiwietz // Adolph Henselt und die Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert. Bd. 14.— Sinzig, 2004. — S. 175–201. — ISBN 10 3895641065.

242. **Schmidt, L.** Adolph Henselt, Clara Wieck, Robert Schumann, Philologisches zu Funktion und Idee poetischer Klaviermusik / L. Schmidt // Adolph Henselt und die Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert. Bd. 14. — Sinzig, 2004. — S. 204–220. — ISBN 10 3895641065.

243. **Stollberg, O.** Adolph Henselt heute. Schwabach. Beiträge zur Stadtgeschichte und Heimatpflege / Oskar Stollberg. — Schwabach, 1977. — S. 139–147. — ISBN не указан.

244. **Stollberg, O.** Henselt / Oskar Stollberg // Musikgeschichte und Gegenwart. Bd. 6. — Kassel, 1957. — S. 168–172. — ISBN не указан.
245. **Stollberg, O.** Schwabacher Charakterköpfe in der Musikgeschichte des 19. Jahrhundert. Adolph von Henselt / Oskar Stollberg. — Schwabach, 1951. — S. 254–259. — ISBN не указан.
246. **Tanzen, R.** Das Schicksal des Hauses Oldenburg in Rußland / R. Tanzen // Oldenburg Forschungen. Neue Folg. — Oldenburg, 2000. — S. 7–142. — ISBN не указан.
247. **Taruskin, R.** The Oxford History of Western music / Richard Taruskin // Oxford University Press, 2005. — Volume 5. — 3586 p. — ISBN 0-19-516979-4.
248. **Taruskin, R.** Introduction : The History of What? / R. Taruskin // The Oxford History of Western Music. — Oxford University Press, 2005. — Volume I. — P. 13–22. — ISBN 0-19-516979-4.
249. **Taruskin, R.** On Russian Music / Ruchard Taruskin. — Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2009. — 407 p. — ISBN 0520942809, 9780520942806.
250. **Walker, B.** My musical experiences / Bettina Walker. — London, New edition, 1892. — 344 p. — ISBN не указан.
251. **Wiora, W.** Die Musik im Weltbild der Deutschen Romantick / Wiora Walter // Historische und Systematische Musikwissenschaft. — Tützing, 1972. — S. 268–312. — ISBN не указан.
252. **Zduniak, M.** Adolph Henselt in Breslau / Marie Zduniak // Adolph Henselt und die Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert. Bd. 14. — Sinzig, 2004. — S. 105–115. — ISBN 10 3895641065.

Статьи из периодической печати XIX – начала XX века²⁶⁹

Газеты:

1. **Александрова-Левенсон, А. Я.** Воспоминания о А. Л. Гензельте / А. Я. Александрова-Левенсон // Российская музыкальная газета. — 1914. — 27 июля — 3 августа. — Стб. 642–643.
2. **А. Э. (Элькан Александр).** Смесь. Концерт г-жи Грюнберг / А. Элькан. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1838. — 27 мая. — С. 520.
3. **А. Э. (Элькан Александр).** Смесь. Несколько слов о Гензельте / А. Элькан. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1838. — 31 декабря. — С. 336.
4. **Бернард, А.** Извещение / А. Бернард. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1874. — 17 января. — С. 4.
5. **Боткин, В.** Об эстетическом значении новой фортепианной школы / В. Боткин. — Отечественные записки. — 1847. — № 11–12. — С. 58; 1850. — № 1–2. — С. 62 ; 1855. — № 4. — С. 64.
6. **Бессель, В.** Три великих пианиста : Франц Лист, Адольф Гензельт и Антон Рубинштейн [Из моих воспоминаний] / В. Бессель. — Российская музыкальная газета. — 1902. — 10 ноября. — С. 1096–1097.
7. **В. Б. [Василий Боткин].** Фельетон. Адольф Гензельт / В. Боткин. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1849. — 13 ноября. — С. 1023–1025.
8. **Веневитинов, М.** Франц Лист и граф Михаил Юрьевич Виельгорский в 1839 г. / М. Веневитинов. — Русская старина. — 1886. — Ноябрь. — С. 485.
9. **Галлер, Г.** Добавление к описаниям музыкального юбилея А. Л. Гензельта / Г. Гаддер. — Музыкальное обозрение. — 1888. — 30 марта – 11 апреля. — С. 2, 3.
10. **Г. К. (Гесс де Кальве, Густав).** О Гензельте / Густав Гесс де Кальве. — Московские ведомости. — 1839. — № 6. — С. 2, 3.

²⁶⁹ В алфавитном порядке.

11. **Г. К. (Гесс де Кальве, Густав).** Концерты. Смесь / Густав Гесс де Кальве. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1838. — 17 марта. — С. 270.
12. **Г. де К. (Гесс де Кальве, Густав).** Концерт Гензельта / Густав Гесс де Кальве. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1838. — 27 марта. — С. 234.
13. **Дамке, В.** Музыкальное обозрение : письма корреспондента Санкт-Петербургских ведомостей / В. Дамке. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1854. — 19 ноября. — С. 1253.
14. **И. М. (Манн, Ипполит).** Фельетон. Петербургская летопись / Ипполит Манн. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1850. — 8 ноября. — С. 4, 5.
15. **И. М. (Манн, Ипполит).** Фельетон. Заметки / Ипполит Манн. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1852. — 19 октября. — С. 949.
16. **И. М. (Манн, Ипполит).** Заметки. Путешествие Гензельта / Ипполит Манн. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1853. — 20 декабря. — С. 1173.
17. **Манн, И.** Гензельт / Ипполит Манн. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1853. — 3 мая. — С. 4.
18. **И. М. (Манн, Ипполит).** Фельетон. Концерты / Ипполит Манн. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1854. — 15 апреля. — С. 391–392.
19. **И. М. (Манн, Ипполит).** Фельетон. Музыка. Отечественный концерт / Ипполит Манн. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1854. — 23 декабря. — С. 1387.
20. **Ив-ий. (Ивановский, А.).** Гензельт / А. Ивановский. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1852. — 2 ноября. — С. 1002.
21. **Кюи, Ц.** Музыкальная летопись Петербурга / Ц. Кюи. — Название газеты. — 1864. — 9 / 20 апреля. — С. 317.
22. Лист в письмах к нему русских друзей (в переводе А. В. Оссовского) / А. В. Оссовский. — Русская музыкальная газета. — 1896. — № 7. — С. 732–735.
23. Мелочи. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1850. — 12 октября. — С. 253.
24. Материалы к юбилею А. Герке. — Петербургская летопись. — 1868. — 12 / 24 февраля. — С. 1.

25. Музыкальное известие. — Северная пчела. — 1853. — 29 сентября. — С. 858.
26. **Оссовский, А. В.** Забытый музыкант-педагог (Памяти А. Л. Гензельта) / А. В. Оссовский. — Российская музыкальная газета. — 1914. — 4–11 мая. — Стб. 462–468.
27. Петербургская летопись. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1853. — 5 февраля. — С. 111.
28. **Резвой, Модест.** Адольф Гензельт / Модест Резвой. — Северная пчела. — 1838. — 17 марта. — С. 245–247.
29. Смесь. — Северная пчела. — 1838. — 28 февраля. — С. 86.
30. Смесь. — Северная пчела. — 1838. — 21 марта. — С. 259.
31. Смесь. — Северная пчела. — 1838. — 20 апреля. — С. 345.
32. Смесь. — Северная пчела. — 1839. — 22 февраля. — С. 161.
33. Смесь. Музыкальные вести из Москвы. — Северная пчела. — 1839. — 8 марта. — С. 209–210.
34. Смесь. — Северная пчела. — 1839. — 29 сентября. — С. 873.
35. Смесь. — Северная пчела. — 1840. — 16 февраля. — С. 150.
36. Смесь. — Северная пчела. — 1841. — 17 марта. — С. 241.
37. Смесь. — Северная пчела. — 1841. — 17 ноября. — С. 1029–1031.
38. Смесь. — Северная пчела. — 1842. — 16 мая. — С. 430.
39. **Ф. А.** Ф. Канилле / Ф. А. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1850. — 22 января.
40. **Ф. Б. (Булгарин, Фаддей).** Заметки, выписки и корреспонденции / Фаддей Булгарин. — Северная пчела. — 1851. — 25 апреля. — С. 361.
41. **Ф. Б. (Булгарин, Фаддей).** Пчелка : заметки, выписки и корреспонденции. — Северная пчела. — 1853. — 11 февраля. — С. 130.
42. Фельетон. Гензельт в концерте 22 апреля. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1853. — 2 мая. — С. 389.
43. Фельетон. Концерт Гензельта. — Санкт-Петербургские ведомости. — 1854. — 2 апреля. — С. 351.

44. **Финдейзен, Николай.** К десятилетию со дня смерти А. Л. Гензельта / Николай Финдейзен. — Русская музыкальная газета. — 1899. — № 37. — С. 866–872.

Журналы:

45. Библиотека для чтения. — 1839. — Март — апрель. — Т. 33.

46. **В. Б.** Юбилей Гензельта / В. Б. // Новое время. — 1888. — 22 марта/3 апреля 1888 г.

47. **Валерьян Горшков (М. А. Балакирев).** Юбилей Гензельта / В. Горшков // Новое время. — 1888. — 12 / 24 марта.

48. Значение Мендельсона, Шопена, Гальберга и Гензельта как композиторов. Концерт Гензельта в Берлине // Литературное прибавление к Нувеллисту. — 1852. — Ноябрь. — С. 84–85 ; 1853. — Февраль. — С. 11–13.

49. **Квазимодо (Элькан, А.).** Концертный сезон в Петербурге / А. Элькан // Литературное прибавление к Нувеллисту — 1872. — Апрель. — С. 25 ; 1873. — Март. — С. 24; 1854. — Май. — С. 35.

50. **Кони, Ф.** Лист и его концерты / Ф.Кони // Литературная газета. — 1842. — 3 мая (№ 17).

51. **Львов, А. Ф.** Записки / А. Ф. Львов // Русский архив. — 1884. — № 5–6.

52. **Неустроев, А.** Александр Иванович Виллуан (1804–1878) и первое путешествие в Европе А. Рубинштейна / А. Неустроев // Русская старина. — 1890. — Т. 65. — С. 249–280.

53. Новости и биржевая газета. — 1883. — 8/20 мая ; 12/24 мая.

54. Новое время. — 1883. — 16/28 мая ; 1888. — 8/20марта.

55. Последние концерты нашего зимнего сезона гг. Лешетицкого и Гензельта // Пантеон. — 1852. — Май (Т. 3, Т. 5). — С. 52–53 ; 1854. — 4 апреля (Т. 14). — С. 54, 55.

56. Концерты // Русский инвалид. — 1840. — 16 февраля ; 1841. — 14 марта.

57. **Сабинина, М. С.** Записки / М. С. Сабинина // Русский архив. — 1900. — № 6. — кн. 128–129.
58. **Сабинина, М. С.** Из записок Марфы Степановны Сабининой / М. С. Сабинина // Русский архив. — 1901. — № 6.
59. Сын отечества // 1822. — № 28 (Ч. 79). — С. 96.

Архивные материалы:

1. **Балакирев, М. А.** Письмо В. В. Стасову с просьбой о переводе ответного письма Гензельту. 1 июня. 1887 г. // ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. № 737. Л. 29–30.
2. **Барони-Кавалькабо, Ж.** Запись в альбоме Ю. Тюриной от 6 апреля 1844 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранцы). Оп. 1. Ед. хр. 132.
3. **Буль, О.** Запись в альбоме Ю. Грюнберг (Тюриной) от 20 мая 1841 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранцы). Оп. 1. Ед. хр. 134.
4. **Вартель, П.-Ф.** Запись в альбоме Ю. Грюнберг от 12 сентября 1843 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранцы). Оп. 1. Ед. хр. 2857.
5. **Виллуан, А. И.** La marguerite des prés (Andante; 2/4; A-dur для ф-п. в 2 руки). Отрывок (8 тактов). Автограф с дарственной записью Ю. Л. Грюнберг от 16 февраля 1838 г. Москва. // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 2. Ед. хр. 49.
6. **Вьетан, Анри.** Письмо Одоевскому б. д. // ОР РНБ. Ф. 539. Оп. 2. Ед. хр. 375.
7. **Ганка, В.** Стихотворение, посвященное Ю. Грюнберг, запись от 9 июня 1844 г. // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 1164.
8. **Гензельт, А. Л.** Andante g-moll (4/4) // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 1085.
9. **Гензельт, А. Л.** Романс F-dur (6/8) // ОР РНБ. Ф. 816 (Н. Ф. Финдейзен). Оп. 3. Ед. хр. 2389.
10. **Гензельт, А. Л.** Risoluto (4/4, G-dur), на обороте — черновой набросок рукой П. Г. Ольденбургского // ОР РНБ. Ф. 177. (А. Л. Гензельт). Оп. 1. Ед. хр. 5.
11. **Гензельт, А. Л.** Ständchen (6/8; Es-dur). // ОР РНБ. Ф. 177. Оп. 1. Ед. хр. 6.

12. **Гензельт, А. Л.** Задача по гармонии. // ОР РНБ. Ф. 177 (А. Л. Гензельт).
Оп. 1. Ед. хр. 11.

13. **Гензельт, А. Л.** Неизвестное произведение (набросок) 12/8, As-dur. Для фортепиано, 16 тактов. 8 первых тактов — рукой П. Г. Ольденбургского. На л. 2 — набросок тех же авторов. Вальс (предположительно, «Кружатся, кружатся в вальсе собачки» из сборника А. Д. Артоболевской). // ОР РНБ. Ф. 177. (А. Л. Гензельт).
Оп. 1. Ед. хр. 8.

14. **Гензельт, А. Л.** Неизвестное произведение (отрывок) 4/4, E-dur, для кларнета и валторны. Б. д. черновой набросок. // ОР РНБ. Ф. 177. (А. Л. Гензельт).
Оп. 1. Ед. хр. 2.

15. **Гензельт, А. Л., Ольденбургский, П. Г.** «Кэтхен из Хайльбронна». Романтическая опера. Эскизы 1 действия // ОР РНБ. Ф. 816 (Н. Ф. Финдейзен).
Оп. 1. Ед. хр. 2391.

16. **Гензельт, А. Л., Ольденбургский, П. Г.** «Кэтхен из Хайльбронна». Романтическая опера. Эскизы 3 действия // ОР РНБ. Ф. 816 (Н. Ф. Финдейзен).
Оп. 1. Ед. хр. 2390.

17. **Гензельт, А. Л.** Andante con moto (2/4, A-dur). // ОР РНБ. Ф. 965 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 2900.

18. **Гензельт, А. Л.** Ноктюрн (Andante con moto 4/4, C-dur) для 3-х голосов. // ОР РНБ. Ф. 177 (А. Л. Гензельт). Оп. 1. Ед. хр. 9.

19. **Гензельт, А. Л.** Полька (2/4, F-dur). // ОР РНБ. Ф. 177 (А. Л. Гензельт).
Оп. 1. Ед. хр. 3.

20. **Гензельт А. Л.** Неизвестное произведение 4/4 (D-dur–h-moll), Отрывок, 5 и ½ такта, однострочная запись. // ОР РНБ. Ф. 177 (А. Л. Гензельт). Оп. 1. Ед. хр. 10.

21. **Гензельт, А. Л.** Rhein Lied (4/4, G-dur). // ОР РНБ. Ф. 177. (А. Л. Гензельт). Оп. 1. Ед. хр. 4.

22. **Гензельт, А. Л.** Концертные вариации для фортепиано с оркестром на тему из оперы «Роберт-дьявол» Мейербера (B-dur). // ОР РНБ. Ф. 177. (А. Л. Гензельт). Ед. хр. 1.

23. **Гензельт, А. Л.** Неизвестное произведение для фортепиано с-moll (отрывок Этюда ор. 5 № 1). // ОР РНБ. Ф. 817 (Б. А. Фитингоф-Шель). Оп. 1. Ед. хр. 1. Альбом. Л. 26–27.
24. **Гензельт, А. Л.** Письмо Фитингофу-Шелю, 1866 г. // ОР РНБ. Ф. 817 (Б. А. Фитингоф-Шель). Оп. 1. Альбом. Л. 28.
25. **Гензельт, А. Л.** Неизвестное произведение (6/8), b-moll, 1857 г., автограф с записью на память Б. А. Фитингофу-Шелю. // ОР РНБ. Ф. 817 (Б. А. Фитингоф-Шель). Оп. 1. Ед. хр. 1. Альбом. Л. 30.
26. **Гензельт, А. Л.** Дирижерская палочка с запиской В. В. Стасова. // ОР РНБ. Ф. 413 (Ц. А. Кюи). Оп. 1. Ед. хр. 260.
27. **Гензельт, А. Л.** Записка М. Е. Врангелю. // ОРРНБ. Ф. 177. (А. Л. Гензельт). Оп. 1. Ед. хр. 13.
28. **Гензельт, А. Л.** Два письма к Одоевскому. Без даты. // ОР РНБ. Ф. 539. (В. Ф. Одоевский). Оп. 2. Ед. хр. 394.
29. **Гензельт, А. Л.** Письма (8) П. Л. Петерсену. 1877–1882 гг. // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 1088.
30. **Гензельт, А. Л.** Два письма к Александрине Коцебу. 1877 и 1888 гг. // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 1087.
31. **Гензельт, А. Л.** Письмо Генриху Вельфлю. // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 1086.
32. **Гензельт, А. Л.** Письмо Войцеху Ивановичу Главачу от 29. 12. 80 г. // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 27.
33. **Гензельт, А. Л.** Восемь писем В. Е. Врангель (8). 1872–1887 гг. // ОР РНБ. Ф. 177. (А. Л. Гензельт) Оп. 1. Ед. хр. 14.
34. **Гензельт, А. Л.** Два письма неизвестному лицу. // ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Оп. 1. Ед. хр. 1089.
35. **Гензельт, А. Л.** Этюд ор. 2 № 7 D-dur с запиской Стасову на французском языке. // ОР РНБ. Ф. 738 (В. В. Стасов). Оп. 1. Ед. хр. 310.

36. **Гензельт, А. Л.** Отрывок из *Larghetto* (II часть) Концерта f-moll, 1839–1840 гг. С запиской от Гензельта Стасову на французском языке (1887 г.). // ОР РНБ. Ф. 738 (В. В. Стасов). Оп. 1. Ед. хр. 311.

37. **Гензельт, А. Л.** Пять писем и записок Стасову. 1878–1887 гг. // ОР РНБ. Ф. 738 (В. В. Стасов). Оп. 1. Ед. хр. 301.

38. **Гензельт, А. Л.** Письмо Балакиреву. 23 сентября 1884 г. // ОР РНБ. Ф. 41 (М. А. Балакирев). Оп. 1. Ед. хр. № 899.

39. **Гензельт, А. Л.** Письмо Балакиреву от 23 сентября 1884 г. Перевод // НИОР СПбГК. № 2850.

40. **Гензельт, А. Л.** Записка о получении бриллиантового перстня. 1847 г. // РГИА. Ф. 472. Оп. 33. Д. 56.

41. **Глинка, М. И.** Письмо Гензельту. // ОР РНБ. Ф. 190. Оп. 1. Ед. хр. 251.

42. **Грильпарцер, Ф.** Автограф-запись Фр. Грильпарцера на листке альбома Ю. Л. Грюнберг от 9 апреля 1844 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранцы). Оп. 1. Ед. хр. 1119.

43. **Гензельт, А. Л.** Концерт f-moll, 2 часть («*Motiv der wunderbaren Larghetto in A. Henselt's Concert*»). Автограф Ф. Листа с его припиской, датированный маем 1883 г., Веймар. // ОР РНБ. Ф. 437. Оп. 1. Ед. хр. 4.

44. **Гензельт, А. Л.** Концерт ор. 16. // НИОР СПбГК (Отдел рукописей Санкт-Петербургской консерватории). № 1477.

45. **Дмитриева (гр. Толстая), О. Ф.** Письмо Ю. Л. Тюриной 12 января 1867 г. // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 1. Ед. хр. 1517.

46. **Зехтер, С.** Запись на память Ю. Грюнберг (Вена, 24 мая 1844 г.) // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 1. Ед. хр. 2468.

47. **Зехтер, С.** Справка, выданная Ю. Грюнберг о том, что она прошла у него курс гармонии (28 мая 1844 г.) // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 1. Ед. хр. 2469.

48. **Кирхнер, Т.** Запись в альбом Ю. Л. Грюнберг от 6 сентября 1843 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранцы). Оп. 1. Ед. хр. 1425.

49. **Кошкарлов, Н. И.** Два письма Ю. Л. Тюриной (Грюнберг). 1874–1879 гг. // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 1. Ед. хр. 2077.
50. **Лаубе, Г.** Автограф-запись в альбом Ю. Л. Грюнберг (Тюриной) от 6 ноября 1843 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранцы). Оп. 1. Ед. хр. 1519.
51. **Ланнуа, Э.** Тема (Andante. F-dur 2/4 для ф-но в 2 руки (май 1844 г.). Автограф; запись на память в альбом Ю. Л. Грюнберг // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранцы). Оп. 1. Ед. хр. 1509.
52. **Липиньский, К. Й.** Неизвестное произведение (6/8, Es-dur) для скрипки, без сопровождения (1843 г.) // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 1. Ед. хр. 1613.
53. **Лист, Ф.** Три письма Гензельту (1876–1885 гг.) // ОР РНБ. Ф. 437. Оп. 1. Ед. хр. 10.
54. **Барон де Малтитц (Maltitz), А.** Автограф-запись в альбом Ю. Грюнберг от 2 ноября 1843 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Вакселя. Иностранцы). Оп. 1. Ед. хр. 1710.
55. **Мендельсон-Бартольди, Ф.** Свидетельство об успешных занятиях Ю. Грюнберг, 8 ноября 1843 г. (Лейпциг) // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 1. Ед. хр. 1812.
56. **Нейлисов, И. Ф.** Ноктюрн, посвященный Ю. Грюнберг (Julie de Grünberg) // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 2. Ед. хр. 1339.
57. **Путята, Н. И.** Письмо В. Ф. Одоевскому от 30 марта (год неизвестен, в промежутке от 1837 до 1856 гг.) // ОР РНБ. Ф. 539. Оп. 2. Ед. хр. 904.
58. **Рубинштейн, Н. Г.** Письмо Гензельту. 1878 г. // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Вакселя). Оп. 1. Ед. хр. 3741.
59. **Рубинштейн, А. Г.** Письмо Гензельту от 25 декабря 1884 г. Копия рукой Финдейзена. 25. 12. 1884 г. // ОР РНБ. Ф. 816 (Н. Ф. Финдейзен). Оп. 1. Ед. хр. 672.
60. **Тюрина, Ю. Л.** Письмо М. А. Балакиреву. 1859 г. // ОР РНБ. Ф. 41 (М. А. Балакирев). Оп. 1. Ед. хр. 1263.

61. **Хоффмайстер, Ф.** Запись в альбоме Ю. Л. Грюнберг, сделанная 5 ноября 1843 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Ваксея. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 1264.

62. **Хэзер (Häser), А.-Ф.** Автограф-запись на листке альбома Ю. Л. Грюнберг от 2 ноября 1843 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Ваксея. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 1181.

63. **Штрайхер, И.-Б.** Запись-автограф в альбоме Ю. Л. Грюнберг от 13 мая 1844 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Ваксея. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 2604.

64. **Штрейхер, А.** Des Himmels Tochter Harmonie. Стихотворение, запись на листке альбома от 29 мая 1844 г. Ю. Л. Грюнберг (Тюриной) // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Ваксея). Оп. 1. Ед. хр. 2603.

65. **Шульхоф, Ю.** Trinklied (Allegretto, 6/8, g-moll для ф-п. в 2 руки, отрывок (11 тактов) для ф-п. в 2 руки (Варшава, 13 июня 1851 г.) // ОР РНБ. Ф. 124 (Собр. П. Л. Ваксея). Оп. 1. Ед. хр. 2441.

66. **Шуман, Р.** Два письма А. Гензельту от 31.08.1837 г. и 21.09.1837 г. // ОР РНБ. Ф. 991. Оп. 1. Ед. хр. 1182.

67. **Янса (Jansa), Л.** Автограф-запись в альбом Ю. Л. Грюнберг от 3 апреля 1844 г. // ОР РНБ. Ф. 965 (Собр. П. Л. Ваксея. Иностранные деятели). Оп. 1. Ед. хр. 1339.

68. Литография афиши концерта Гензельта 21 марта 1838 г. в Петербурге в Большом театре // ОР РНБ. Ф. 177 (А. Л. Гензельт). Оп. 1. Ед. хр. 17.

Интернет-ресурсы:

1. Internationale Adolph-von-Henselt-gesellschaft — e.V.
www.schwabach.de. (дата обращения: 28.08.2020).

2. Mozart W. A. Sohn. — URL: <http://mozart-sohn.de/leben.html> (дата обращения: 12.08.2017).

3. www.Henseltsociety.org (дата обращения: 28.08.2020).

4. **Акопян, Л.** О русской музыке. Взгляд из океана. Израиль XXI // Музыкальный журнал. — URL: <http://web/archive/org>. (дата обращения: 18.09.2019).
5. **Грейншпол, Б.** Русский музыкант из Швабаха. — URL: <http://Boris-nuerenberg-reisen.de> (дата обращения: 27.08.2020).
6. **Кроо, Д.** Если бы Шуман вел дневник. — URL: http://mir-knig.com/read_184779-3 (дата обращения 23.11.2020).
7. **Соловьев, В. Г.** Фортепианный цикл А. Г. Рубинштейна «Каменный остров». Контент-платформа Panda. Ru. — URL: <http://pandia.ru/text/78/279/81555.php> (дата обращения: 13.08.2017).
8. **Уолкер, Б.** Мои музыкальные приключения. Гензельт / перевод с английского Николая Голинкевича. — URL: [www//http//VKontakte](http://www/http/Vkontakte) (дата обращения 28.01.2020).
9. **Шереметев, С. Д.** Воспоминания. — URL: <https://elsa555.livejournal.com/35885.html> (дата обращения: 13.08. 2019).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ И НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

1. Рисунок 1. Гензельт А. Рондолетто Т. 1. С. 164
2. Рисунок 2. Гензельт А. Весенняя песня Т. 1. С. 164
3. Рисунок 3. Гензельт А. Вторая весенняя песня ор. 15 Т. 1. С. 165
4. Рисунок 4. Гензельт А. Баллада ор. 31 Т. 1. С. 165
5. Рисунок 5. Гензельт А. Экспромт ор. 17 № 2 Т. 1. С. 167
6. Рисунок 6. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 9 Т. 1. С. 167
7. Рисунок 7. Гензельт А. Концерт f-moll, III часть Т. 1. С. 168
8. Рисунок 8. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 1 (начало) Т. 1. С. 178
9. Рисунок 9. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 1 (конец) Т. 1. С. 179
10. Рисунок 10. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 2 (начало) Т. 1. С. 180
11. Рисунок 11. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 2 (середина) Т. 1. С. 181
12. Рисунок 12. Вебер К. М. Соната As-dur. Финал Т. 1. С. 181
13. Рисунок 13. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 2 (окончание) Т. 1. С. 182
14. Рисунок 14. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 2 (середина) Т. 1. С. 182
15. Рисунок 15. Шуберт Ф. Фантазия «Скиталец» Т. 1. С. 182
16. Рисунок 16. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 3 Т. 1. С. 183
17. Рисунок 17. Шуман Р. «Я утром в саду встречаю» Т. 1. С. 183
18. Рисунок 18. Брамс И. Интермеццо ор. 117 № 2 Т. 1. С. 184
19. Рисунок 19. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 4 Т. 1. С. 184
20. Рисунок 20. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 5 Т. 1. С. 185
21. Рисунок 21. Гуммель И. Н. Соната fis-moll Т. 1. С. 187
22. Рисунок 22. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 5 Т. 1. С. 187
23. Рисунок 23. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 6 Т. 1. С. 189
24. Рисунок 24. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 7 (начало) Т. 1. С. 191
25. Рисунок 25. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 7 (середина) Т. 1. С. 192
26. Рисунок 26. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 8 (начало) Т. 1. С. 193
27. Рисунок 27. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 8 (завершение) Т. 1. С. 194

- | | | |
|-----|---|--------------|
| 28. | Рисунок 28. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 9 (начало) | Т. 1. С. 195 |
| 29. | Рисунок 29. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 9 (реприза) | Т. 1. С. 196 |
| 30. | Рисунок 30. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 10 | Т. 1. С. 197 |
| 31. | Рисунок 31. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 11 | Т. 1. С. 198 |
| 32. | Рисунок 32. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 12 | Т. 1. С. 199 |
| 33. | Рисунок 33. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 1 (тема) | Т. 1. С. 205 |
| 34. | Рисунок 34. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 1 (второй раздел — вариация) | Т. 1. С. 205 |
| 35. | Рисунок 35. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 2 | Т. 1. С. 206 |
| 36. | Рисунок 36. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 3 | Т. 1. С. 207 |
| 37. | Рисунок 37. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 4 | Т. 1. С. 208 |
| 38. | Рисунок 38. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 5 | Т. 1. С. 209 |
| 39. | Рисунок 39. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 6 | Т. 1. С. 210 |
| 40. | Рисунок 40. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 6 | Т. 1. С. 211 |
| 41. | Рисунок 41. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 7 | Т. 1. С. 212 |
| 42. | Рисунок 42. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 8 | Т. 1. С. 213 |
| 43. | Рисунок 43. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 9 | Т. 1. С. 214 |
| 44. | Рисунок 44. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 10 | Т. 1. С. 214 |
| 45. | Рисунок 45. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 10 (средний раздел) | Т. 1. С. 215 |
| 46. | Рисунок 46. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 11 | Т. 1. С. 216 |
| 47. | Рисунок 47. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 12 | Т. 1. С. 217 |
| 48. | Рисунок 48. Ляпунов С. М. Этюд «Хоровод сильфов» | Т. 1. С. 218 |
| 49. | Рисунок 49. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 2 | Т. 1. С. 220 |
| 50. | Рисунок 50. Лист Ф. Патетический Концерт для двух фортепиано | Т. 1. С. 222 |
| 51. | Рисунок 51. Мендельсон Ф. Песня без слов ор. 38 № 2 | Т. 1. С. 223 |
| 52. | Рисунок 52. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 1 | Т. 1. С. 224 |
| 53. | Рисунок 53. Брамс И. Квинтет ор. 34. | Т. 1. С. 224 |
| 54. | Рисунок 54. Гензельт А. Этюд ор. 5 № 10 | Т. 1. С. 225 |
| 55. | Рисунок 55. Ляпунов С. М. Скерцо ор. 45 | Т. 1. С. 225 |

- | | | |
|-----|---|--------------|
| 56. | Рисунок 56. Шопен Ф. Этюд № 17 op. 25 №5 | Т. 1. С. 225 |
| 57. | Рисунок 57. Глинка М. И. Восточные танцы из «Руслана и Людмилы» | Т. 1. С. 226 |
| 58. | Рисунок 58. Глинка М. И. Финская песня | Т. 1. С. 226 |
| 59. | Рисунок 59. Гуммель И. Н. Соната D-dur op. 106 | Т. 1. С. 227 |
| 60. | Рисунок 60. Бах И. С. Гавот из Английской сюиты d-moll | Т. 1. С. 227 |
| 61. | Рисунок 61. Клементи М. Соната F-dur op. 36 № 2 | Т. 1. С. 227 |
| 62. | Рисунок 62. Карпов М. Вальс | Т. 1. С. 228 |
| 63. | Рисунок 63. Балакирев М. А. Испанская мелодия | Т. 1. С. 229 |
| 64. | Рисунок 64. Хабербьер Э. Поэтический этюд op. 53 № 5 | Т. 1. С. 229 |
| 65. | Рисунок 65. Глазунов А. К. Ноктюрн | Т. 1. С. 231 |
| 66. | Рисунок 66. Римский-Корсаков Н. А. Колыбельная песня из музыки к драме Л. Мея «Псковитянка» op. 2 № 3 | Т. 1. С. 231 |
| 67. | Рисунок 67. Балакирев М. А. Фортепианная соната. I часть (т. 39, 40) | Т. 1. С. 231 |
| 68. | Рисунок 68. Вагнер Р. «Тристан и Изольда». Вступление | Т. 1. С. 232 |
| 69. | Рисунок 69. Лядов А. К. Интермеццо op. 8 № 2 | Т. 1. С. 232 |
| 70. | Рисунок 70. Лядов А. К. Бирюльки op. 2 № 9 | Т. 1. С. 232 |
| 71. | Рисунок 71. Гензельт А. Концерт f-moll. II часть | Т. 1. С. 233 |
| 72. | Рисунок 72. Лядов А. К. Идиллия op. 25 | Т. 1. С. 233 |
| 73. | Рисунок 73. Скрябин А. Н. Ноктюрн для левой руки op. 9 | Т. 1. С. 233 |
| 74. | Рисунок 74. Балакирев М. А. Этюд «В саду» | Т. 1. С. 234 |
| 75. | Рисунок 75. Ляпунов С. М. Ноктюрн op. 8 | Т. 1. С. 234 |
| 76. | Рисунок 76. Гензельт А. Этюд «Гондола» op. 13 | Т. 1. С. 234 |
| 77. | Рисунок 77. Глинка М. И. – Балакирев М. А. «Жаворонок» | Т. 1. С. 235 |
| 78. | Рисунок 78. Гензельт А. Романс op. 18 | Т. 1. С. 235 |
| 79. | Рисунок 79. Гензельт А. Экспромт op. 34 | Т. 1. С. 235 |
| 80. | Рисунок 80. Балакирев М. А. Соната. Финал | Т. 1. С. 236 |
| 81. | Рисунок 81. Балакирев М. А. Письмо Стасову В. В. | Т. 1. С. 298 |

82. Рисунок 82. Рахманинов С. В. Музыкальный момент Т. 1. С. 319
ор. 16 № 1
83. Рисунок 83. Скрябин А. Н. Соната ор. 6 № 1. Главная Т. 1. С. 322
тема I части
84. Рисунок 84. Гензельт А. Концерт ор. 16. Вступительная Т. 1. С. 322
тема в репризе I части
85. Рисунок 85. Скрябин А. Н. Соната ор. 6 № 1. Финал. Т. 1. С. 323
Центральный эпизод
86. Рисунок 86. Гензельт А. Концерт ор. 16. Центральный Т. 1. С. 323
эпизод I части
87. Рисунок 87. Скрябин А. Н. Ноктюрн для левой руки Т. 1. С. 324
ор. 9
88. Рисунок 88. Гензельт А. Концерт ор. 16. Larghetto Т. 1. С. 324
89. Рисунок 89. Скрябин. А. Н. Прелюдия cis-moll ор. 11 Т. 1. С. 324
90. Рисунок 90. Гензельт А. Концерт ор. 16. Центральный Т. 1. С. 325
эпизод из II части
91. Рисунок 91. Скрябин А. Н. Этюд ор. 8 № 7 Т. 1. С. 325
92. Рисунок 92. Скрябин. А. Н. Этюд ор. 8 № 12 Т. 1. С. 326
93. Рисунок 93. Гензельт А. Этюд ор. 2 № 8 Т. 1. С. 327
94. Рисунок 94. Альбомный листок с автографом для Т. 2. С. 8
Юлии Грюнберг
95. Рисунок 95. Романс Екатерины Ольденбургской Т. 2. С. 26
96. Рисунок 96. Кэтхен из Хайльбронна. Эскиз арии Т. 2. С. 31
Кэтхен
97. Рисунок 97. Кэтхен из Хайльбронна. Эскиз хорового Т. 2. С. 32
финала из I действия
98. Рисунок 98. Кэтхен из Хайльбронна. Эскиз сцены из Т. 2. С. 33
III действия
99. Рисунок 99. Лист Ф. Письмо Гензельту А. от 5 июня Т. 2. С. 63
1878 г.
100. Рисунок 100. Лист Ф. Письмо Гензельту А. от 12 июля Т. 2. С. 67
1879 г.
101. Рисунок 101. Лист Ф. Письмо Гензельту А. от 12 июля Т. 2. С. 69
1879 г.
102. Рисунок 102. Лист Ф. Письмо Гензельту А. от 1 января Т. 2. С. 74
1885 г.
103. Рисунок 103. Гензельт А. Предварительные Т. 2. С. 92
упражнения с дарственной надписью Стасову В. В.
104. Рисунок 104. Афиша первого концерта Гензельта А. в Т. 2. С. 93
Петербурге

- | | | | | | |
|------|-----------------------------|--------------|---------------------------|--------------------------|--------------|
| 105. | Рисунок
упражнения № 225 | 105. | Гензельт А. | Предварительные | Т. 2. С. 144 |
| 106. | Рисунок
упражнения № 226 | 106. | Гензельт А. | Предварительные | Т. 2. С. 144 |
| 107. | Рисунок
упражнения № 227 | 107. | Гензельт А. | Предварительные | Т. 2. С. 144 |
| 108. | Рисунок
упражнения № 228 | 108. | Гензельт А. | Предварительные | Т. 2. С. 144 |
| 109. | Рисунок
упражнения № 222 | 109. | Гензельт А. | Предварительные | Т. 2. С. 145 |
| 110. | Рисунок
упражнения № 223 | 110. | Гензельт А. | Предварительные | Т. 2. С. 145 |
| 111. | Рисунок 111. | Гензельт А. | Письмо Одоевскому В. Ф. | | Т. 2. С. 269 |
| 112. | Рисунок 112. | Гензельт А. | Письмо Главачу В. | | Т. 2. С. 276 |
| 113. | Рисунок 113. | Глинка М. И. | Письмо Гензельту А. | | Т. 2. С. 281 |
| 114. | Рисунок 114. | Гензельт А. | Andante. Вильмерс Р. Этюд | | Т. 2. С. 282 |
| 115. | Рисунок
4 ноября 1847 г. | 115. | Шуман Р. | Воспоминание о | Т. 2. С. 284 |
| 116. | Рисунок
b-moll | 116. | Гензельт А. | Неизвестное произведение | Т. 2. С. 285 |
| 117. | Рисунок 117. | Гензельт А. | Ноктюрн | | Т. 2. С. 287 |
| 118. | Рисунок 118. | Гензельт А. | Полька | | Т. 2. С. 288 |
| 119. | Рисунок 119. | Гензельт А. | Rhein Lied | | Т. 2. С. 289 |

ПРИЛОЖЕНИЯ**ПРИЛОЖЕНИЕ 1****Хроника жизни и творчества Адольфа фон Гензельта****1814**

9 мая — рождение Адольфа фон Гензельта.

1817

Переезд семьи Гензельтов в Мюнхен.

1822

Смерть матери. Начало занятий музыкой.

1826

Начало занятий фортепиано с фрау фон Флад (1778–1843).

1829

10 марта — королева Тереза Баварская дарит Гензельту 6-октавное фортепиано.

12 марта — Гензельт дает сольный концерт в зале «Одеон» в Мюнхене.

Октябрь — Гензельт получает стипендию короля Людвига I Баварского для учебы у Гуммеля.

1830

Смерть отца.

1831

Октябрь 1831–конец лета 1832 года — обучение у И. Н. Гуммеля.

Знакомство с Кларой Вик.

1832

Июль — выступление при дворе в Веймаре с концертом Гуммеля.

28 ноября — концерт в зале «Одеон» в Мюнхен.

1832–1836

Занятия в Вене с А. Хальмом и С. Зехтером.

Усиленные самостоятельные занятия фортепиано в Вене.

1836

Гензельт принимает участие в многочисленных концертах в Вене как пианист-солист и аккомпаниатор.

Гастроли по Германии (Берлин, Йена, Дрезден).

Осень. Приезд в Веймар. Встреча с Гуммелем. Знакомство с Розали Фогль.

1837

11 января — концерт в Йене.

28 января — концерт в Дрездене.

8 мая — концерт в Берлине в «Охотничьем зале».

Клара Вик посвящает Гензельту свои Вариации на тему из оперы «Пират» Беллини.

3 августа — Гензельт принимает участие в прощальном концерте певицы К. Шехнер в Бреслау.

13 августа — концерт Клары Вик в Дрездене, на котором присутствует Роберт Шуман. Она исполняет Этюд Гензельта ор. 2 № 6 и Вариации E-dur.

17 августа — Шуман пишет Гензельту первое письмо с предложением приехать в Лейпциг и Дрезден.

Сентябрь — публикация Этюдов Гензельта ор. 2 и Вариаций на тему «Любовного напитка» в издательстве Хофмайстера в Лейпциге.

24 октября — свадьба с Розали Фогль в Бад-Зальцбурне.

20 декабря — первая встреча с Робертом Шуманом в Лейпциге.

22 декабря — знакомство с Мендельсоном.

29 декабря — концерт в зале «Гевандхауз» в Лейпциге.

1838

11 января — концерт в Дрездене.

Конец января — отъезд в Россию.

1 февраля — Гензельт и Вьетан дают концерт в Варшаве.

22 февраля — Гензельт и Вьетан отбывают из Варшавы в Петербург.

16 февраля — в Лейпциге по инициативе Р. Шумана в продажу для подписчиков «Рейнской музыкальной газеты» поступает бронзовый медальон с изображением Гензельта (мастер Р. Фризе).

28 февраля — публикация 12 салонных этюдов op. 5 у Хофмайстера в Лейпциге.

7 марта — публикация Andante и Этюда («Поэмы любви») op. 3.

7 марта — прибытие Гензельта и Вьетана в Петербург (одновременно со скрипачом К. Липиньским из Лемберга).

28 марта — первые концерты Гензельта в Петербурге (салон графов Матвея и Михаила Виельгорских и Аничков дворец).

2 апреля — триумфальный концерт в Большом театре Санкт-Петербурга.

Октябрь — начало педагогической деятельности в Училище правоведения (продолжилась до 1848 года).

19 декабря — Р. Шуман посвящает Гензельту Новелетты op. 21.

1839

6 января — Гензельт становится почетным членом Филармонического общества.

Конец января — концерт в Москве.

23 февраля — концерт в Петербургском филармоническом обществе.

19 апреля — рождение сына Александра Сергиуса Максимилиана Гензельта.

30 апреля — получение титула придворного пианиста императрицы Александры Федоровны.

Конец 1839 – начало 1840

8 концертов в Риге, Миттаве (Елгаве) и Дерпте (Тарту).

11 января — концерт в Миттаве.

16 января — концерт в Риге в зале «Дома черноголовых».

Январь — публикация Вариаций на тему из оперы Мейербера «Роберт-дьявол» op. 11.

1841

Начало педагогической деятельности в Институте Терезы Ольденбургской.

1842

16 апреля — знакомство с Ф. Листом.

16 мая — знакомство с М. И. Глинкой

1844

4 марта — приезд в Петербург Роберта и Клары Шуман, которые пробыли здесь до 18 мая, после чего отправились в Москву. Совместные концерты, встречи.

19 мая — Гензельт отбывает на корабле в Штеттин, затем приезжает в Берлин.

Август — возвращение в Петербург. Болезнь.

Октябрь — издание «Весенней песни» в Вене.

1845

Начало работы над последней версией Концерта ор. 16. Переписка с Шуманом по поводу редакции и оркестровки Концерта.

5 октября — первое исполнение Концерта ор. 16 в Лейпциге, в Гевандхаузе (солистка — К. Шуман, дирижер — Ф. Мендельсон).

11 и 25 ноября — К. Шуман дважды исполняет Концерт Гензельта ор. 16 в Дрездене в абонементных концертах. Дирижер — Ф. Хиллер.

1847

Новые сочинения — 12 экспромтов ор. 17, 4 романса ор. 18, обработки и транскрипции увертюры А. Ф. Львова.

8 марта — исполнение в Петербурге Концерта ор. 16. Солистка — Е. А. Болговская. Дирижер — К. Альбрехт.

20 апреля — публикация клавира Концерта ор. 16 в Лейпциге у Брайткопфа и Гертеля.

Издание рапсодии ор. 4 в Дрездене у К. Ф. Мезера и 4 романсов ор. 18 в Вене (у П. Мечетти).

1848

Создание транскрипции увертюры К. М. Вебера к опере «Волшебный стрелок» (издана 12 февраля в Берлине у Шлезингера).

Апрель — издание в Лондоне 12 экспромтов ор. 17.

Май — издание транскрипции увертюры к опере А. Ф. Львова «Ундина» у Шлезингера в Берлине.

Сентябрь-декабрь — Гензельт живет в Бреслау, спасаясь от петербургской эпидемии холеры.

1849

Сочинение Трио ор. 24.

29 марта — Лист исполняет Концерт Гензельта ор. 16 в Лейпциге в зале «Гевандхауз».

1850

Август – сентябрь — Гензельт отправляется в большое путешествие с принцем Ольденбургским. Посещение Франции и Англии.

Концерт в Бреслау в зале фортепианной фабрики Бессали.

Октябрь — концерт в Париже в зале Эрара.

1851

Публикация Трио ор. 24 для фортепиано, скрипки и виолончели.

Ф. Лист посвящает Гензельту Большой концерт для фортепиано соло (позднее переделанный в Патетический концерт для двух фортепиано).

1852

Покупка большого дома в Герсдорфе (фрау Розали Гензельт живет там постоянно).

Лето — концерт в Торки (Англия). Встреча с пианистом и композитором И. Крамером в Лондоне.

26 сентября — концерт в Берлине в Кистинг-зале.

1853

4 мая — благотворительный концерт в зале Дворянского собрания в Петербурге.

Сентябрь — открытие специального фортепианного класса в институте Терезы Ольденбургской.

Июль — два концерта в Бреслау, концерт в Дрездене.

20 декабря — публикация новых сочинений в Вене: Концертного дуэта для виолончели фортепиано, Фантазии на песню в цыганско-русском стиле для 2-х или 4-х рук без опуса.

1854

Февраль — два концерта в Киеве, концерты в Одессе в зале Биржи и в доме купца Папудова.

Март — концерт в Харькове.

2 апреля — концерт в Петербурге в зале Дворянского собрания.

19 декабря — благотворительный концерт в Петербурге в зале Дворянского собрания в пользу солдат, раненных во время Севастопольского сражения.

1854–1855

Публикация «Предварительных фортепианных упражнений».

1855

Рецензия Г. Рельштаба на Четыре пьесы Гензельта, напечатанные у Шлезингера:

Ор. 19. Транскрипция вступительной сцены из «Эврианты» К. М. фон Вебера;

Ор. 29. Каденция к бетховенскому концерту c-moll;

Ор. 30. Вальс;

Ор. 32. Ноктюрн.

Публикация книги В. фон Ленца «Бетховен и три его стиля», в которой говорится, что именно Гензельт сделал Вебера и Бетховена популярными в Петербурге. В издании приводится список сочинений Вебера и Бетховена, разучиваемых Гензельтом с учениками: бетховенские сонаты ор. 13, ор. 26, ор. 27 № 2 и ор. 31 № 2, Третий концерт; «Приглашение к танцу», Полька, Полонез и «Концертштюк» Вебера.

1856

В Петербурге выходит двухтомная фортепианная школа Альвина Вика (младшего брата Клары), примеры для которой взяты из сочинений Гензельта. Гензельт пишет вступительную статью к этому труду.

Февраль — сочинение Дуэта для скрипки и фортепиано.

Апрель — публикация фортепианной транскрипции «Русского романса» А. С. Даргомыжского (d-moll op. 33).

1857

Концерт в Бреслау в зале фортепианной фабрики Бессали.

Последний концерт в Петербурге в зале Дворянского собрания.

Сочинения: Ноктюрн As-dur op. 32; транскрипция Романса С. А. Танеева для фортепиано op. 13 № 10.

17 октября — начало работы инспектором в Павловском музыкальном институте.

1858

11 марта — выход статьи «Глинка и музыка в России» в Венской всеобщей музыкальной газете, в которой Гензельт признается лучшим мелодистом, чем Глинка.

7 мая — издание пьес Гензельта:

- Транскрипция Романса С. А. Танеева;
- Третий экспромт op. 34;
- Коронационный марш, посвященный Александру II.

17 июня — выход рецензии на эти пьесы во «Всеобщей венской музыкальной газете».

19 июля — приезд Гензельта в Герсдорф. Его посещают Л. Келлер и Ж. Фойгт.

Август — у Гензельта начинает учиться Алиса Мангольд, чей отец, Карл Мангольд, был соучеником Гензельта по классу Гуммеля.

1859

9 декабря — начало работы в должности инспектора в Николаевском сиротском институте в Петербурге.

Выход в свет пособия Л. Келлера «Руководство к фортепианной игре», в котором Гензельт назван «благороднейшим специалистом по фортепианной технике» и «немецким Шопеном».

1860

30 января — Гензельт награжден орденом Владимира 4-й степени от Александра II.

25 августа — получение российского гражданства.

11 октября — в Дрездене устанавливают памятник Веберу. Гензельт играет в Петербурге в фонд этого памятника.

1861

Февраль — Гензельт назначен инспектором в музыкальных институтах Москвы.

14 марта — Гензельту пожаловано дворянство.

Декабрь — в Шести исторических концертах Эрнста Пауэра в Лондоне исполняются сочинения Гензельта.

1862

Появление новых пьес Гензельта:

- «Утренняя песня» op. 39 для 4-х голосов;
- «Музыкальные картины» для фортепиано.

1863

26 ноября — Гензельту пожалован орден Станислава 2-й степени.

1866

Гензельт начинает служить инспектором Павловского института благородных девиц.

Продажа дома в Герсдорфе и покупка виллы в Вармбрунне.

1867

Август — концерты в Лондоне. В зале фортепианной фабрики Бродвуд и в частном доме.

5 августа — публикация «Фортепианных уроков для юных девушек» Ф. Хюнтена, где в качестве упражнений предлагаются сочинения Гензельта.

Сентябрь – октябрь — концерт в Дрездене в зале фортепианной фабрики Рениша. Концерт в Лейпциге в частном доме.

22 сентября — встреча с Игнацем Мошелесом.

4 декабря — получение ордена Анны 2-й степени.

1868

Пианист Густав Густавович Кросс становится ассистентом А. Герке в Санкт-Петербургской консерватории.

Апрель — выход в свет сочинения «Pensee fugitive» («Мимолетности») оп. 8 — 11 пьес для фортепиано.

31 июля — упоминание в дневнике Х. К. Андерсена о приезде Гензельта с женой в пригород Дрездена. Максен.

29 сентября — концерт Гензельта для ближайших друзей в Дрездене.

14 декабря — получение ордена Владимира 3-го класса.

Работа над учебником «На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры».

Розали фон Гензельт переезжает в собственную квартиру в Дрездене. С этого момента супруги большую часть года живут раздельно.

1869

20 февраля — в лондонском журнале «Музыкальный мир» появляется статья «Фортепианная игра в Санкт-Петербурге», где Гензельт назван лучшим из фортепианных учителей России.

Гензельта приглашают в Мюнхен на празднование 100-летия Гете.

Выход в издательстве Ф. Стелловского «На многолетнем опыте основанных правил преподавания фортепианной игры, составленных Адольфом Гензельтом».

1870

Март — объявление о подписке на Каталог веберовских сочинений Фридриха Вильгельма Йенса. Гензельт просит включить себя в число подписчиков.

Начало дружбы с пианисткой Лаурой Раппольди-Карер.

1871

11 февраля — выход в свет воспоминаний доктора Георга Шульца о Гензельте.

2 мая — получение Гензельтом 5000 серебряных рублей от нотоиздателя Ф. Стелловского за издание 2- и 4-ручных транскрипций и редакций (аппликатурой и вариантами для работы) сочинений Вебера, Бетховена, Крамера, Мендельсона, Шопена.

Лето — покупка новой виллы в Вармбрунне (ныне Польша, Чеплице Славске Здруй).

Ф. В. Йенс пишет статью о веберовских транскрипциях Гензельта.

1872

1 января — Гензельт становится главным редактором журнала «Нувеллист».

В издательстве Бера «Библиотека Бера» в Берлине появляется книга В. Ленца «Великие виртуозы нашего времени», где значительный раздел посвящен Гензельту.

1873

Издание «Вопросов элементарной теории музыки. Руководство для женских учебных заведений».

Выход в свет «Воспоминаний» И. Мошелеса с упоминанием о встрече с Гензельтом 22.09.1867 года.

1874

15 мая — в Лейпциге выходят гензельтовские переработки трех сонат Бетховена (8-й, 17-й и 23-й) для двух фортепиано.

Июнь — знакомство с Мари Липсиус (Ла Марой).

Ноябрь — Гензельт ломает левую руку.

1878

29 января в Самаре от болезни легких умирает сын Гензельта, кадровый военный.

1879

В. В. Стасов знакомит Гензельта с М. А. Балакиревым, который становится для Гензельта ближайшим другом и творческим наследником.

В Лейпциге появляется второе издание «Руководства к фортепианной игре» Л. Келлера с каталогом сочинений Гензельта.

1880

Последнее сочинение Гензельта — Гимн для трех женских голосов.

1883

12 мая – празднование 25-летнего юбилея деятельности Гензельта в России в качестве музыкального инспектора. Приветственные адреса от П. Ольденбургского и Ф. Листа. Гензельт получает орден Станислава 1-й степени.

1885

Гензельт получает должность инспектора музыкальных заведений Орла, Харькова, Белостока и Варшавы.

12 декабря — получение пенсии (1000 рублей в год).

1885–1886

Антон Рубинштейн включает в свои исторические концерты сочинения Гензельта.

1887

Гензельт становится почетным членом Филармонического общества.

Ноябрь — Антон Рубинштейн приглашает Гензельта в консерваторию в состав новых профессоров.

1888

29 января — Гензельт приступает к исполнению обязанностей профессора консерватории.

21 марта — празднование 50-летнего юбилея деятельности Гензельта в Санкт-Петербурге.

28 апреля — последний день работы Гензельта в Санкт-Петербургской консерватории.

13 мая — выпускной экзамен учениц Гензельта в Санкт-Петербургской консерватории.

Июнь — письмо Гензельта к Антону Рубинштейну с объяснением причин отказа работать в консерватории.

1889

Октябрь — приезд Гензельта на виллу в Вармбрун. Встреча с Розали. Болезнь. Приезд Карла Банка.

9 октября — 9.30. Совместное с Карлом Банком исполнение увертюры к «Оберону» К. М. Вебера

10 октября. 10.00. — Смерть Гензельта.

13 октября — Похороны Гензельта на семейном кладбище в Вармбрунне возле могилы сына. (Там же в 1893 году будет похоронена и Розали.)

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Список произведений Гензельта

Сочинения для фортепиано соло

Ор. 1. Рондолетто d-moll. Посвящено мадам принцессе Елизавете Суворовой.

Ор. 2. Двенадцать концертных этюдов. Посвящены Его величеству Королю баварскому Людвигу I.

Ор. 3. Поэма любви. Andante и Allegro концертанте. Посвящается Розали.

Ор. 4. Рапсодия f-moll. Посвящается мадмуазель Софи де Кап-Херр.

Ор. 5. Двенадцать салонных этюдов. Посвящены Ее величеству Марии, королеве Саксонской.

Ор. 6. Два ноктюрна:

- Фонтан (F-dur);
- Боль и счастье (es-moll). Посвящаются Ее величеству Александре Федоровне, императрице всея Руси.

Ор. 7. Первый экспромт c-moll. Посвящен воспитанницам императорских учебных заведений для благородных девиц.

Ор. 8. Pensée fugitive. (Переложение этой пьесы для четырехручного ансамбля с посвящением мадам Серре издано у Брайткопфа и Гертеля).

Ор. 9. Скерцо h-moll. Посвящается Роберту Шуману.

Ор. 10. Два романса князя Михаила Виельгорского. Транскрипция для фортепиано Адольфа фон Гензельта:

- Бывало;
- Je ne mens pas.

Ор. 11. Романс для фортепиано b-moll. Посвящен Мишелю Врангелю (Переработка романса и Этюда ор. 2 № 6 для двух фортепиано издана с тем же посвящением у Гутхайля).

Ор. 12. Концертные вариации на мотив из оперы «Любовный напиток» E-dur.

Ор. 13. Десять пьес:

- Русская ария Н. Норова, транскрипция для фортепиано Гензельта, *fis-moll*;
 - Гондола, этюд. *Ges-dur*. Посвящен баронессе де Крюденер;
 - Каватина и Баркарола. Посвящены Великой княгине Марии Михайловне. Транскрипции каватины Михаила Глинки (*g-moll*) и Баркаролы Михаила Глинки (*D-dur*);
 - Любимая Ария de Balfe *Des-dur*;
 - Мазурка и Полька;
 - Венгерский марш (*Rakoszy-Marsch*) *a-moll*;
 - Марш *D-dur*. Посвящен императору Николаю I;
 - Полька *d-moll*. Посвящена мадам Великой княгине Екатерине Михайловне, герцогине Мекленбург-Стрелецкой;
 - «Река несется», романс С. А. Танеева, транскрипция для фортепиано А. Гензельта.
- Op. 15 № 1. Весенняя песня, *A-dur*. Посвящена принцессе Терезе Ольденбургской.
- Op. 15 № 2. Большая фантазия на цыганский романс «Ты не поверишь, как ты мила».
- Op. 16. Музыкальные картины. Фантазия на цыганско-русскую песню *As-dur*. Посвящается Великой княгине Елене Павловне.
- Op. 17. Второй экспромт *f-moll*. Посвящен мадемуазель Полине Зиновьевой.
- Op. 18. Четыре романса без слов (*b-moll, cis-moll, H-dur, Es-dur*).
- Йозеф Сойка сделал переложение этих пьес для органа.
- Op. 19 № 1. Хор эльфов из оперы «Оберон» Вебера. Переложение для фортепиано.
- Op. 19 № 2. Хор и балет из оперы «Оберон» Вебера.
- Op. 19 № 3. Хор nereid из оперы «Оберон» Вебера.
- Op. 19 № 4. Большая ария Реции из оперы «Оберон» Вебера.
- Op. 19 № 6. Ария Агаты из оперы «Вольный стрелок» Вебера.

- Ор. 19 № 9. Большая ария Адоляра из оперы «Эврианта» Вебера.
- Ор. 19 № 10. Хор и балет из оперы «Эврианта» Вебера.
- Ор. 20. «Отчего?» романс Михала Виельгорского.
- Ор. 22 № 1 и № 2. Два романса графа Сумарокова.
- Ор. 23. Большой похоронный марш
- Ор. 25. Токкатина c-moll. Посвящена мадемуазель Александрине де Вохин.
- Ор. 26. Das ferne Land. Любимый романс мадам Виардо-Гарсия.
- Ор. 27. Романс Р. Таля. Транскрипция для фортепиано Гензельта.
- Ор. 28 № 1. Маленький вальс F-dur. Посвящен мадам Кржисевич.
- Ор. 28 № 2. Маленький вальс C-dur. Посвящен Луи Хальперту.
- Ор. 29. Полька-Софи. Посвящена мадемуазель Софи Бибиковой.
- Ор. 30. Aurore Boreale. Большой вальс cis-moll.
- Ор. 32. Ноктюрн As-dur.
- Ор. 33. Песня без слов.
- Ор. 34. Третий экспромт «Утраченная иллюзия». Посвящается Марии Бедряга.
- Ор. 35. Коронационный марш на коронацию Александра II.
- Ор. 36. Меланхолический вальс d-moll. Посвящается Марии Лисицыной.
- Ор. 37. Четвертый экспромт h-moll. Посвящен мадам Н. Сухановой.
- Ор. 38. Каденция к концерту Бетховена c-moll. Посвящена Екатерине Зиновьевой.
- Ор. 39. «Я все еще его люблю» Романс А. С. Даргомыжского. Посвящается Софи де Норов.
- Ор. 40. Утренняя серенада. Обработка для четырехголосного хора романса Ф. Вульфферта.
- Ор. 41. Этюд Крамера. Упрощенный вариант А. Гензельта.
- Ор. 42. Квартет из оперы «Моисей» Россини. Транскрипция для фортепиано А. Гензельта.
- Ор. 44 № 1. Увертюра «Кориолан» Бетховена. Транскрипция для фортепиано.

Op. 44 № 2. Увертюра «Эгмонт» Бетховена. Транскрипция для фортепиано. Посвящается Дмитрию Кладишеву.

Op. 44 № 3. Увертюра из «Эврианты» Вебера. Посвящается Марии Зварковской.

Op. 44 № 4. Увертюра из «Фрайшютца» Вебера.

Op. 44. № 5. Увертюра из «Оберона» Вебера. Посвящается мадемуазель Екатерине Болговской.

Op. 45. «Колыбельная». Посвящается Великой княгине Марии Николаевне, герцогине Лихтенбергской.

Op. 46. «Вечерняя звезда». Романс П. Г. Ольденбургского. Транскрипция для фортепиано.

Op. 47. «Приглашение к танцу» Вебера. Аранжировка Гензельта.

Op. 48. Блестящая полька Вебера. Аранжировка Гензельта.

Op. 49. «Я Вас любил», транскрипция романса князя Григория Кушелева-Безбородко.

Op. 50. Дуэт. Посвящен мадемуазель Софи де Таль.

Op. 51. Воспоминание о Варшаве. Вальс.

Op. 52. Ночь в лесу. Песня. Стихи и музыка принца П. Г. Ольденбургского. транскрипция для фортепиано Гензельта.

Без опусов

«Весело и горестно». Романс О. К. Клемма. Транскрипция Гензельта. Посвящен Константину Ольденбургскому.

Этюд для фортепиано. Посвящен мадам Софи Верховской.

«Былые слезы». Романс П. Козлова. Посвящается мадемуазель Екатерине Бескоровайной.

Романс А. Оппеля «Забыли вы». Посвящается Ольге Путиловой.

Весенняя песня (1832 г.) C-dur. Посвящена Александру Штюлеру. Издание 1883 г.

«Я помню чудное мгновение». Романс М. И. Глинки. Переложение Гензельта. 1884 г.

Маленький романс для фортепиано. Мадам де Бушен.

«То было раннею весной». Романс П. И. Чайковского, транскрипция для фортепиано. Посвящается Вере Третьяковой в знак глубокого уважения.

«Какое счастье». Романс Ш. Давыдова. Транскрипция Гензельта. Посвящается мадемуазель Вере Претченко.

Сочинения для фортепиано в 4 руки

Канон для фортепиано в четыре руки h-moll. Посвящается Сержу и Аннетте Танеевым.

Майское время. для фортепиано.

Ваза-марш. Транскрипция марша Александра фон Штюрлера.

Сочинения для фортепиано с оркестром

Концертные вариации для фортепиано с оркестром на тему Мейербера op. 11.

Концерт для фортепиано с оркестром op. 16.

Камерные сочинения:

Дуэт для фортепиано и виолончели или альты или валторны op. 14, посвящен князю Матвею Виельгорскому.

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели op. 24.

Методические работы

Приготовительные упражнения, 1 часть СПб., Стелловский, 1855.

На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепиано, составленные Адольфом Гензельтом. Руководство для преподавателей и учениц во вверенных его надзору казенных заведениях. СПб, Стелловский, 1868.

Преамбулы во всех мажорных и минорных тональностях к Методу Франсуа Хюнтена. М, Юргенсон, 1884.

Продолжение «Приготовительных упражнений». М., Гутхаль, 1888.

Рациональная метода изучения фортепианной игры. Иосиф Роба в сотрудничестве с А. Гензелем. С прибавлением краткого руководства к изучению гармонии. М., Ценз[ура], 1879.

Вопросы по элементарной теории музыки. Руководство для женских учебных заведений ведомства императрицы Марии, составление Адольфа Гензельта. СПб., А. Бютнер, 1873.

Наброски к брошюре. О фортепианных уроках А. Гензельта. СПб., Балашев, 1874.

Переложения для двух фортепиано

Соната патетическая Людвиг ван Бетховена op. 13. Посвящается мадам баронессе Иде Гауфф.

Адажио и Аллегретто из сонаты op. 27 № 2 Людвиг ван Бетховена («Лунной»). Посвящение мадемуазель Марии Печниковой.

48 этюдов Г. Бертини op. 29 и op. 32.

Этюд Шопена op. 25 № 2 f-moll. Посвящен мадам баронессе Вере Врангель.

Сонатина Клементи G-dur. Посвящается мадемуазель Ольге Петровской.

50 знаменитых этюдов И. Б. Крамера.

Этюд И. Мошелеса As-dur. Посвящен мадемуазелям Аннетте и Марии Маркевич.

Этюд И. Мошелеса op. 70 as-moll, b-moll.

Редакции:

Алябьев-Лист. «Соловей».

Бетховен Л. Соната op. 57 «Аппассионата».

Вагнер-Лист. Речитатив и ария из «Тангейзера».

Вагнер-Лист. Концертная парафраза из «Тангейзера».

- Сцена и ария Макса из «Фрайшютца» Вебера. Транскрипция Гензельта.
Вебер К. М. фон. *Momento capriccioso*.
Вебер К. М. фон. Норманнская песня *cis-moll*.
Вебер К. М. фон. Блестящая полька *op. 72*.
Вебер К. М. фон. Полонез *op. 21*.
Вебер К. М. фон. Мелодрама из оперы «Прециоза».
Вебер К. М. фон. Балет и хор из оперы «Прециоза»,
Вебер К. М. фон. Соната *op. 24 C-dur*.
Вель Ч. 12 полонезов для фортепиано.
Вильм. Русский романс «Она моя».
Волленхаупт Х. А. Полька *op. 41 № 8*.
Волленхаупт Х. А. Вальс штирийский. (Песнь одиночества). Салонная сказка
op. 27 № 2.
Делер Т. Ноктюрн *op. 24. Des-dur*.
Калькбреннер Ф. Блестящие вариации на арию «*La tante palpiti*».
Крамер И. Б. Этюд *f-moll*.
Крамер И. Б. 84 этюда
Кюхе В. Грациэлла. Салонная сказка. *op. 60*.
Лист Ф. Песня Миньоны
Лист Ф. Воспоминание о Лючии ди Ламмермур.
Лёшгорн К. А. Прекрасная Амазонка *op. 25*.
Лисберг Ч. Б. Фонтан. Идиллия *op. 34*.
Лисберг Ч. Б. Неаполитана *op. 26*.
Лисберг Ч. Б. Блестящий вальс *op. 53*.
Львов А. Ф. Увертюра к опере «Ундина».
Мендельсон Ф. Песня венецианского гондольера.
Мендельсон Ф. *La fileuse* («Прялка»)
Мендельсон Ф. Песня без слов. *Op. 67 № 6*.
Мендельсон Ф. *Rondo capriccioso*. *Op. 14*.
Мошелес И. Этюды для фортепиано.

- Мошелес И. Концерт для фортепиано g-moll (фрагмент).
- Моцарт В. А. Andante из сонаты a-moll.
- Моцарт В. А. Реквием с аккомпанементом на органе или на фортепиано.
- Хеллер С. Каприччио на тему песни Шуберта «Die Forelle» («Форель»).
- Чайковский П. И. Осенняя песня.
- Шлезингер Д. Andante op. 8.
- Шопен Ф. – Лист Ф. Польская песня (№ 1 «Желание»).
- Шопен Ф. – Лист Ф. Польская песня (№ 3 «Колечко»).
- Шопен Ф. – Лист Ф. Польская песня (№ 5 «Моя милочка»).
- Шопен Ф. Экспромт As-dur. Вальс op. 42.
- Шопен Ф. Фантазия-экспромт op. 66.
- Шопен Ф. Мазурки op. 33 № 3 и № 4.
- Шопен Ф. Полонез op. 26 № 2.
- Шопен Ф. Полонез op. 40.
- Шопен Ф. Скерцо op. 20.
- Шуман Р. «Вечером». Из «Фантастических пьес» op. 12.
- Шуман Р. «Колыбельная». Транскрипция Гензельта.
- Шуман Р. «Весенняя ночь». Транскрипция Гензельта.
- Шуман Р. «Отчего?» Из «Фантастических пьес» op. 12.
- Шуман Р. «Вещая птица». Из «Лесных сцен».
- Штраус И. Вальс.
- Юнкельман А. Юмореска op. 25 № 3.
- Юнкельман А. Мелодия op. 25 № 4.
- Юнкельман А. Романс op. 25 № 2.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3**Концертная деятельность Гензельта**

12 марта 1829 года — Первый официальный концерт. Мюнхен, зал «Одеон».

Программа: В. А. Моцарт. Allegro из Концерта C-dur; Ф. Калькбреннер. Рондо. А. Гензельт. Фантазия с вариациями на темы из «Фрайшютца» К. М. Вебера.

Лето 1832 года — выступление при дворе в Веймаре. Программа: Иоганн Непомук Гуммель. Концерт As-dur op. 113.

29 ноября 1832 года — Мюнхен. Зал «Одеон». Выступление как пианиста и композитора. Программа: Вокальный квартет «Gedicht an Hellas in vierten Jahre seine befreiung», на слова Людвига I баварского, Фортепианный концерт f-moll (позднее уничтоженный композитором).

1836 год — Вена, участие во многих концертах с исполнением Второй сонаты Карла Марии фон Вебера As-dur op. 39, Фортепианного концерта № 3 c-moll op. 37 Людвига ван Бетховена, Фортепианного концерта Es-dur op. 56 Игнаца Мошелеса, участие в ансамблевых концертах со скрипкой и виолончелью (программа неизвестна).

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

25 июня — 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 — Берлин. Концерт в «Охотничьем зале». Гуммель. Трио E-dur. Шопен. Этюды, собственные сочинения, среди них этюды и вариации.

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

29 декабря — концерт в Лейпциге, в зале Гевандхауз. Программа: Вебер. Концертштюк op. 79 f-moll, Шопен. Этюд C-dur op. 10 № 1, свои собственные сочинения, среди которых Этюд op. 2 № 6, Поэма любви op. 3, Вариации на тему Мейербера op. 11.

Январь 1838 года — концерт в Варшаве. Программа неизвестна. Совместно с Анри Вьетаном.

Март 1838 года — Санкт-Петербург. Концерт в салоне Матвея и Михаила Виельгорских. Программа целиком неизвестна. Среди пьес — этюд op. 2 № 5 и Поэма любви op. 3.

Санкт Петербург. Концерт в Аничковом дворце. Программа неизвестна.

20 марта — Санкт-Петербург. Концерт в Большом театре. Программа: Сочинения Вебера, Шопена (этюд cis-moll), собственные сочинения — Этюд op. 2 № 5, Вариации на тему Мейербера и Поэма любви op. 3.

Конец января 1839 года — концерт в Москве. Программа неизвестна.

23 февраля 1839 года — Санкт-Петербург, концерт в зале Дворянского собрания. Бетховен. Концерт op. 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. Гуммель. Септет, Шопен. Этюды. Собственные сочинения, среди которых — Вариации на тему Мейербера, фантазия на увертюру Вебера «Оберон».

16 января — Рига. Концерт в зале «Черноголовых». Программа неизвестна.

15 марта 1844 года — концерт в салоне принца Петра Ольденбургского совместно с Кларой Шуман. Программа: Принц Петер Ольденбургский. Симфония. Роберт Шуман. Andante с вариациями для двух фортепиано op. 46. Гензельт один исполнил Полонез Шопена.

1850 год — Бреслау. Концерт в зале фортепианной фабрики Бессали. Программа: собственные сочинения (Этюд e-moll op. 5, Романс, Вальс, Этюд «Гондола» op. 13 № 2, Ф. Мендельсон-Бартольди. Рондо-каприччиозо op. 14, Шопен. Три этюда (Es-dur, a-moll, C-dur), Лист. Воспоминания о Лючии ди Ламмермур Доницетти, Вебер. Увертюра к «Оберону», транскрипция Гензельта,

увертюра к «Фрейшютцу», транскрипция Гензельту, «Приглашение к танцу» op. 65, «Блестящая полька» op. 72.

Октябрь — Париж. Концерт в зале Эрар. Программа точно неизвестна. Сочинения Вебера и собственные сочинения.

1852 год — Торки (Англия). Концерт в благотворительных целях. Программа неизвестна.

26 сентября — Берлин. Концерт в Кистинг-зале. Программа: Бетховен. Увертюра «Кориолан», Адажио из Патетической сонаты. Шопен — похоронный марш из сонаты b-moll op. 35. собственные 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 — 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.

Февраль 1854 — Киев. Два концерта. Программа неизвестна.

15 февраля — Одесса. Концерт в Börsensaal. Программа: Шопен. Колыбельная op. 57. Мазурки, Этюды. Мошелес. Два Этюда. Собственные сочинения: Вариации на тему из «Любовного напитка» Доницетти op. 12, Поэма любви, Этюды, среди которых op. 2 № 5, Романс и некоторые другие сочинения, Вебер. Концертштюк, Увертюра к «Оберону», «Блестящая полька» op. 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 op. 49, Увертюра к опере «Фрайшютц», «Приглашение к танцу», граф Виельгорский. Романс «Бывало», транскрипция Гензельта. 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. 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 год — 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 Ламмермур». 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.

Последний официальный концерт в Санкт-Петербурге в зале Дворянского собрания. Программа: Гуммель. Септет.

Январь 1859 года — 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 — Лондон частный концерт в зале фабрики Бродвуд. Вебер. Соната As-dur op. 39, Концертштюк, Блестящая полька, сочинения Шопена и Шумана, множество собственных сочинений, среди которых — Этюд op. 2 № 6.

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

Список самых известных учеников и учениц Гензельта²⁷⁰

1. Александр II (1818–1881), русский император, царствовавший с 1855 по 1881 год. Когда двадцатипятилетний Гензельт стал придворным пианистом Императрицы Александры Федоровны в 1839 году, то начал учить ее старшего сына, Александра. К восшествию Александра II на престол в 1855 году, Гензельт написал Марш G-dur op. 35.

2. Александра Иосифовна (1830–1911), урожденная принцесса Саксен-Альтенбургская, жена Великого князя Константина (1827–1899), брата Александра II.

3. Альтман Элли. Пианистка, ученица последних лет, написавшая Гензельту к его дню рождения 9 мая 1888 года стихотворение²⁷¹.

4. Балакирев М. А. (1836–1910). Выдающийся русский композитор, пианист, дирижер, педагог, основатель «Могучей кучки». Друг и наследник Гензельта, продолжатель его пианистических традиций, Балакирев не был учеником немецкого музыканта в буквальном смысле слова, но находился под его безусловным влиянием и внимательно изучил гензельтовское фортепианное творчество и педагогическое наследие, редактировал и издавал гензельтовские сочинения, то есть являлся учеником Гензельта по духу, а не согласно букве.

5. Бауэр Клара (1836–1876). Пианистка и преподавательница, романтическая писательница, издававшаяся под псевдонимом Карл Детлеф. Уроженка Бреслау, до Гензельта училась у Фридриха Вика, после многих лет преподавания в Петербурге и Орле переехала в Дрезден.

6. Бенкендорф Мария (1820–1880), дочь графа Александра фон Бенкендорфа, полицейского министра при Николае I. Замужем за Григорием

²⁷⁰ В списке использованы материалы из кн.: *Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889)*, а также материалы ОР РНБ.

²⁷¹ *Kindl G. Adolph von Henselts Briefe. S. 11.*

Петровичем Волконским, выросшим во Франции. Училась у Гензельта в Петербурге, до замужества.

7. Болговская (Озерская) Екатерина (1830–?), первая исполнительница в Петербурге (8 марта 1847 г.) Концерта Гензельта op. 16.

8. Вестман Софи фон (ок. 1850–1912). Софья Владимировна фон Вестман, любимая ученица Гензельта. Дочь Владимира Ильича фон Вестмана (1818–1875), директору министерства иностранных дел, и его жены. Анны-Марии Николаевны, урожденной Штюлер. Замужем за генерал-майором Петром Александровичем фон Билдерлингом (1844–1900). У них было трое детей. Гензельт посвятил ей транскрипцию для двух фортепиано Большого Концертного Дуэта К. М. фон Вебера op. 48, изданного у Шлезингера в 1873 году. Ее дяде генералу Александру Карлу фон Штюлеру Гензельт посвятил пьесу «Весенняя песня» C-dur.

9. Вондерфор Мария — ученица Гензельта, пианистка и композитор. Ее первым сочинением стал Ноктюрн E-dur, посвященный Гензельту, который был напечатан в Лейпциге у Брайткопфа и Гертеля. Среди ее следующих пьес — «Бедная Роза», романс для альты op. 2 № 1, «Trost und Tränen», дуэт для сопрано и баса с фортепианным сопровождением op. 2 № 2 и «У ручья весной», романс для альты op. 2 № 3, напечатанные в ноябре 1842 года у Брайткопфа и Гертеля.

10. Врангель Михаил Георгиевич (1836–1899), сын Георгия (Егора) Врангеля, брат Веры Врангель, получил военное образование, стал генерал-майором, губернатором Плоцка и Миттавы. Гензельт был дружен со всем семейством Врангелей, Михаил учился у него в 1850-х годах и был другом его сына.

11. Гаккель (Хэккель Ольга фон) (около 1860–1929). Ученица Гензельта, автор воспоминаний о нем «Meine Erinnerungen an Adolph Henselt (Zum 100. Geburtstag)»²⁷².

²⁷² Neue Musik-Zeitung. 25 Jg. Stuttgart; Leipzig, 1914. Heft 16.

12. Гардер Мария Александровна фон (1833–1880). Кроме Гензельта училась у Листа, Шопена и Шарля Майера. Концертировала по Европе (в 1846–1856 году) и России.

13. Гейнрихсен Софья-Петровна (?–?), ученица Гензельта, упоминается в «Воспоминаниях» Беттины Уолкер как директриса одного из петербургских Женских институтов, ассистентка Гензельта.

14. Главач Войцех Иванович (1849–1911). Главач учился в Пражской органной школе у Франтишека Блазек (Blazek) и Йозефа Крейчи (Krejčí), затем в Париже как органист. После военной службы в Вене стал военным капельмейстером. Затем приехал в Санкт-Петербург и стал учеником Гензельта. Был органистом в итальянской опере и давал уроки фортепиано. С 1882 года стал дирижером в Павловске. Вернувшись в Петербург, основал симфонический оркестр, студенческий духовой оркестр и хор. Как фортепианный педагог давал частные уроки в дворянских семьях. Занял пост органиста в Придворной Капелле и стал Придворным солистом-органистом. В 1880 году изобрел новый инструмент Армонипиано, сочетающий черты органа и фортепиано.

15. Греч Эмилия (см. фон Тимм Эмма)

16. Грюнберг (также Гринберг) Юлия (1827–1904). Дочь харьковского врача и его жены Варвары (умерла в 1869 году). Позднее была подругой Калерии Рубинштейн и одно время учила фортепианной игре Антона Рубинштейна. Училась у Франца Ксавера Моцарта, Симона Зехтера и Адольфа фон Гензельта. Давала концерты по всей Европе, в том числе в лейпцигском Гевандхаузе 19.10.1843 года, в Вене, в зале придворного фортепианного мастера Штрейхера 26.12.1843 года, где играла ноктюрн «Фонтан» F-dur op. 6 № 2 и Этюд op. 2 № 6 (Vöglein-Etüde) Гензельта²⁷³. Для своего прощального концерта в Вене 7.03.1844 года в зале Musikverein выбрала, среди прочего, вариации Гензельта op. 1 E-dur²⁷⁴.

²⁷³ Sonntags-Blätter, 2 Jg. 31.12.1843 (№ 53). S. 1272.

²⁷⁴ Der Humorist. 05.03.1844. S. 222.

17. Дамке Луиза, урожденная Фейгине (1827–1897). Пианистка и композитор, родилась в Брюсселе, ребенком привезена родителями в Петербург. В 1854 году вышла замуж за Бертольда Дамке, пианиста, дирижера и музыкального критика, пара жила в Брюсселе, Франкфурте-на-Майне, Париже и Лугано (Швейцария).

18. Делаборд Эли-Мириам (1839–1913). Пианист-виртуоз и композитор. Предположительно сын Шарля Алькана и его ученицы Лины Эраим Мириам. Первые уроки получил у своего отца, затем учился у Мошелеса и Гензельта. Концертные туры в Англии, Германии и России были очень успешны. Играл вместе с Венявским и Вьетаном. В 1873 году стал профессором Парижской консерватории.

19. Дулкен Луиза (1803–1857). Дочь фортепианного мастера Людвиг (Луи) Дулкена (1761 – после 1835) и пианистки Софи, урожденной Лебрун (1781–1863). Замужем за виолончелистом Максом Борером (1785–1867).

20. Дулкен Фанни (1805–1872). Сестра Луизы. Замужем за братом Макса Борера, скрипачом Антоном Борером (17883–1863).

21. Екатерина Михайловна (1827–1894), дочь Великой княгини Елены Павловны и Михаила Павловича. Вышла замуж за герцога Георга Мекленбургского. В ее замке в Ремплине Гензельт часто гостил.

22. Елизавета Михайловна Романова (1826–1845), дочь великого князя Михаила Павловича и великой княгини Елены Павловны. Елизавета вышла замуж за герцога Адольфа фон Нассау (1817–1873) и умерла от родов.

23. Елена Павловна, русская Великая княгиня (1807–1873). Жена великого князя Михаила Павловича (1798–1849). После приезда Гензельта в Петербург она и ее дети — Великая княжна Мария Михайловна (1825–1846), Елизавета Михайловна (1826–1845) и Екатерина Михайловна (1827–1894) стали ученицами Гензельта. Семья Гензельтов некоторое время на протяжении летних месяцев 1845 года жила во дворце Великой княгини в Ораниенбауме, о чем Розали Гензельт написала в письме Кларе Шуман от 6.06.1845 года²⁷⁵.

²⁷⁵ *Kindl G. Adolph von Henselts Briefe. S. 210.*

24. Зверев Николай Сергеевич (1832–1893). Родился в Москве в дворянской семье, учился на физико-математическом факультете Московского Университета. Уроки фортепиано получал в начале у Александра Дюбюка, а затем, после переезда в Петербург, где он стал государственным чиновником, у Гензельта. В 1867 году возвратился в Москву, где познакомился с Н. Г. Рубинштейном и П. И. Чайковским. Начал преподавать фортепиано и организовал свой музыкальный пансион, где жили и учились Рахманинов, Зилоти, Игумнов, Скрябин. По предложению Н. Г. Рубинштейна начал преподавать в Московской консерватории и стал профессором в 1883 году.

25. Карер Лаура (1853–1925). В письме Марии Липсиус она так излагает свою биографию: дочь королевского советника Фердинанда Карера и его жены Каролины, урожденной Фромм. С 10 лет изучала генерал-бас и фортепиано у школьных учителей Йозефа и Людвиг Гспаннов (Gspann), через год дала в Вене свой первый концерт, организованный придворным капельмейстером Бенедиктом Рандхартингером (1802–1893). Трехчасовой концерт привлек внимание королевской семьи, и Кайзер дал стипендию на ее дальнейшее обучение. Лаура сдала экзамены в венской консерватории и стала учиться там по фортепиано в классе профессора Йозефа Дакса (Dachs) и композиции и контрапункту у придворного капельмейстера Отто Дессова (Dessoff). После трех лет обучения получила первый приз по фортепиано и композиции. Затем предприняла гастрольный тур и выступала в Праге, Лейпциге, Дрездене, Берлине, Штеттине и Нейстрелице перед Великим герцогом. В апреле 1870 г. приехала в Веймар, где училась у Листа. Осенью 1870 года предприняла большое турне по России. Она посетила вместе со своими родителями и своей сестрой Ольгой Варшаву, Петербург. Москву, Одессу, мелкие города Бессарабии и Крыма, Финляндии, Эстляндии, Курляндии и Лифляндии и сыграла в этом турне 200 концертов. Путешествие закончилось в 1872 году в Киеве, где мать Лауры умерла от холеры. Затем Лаура уехала в Петербург, где сделала перерыв в гастролях и училась у Гензельта, Ленца, Карла Давыдова и Антона Рубинштейна. В 1873 году Лаура вернулась в Германию, где умер ее отец. Летом 1874 года Лаура изучала под

руководством Ганса фон Бюлова последние фортепианные сонаты Бетховена. В 1874 году вышла замуж за Эдуарда Раппольди, профессора скрипичной игры в Берлинской Высшей музыкальной школе. С Гензелем Лауру связывала тесная дружба. Он был крестным отцом ее сына.

26. Канилле Федор Андреевич (1836–1900). Ученик Н. И. Моревского в Петербурге, дебютировал в 1850 г. В 1860 г. стал учителем Римского-Корсакова. Канилле дружил с членами «Могучей кучки» и познакомил Римского-Корсакова с Балакиревым. Сделал переложения увертюры Балакирева «Русь» и «В Богемии» для четырехручного фортепианного ансамбля.

27. Кашперов Владимир Николаевич (1827–1894). Пианист, композитор, учитель вокала. Учился у Гензельта в Петербурге, затем — пению в Италии. С 1866 по 1872 год преподавал вокал в Московской консерватории, затем открыл хоровые классы.

28. Каскель Софи (1817–1894). Дочь дрезденского банкира Мицеля Каскеля и его жены Сары, урожденной Шлезингер. Она была подругой Клары Вик, входила в кружок «Давидсбюндлеров» и писала статьи под псевдонимом Сара в Новую Рейнскую музыкальную газету Шумана.

29. Кирхнер Элизабет (1866–1947). Композитор, пианистка, ученица Гензельта в Петербурге.

30. Кладишев Дмитрий (1838–?). В письме Карлу Крегену в 1857 г. Гензельт упоминает о «талантливом юноше 19 лет, Дмитрие Кладишеве, который учился у него 8 месяцев игре на фортепиано»²⁷⁶.

31. Кнауф (Knauth) Готхольд (?–?). Ученик Гензельта, Пианист, композитор, педагог. Жил в Дрездене и Гамбурге. Упоминается в письмах Гензельта 1880–1881 года как исключительно талантливый юноша, играющий Баха, Моцарта (Вариации G-dur), Вариации Шопена b-moll, Этюд op. 5 № 6 самого Гензельта. Гензельт рекомендует его для концертов в Берлине. В 1881 году Кнауф получил мендельсоновскую стипендию. В 1884 году дал успешный концерт в

²⁷⁶ *Kindl G. Adolph von Henselts Briefe. S. 277.*

Лейпциге совместно со скрипачом Фридрихом Грюцмахером, с 1892 года жил в Дрездене, с 1915 года — в Гамбурге.

32. Контский Антон (1817–1899). Пианист, композитор польского происхождения. С 1853 по 1867 жил в Петербурге, где и учился у Гензельта.

33. Кремер Катарина Элизабет фон (1829–1896). Родилась в Петербурге, ученица Гензельта. Вышла замуж за жителя Хаапсалу Карла Якоба Рудольфа фон Гернета. С 1885 по 1888 год давала уроки в Хаапсалу эстонскому композитору Рудольфу Тобиасу (1873–1918). Затем оплатила его обучение в Петербурге.

34. Кросс Густав Густавович (1831–1885). Русский пианист и педагог. В 1850 давал концерты, с 1859 по 1867 был главой РМО. С 1862 г. стал студентом СПб Консерватории у А. Г. Рубинштейна. Был учеником Гензельта. С 1867 г. преподавал фортепиано в СПб Консерватории. Среди его учеников Владимир Демянский (1857–1925) и Анна Орнатская, первая учительница Рахманинова. Первый исполнитель русской премьеры Первого концерта Чайковского. Был женат на Ольге Эмилии фон Скалон (1838–1914).

35. Кюнер Василий Васильевич (1840–1911). Учился с 1857 по 1859 год в Штутгардте у Иммануэля Файсста и Зигмунда Леберта. С 1861 года был педагогом в Биркенруте (Берцен), южная Литва, с 1861 по 1862 год учился в Париже у Массара скрипичной игре и с 1862 года в Петербурге у Гензельта игре на фортепиано. С 1870 по 1876 годы был директором Консерватории в Тифлисе. В 1878 году вернулся в Петербург, где основал свою музыкальную школу.

36. Купфер Мария (1825–1877), жена известного химика, физика и астронома Адольфа Теодора Купфера, бывшего директором обсерватории в Петербурге с 1849 по 1865 год.

37. Лауэ Генрих (1827–1868). Ученик Гензельта, петербургский пианист и педагог.

38. Линдберг Алие (1849–1933), известная финская пианистка. Училась у Карла Таузига, Листа и с 1875 по 1876 у Гензельта в Петербурге. Гастролировала по всему миру, преподавала в Кракове, Лондоне, Стокгольме. Вышла замуж за норвежского тенора Северина Ларсена и уехала с ним в Стокгольм.

39. Лишин (Нивлянский) Григорий Андреевич (1854–1888). Известный русский пианист, композитор, поэт, театральный и музыкальный критик.

40. Лютш Карл Яковлевич (1839–1899). Пианист и композитор. Учился у Мошелеса, Гензельта, с 1868 до 1887 год преподавал в СПб Консерватории, и был ассистентом Дрейшока. Его сын Владимир (Вольдемар) Лютш (1877–1848) был известным пианистом и преподавал в Высшей музыкальной школе в Берлине.

41. Мангольд Алиса (1844–1912). Дочь соученика Гензельта по классу Гуммеля Карла Мангольда, пианиста и педагога. Детство провела в Англии, в доме бабушки со стороны матери. С 1858 года во время летних месяцев Алиса получала уроки у Гензельта в Герсдорфе. В 1861 году начала успешную концертную карьеру, дебютировав в Париже. В 1863 году вышла замуж за скрипача и композитора Луи Диля. До 1875 года концертировала с ним и давала фортепианные уроки, затем стала музыкальной писательницей. Автор более 40 романов и новелл. В своих мемуарах описала занятия с Гензельтом и их совместные путешествия по Англии в 1850 и 1867 годах.

42. Мария Михайловна Романова (1825–1846). Дочь Елены Павловны и член дома Романовых. Училась у Гензельта. Умерла от туберкулеза в Вене в 21 год.

43. Мельгунов Юлий Николаевич (1846–1893). Сын русского писателя музыкального критика Николая Мельгунова. Родился в нижегородской области, закончил Александровский лицей в Петербурге, где получал уроки у Гензельта и Дрейшока. В 1870 году переехал Москву и стал учиться в консерватории у Николая Рубинштейна и Рудольфа Вестхаля (орган). Гастролировал со своим учителем Вестхалем в Финляндии, Польше, Германии. Сочинил вместе с ним 7 фуг для фортепиано на темы И. С. Баха.

44. Менгер Софи (1846–1918). Немецкая пианистка, композитор и педагог. Родилась в Мюнхене. Училась у Зигмунда Леберта в Штутгарте и у Карла Таузига в Берлине, затем — у Ганса фон Бюлова и Ференца Листа. Лист восхищался ее игрой и считал лучшей исполнительницей своего Второго концерта. От Листа родила дочь, Селестину в августе 1872 года. В том же году вышла замуж за виолончелиста Давида Поппера. Их сын, Лео Поппер (1887–1911) был

художником, композитором и историком искусств. С 1883 по 1887 преподавала в Санкт-Петербургской консерватории, где получила свой класс после смерти Луи Брассена. Дружила с Антоном и Николаем Рубинштейнами, П. И. Чайковским, А. Гензельтом, у которого брала уроки. С 1887 по 1902 год жила в замке в Тироле, затем переехала в Берлин. Умерла в Мюнхене. Лист рекомендовал Гензельту Софи в 1879 году как «блестящую пианистку, которая передаст ему сердечный привет». Гензельт с энтузиазмом откликнулся и высказал пожелание встретиться, после чего у них завязалась творческая дружба.

45. Мертке Эдуард (1833–1895). Композитор, пианист. Родился в Риге, учился в Петербурге у Луи Маурера (скрипка) и Адольфа фон Гензельта (фортепиано). Затем — в Лейпциге у Альбрехта Агте, первого скрипача оркестра Гевандхауза. Капельмейстер и музыкальный директор в Люцерне, Вессерлине (Эльзас), Фрейбурге и Мангейме. С 1869 года — профессор фортепиано и музыкальной теории в Кельне. Основатель Кельнского Баховского общества.

46. Мусина-Пушкина Анна Афанасьевна. Ученица Гензельта, основала в 1890 году частную музыкальную школу, основанную на принципах гензельтовской педагогики.

47. Нейлисов Иван Фемистоклович (1830–1881). Сын Ф. К. Нейлисова и его жены Доротеи Амалии, урожденной Фройнд. С 1850 года учился у Гензельта и Листа, затем — у Глинки в Берлине. Первый исполнитель листовского концерта Es-dur в России. Профессор СПб Консерватории с 1880 года.

48. Ольденбургский Петр Георгиевич, великий князь (1812–1881), племянник Николая I, друг и ученик Гензельта. Основатель Училища правоведения. Композитор и поэт, автор оперы «Кэтхен из Хайльбронна» (совместно с Гензельтом), трех симфоний, большого количества романсов.

49. Ольденбургская Екатерина (1846–1866), дочь П. Г. Ольденбургского, занималась некоторое время у Гензельта.

50. Папендик Густав Адольф (1839–1908). Пианист, композитор и педагог, сын берлинского юриста и любителя музыки, первые уроки фортепиано получил у отца, затем, с 1846 года, у Гензельта, который сразу оценил его талант, как и талант

его младшей сестры, Иды, арфистки. Папендик учился затем у Теодора Куллака, Зигфрида Дена и Адольфа Бернгарда Маркса и стал известным педагогом и композитором, профессором Консерватории Моршена (Mohr'schen) в Берлине.

51. Паттисон Джон Нельсон (1845–1905) — американский пианист, органист и композитор, родился в городке у Ниагарского водопада, в штате Нью-Йорк. С детства проявил выдающиеся способности пианиста и совершал гастрольные туры. Учился у Августа Хаупта, Карла Рейнеке, Франца Листа, Сигизмунда Тальберга, Юлиуса Штерна, Адольфа Бернгарда Маркса, Ганса фон Бюлова и Адольфа фон Гензельта, давал концерты в Германии, Франции, Италии. В 1862 году вернулся в Америку (Нью-Йорк) и стал успешным пианистом-аккомпаниатором, педагогом и композитором. Сочинил более 200 фортепианных пьес, симфоническую поэму «Ниагара» и Концертную фантазию для Фортепиано и Оркестра²⁷⁷.

52. Печ (Pech, Peck) Джеймс (1830–?), английский пианист, органист, композитор и дирижер. Сын майора британской армии и его жены Мэри, урожденной Саттон. Пел в хоре в Рочестерском соборе и стал там органистом. С 14 лет учился в Королевской Академии музыки в Лондоне и получил докторскую степень как музыковед в Оксфорде. Затем продолжил обучение в Германии и Франции. Был учеником Карла Черни, Теодора Делера, Фредерика Шопена и Адольфа фон Гензельта. По возвращении в Лондон играл в театральном оркестре Друри Лэйн, выступал как музыкальный лектор, дирижер и организатор концертов. С 1866 года жил частично в Нью-Йорке, частично в Лондоне²⁷⁸.

53. Петерсен Павел Леонтьевич (1831–1895), петербургский пианист и фортепианный мастер, профессор Петербургской консерватории. Учился у Антона Герке и Адольфа фон Гензельта. С 1862 по 1868 год преподавал в консерватории как ассистент Александра Дрейшока. Среди его учеников Вера Тиманова. С 1871 года стал совместно с М. Битенпажем совладельцем фортепианной фабрики

²⁷⁷ *Butterworth N.* Dictionary of American Composers. New York, 2005. S. 345.

²⁷⁸ *Kindl G.* Adolph von Henselt (1814–1889).

Беккера. В 1890-х стал директором петербургского филиала РМО. Организовывал концерты П. И. Чайковского в Петербурге, где композитор выступал как дирижер с исполнением Четвертой симфонии Бетховена, Баллады «Воевода» op. 78 и некоторых своих пьес.

54. Пфлугхаупт (Pflughaupt) Роберт (1833–1871). Пианист и композитор, родился в Берлине, учился у Зигфрида Дена. В 1854 году женился на дочери русского генерала Софье Щепиной, знаменитой виртуозной пианистке, переехав за ней в Петербург, где и стал учеником Гензельта. В 1857–1862 году жил в Веймаре и учился у Листа. В 1862 переехал с женой в Аахен, где их дом был местом встреч художников и музыкантов. После смерти жены в 1867 году остался в Аахене и посвятил себя композиции и педагогике.

55. Пфлудхаупт Софи (1834–1867). Урожденная Щепина, с 1846 г. училась у Антона Герке и Адольфа фон Гензельта в Петербурге, затем — у Зигфрида Дена в Берлине. Затем — у Листа в Веймаре. Ее концерты с большим успехом проходили в Берлине, Вене, Мейнингене, Эйзенахе и Кобурге.

56. Полозов Михаил Викторович (?–?) артиллерийский офицер, который в январе 1959 года в Петербурге играл с Гензельтом вместе в домашнем концерте Концерт g-moll Мендельсона, Увертюру «Кориолан» Бетховена и увертюру к «Оберону» Вебера в переложении Гензельта²⁷⁹.

57. Ранушевич Катарина (?–?), была любимой ученицей Гензельта в 1880-х годах. Зимой 1883 года дала успешный концерт в Вене, директриса одного из женских институтов в Петербурге²⁸⁰.

58. Садовская Н. А. Одна из учениц Гензельта первого периода (конца 1830-х – начала 1840-х годов) Упоминается в прессе как «одна из лучших пианисток-любительниц начала 1840-х годов»²⁸¹.

²⁷⁹ Рецензия на концерт в статье *Ростислава (Феофила Толстого)* «Музыкальные беседы» (Северная пчела. 27.01.1959. С. 82).

²⁸⁰ *Haeckel Olga von*. Meine Erinnerungen an Adolph Henselt. Neue Musik-Zeitung. Stuttgart // Leipzig. 1914. Heft 16. S. 310.

²⁸¹ *Keil-Zenzerova N.* Adolph von Henselt. Ein Leben für die Klavierpädagogik in Russland. S. 105.

59. Славянски Надин (Надежда Дмитриевна) (1870–?). Русская певица. Дочь князя Дмитрия Александровича Агренева (1834–1908) и его жены Ольги Христофоровны, урожденной Поздняковой (1847–1920). Князь Агреньев был энтузиастом славянской музыкальной культуры и основателем русского хора под названием «Славянский». Его жена, образованная, музыкально и литературно одаренная дама, гармонизовала народные мелодии, которые они собирали с мужем, путешествуя по деревням. Позднее они издали сборник, в котором содержалось около 100 обработок народных песен. Старшая дочь, Надин, получала в Петербурге уроки у Гензельта. Когда ей исполнилось 17 лет, ее отправили учиться пению в Париж, где ее учительницей была немецкая певица, меццо-сопрано, Матильда Маркези (1821–1913). В дальнейшем Надежда Славянски д'Агреньев выступала как солистка хора ее отца, в котором было около 50 человек. Гастроли хора в 1886–1905 годах проходили по всей России, включая Сибирь, Кавказ, Узбекистан, а также по всей Европе: Англии, Франции, Австрии, Германии, Румынии, Голландии²⁸².

60. Стасов В. В. (1824–1906). Великий русский музыкальный и художественный критик, один из вдохновителей Могучей кучки учился у Гензельта в Училище Правоведения с 1838 по 1848 годы. Помимо Гензельта Стасов учился у Антона Герке. Интересно, что и мать Стасова, урожденная Шелгунова, была тоже ученицей Гензельта. Стасов написал шесть статей о Гензельта, опубликованных в петербургских газетах. В 1890 году, уже после смерти Гензельта, Стасов он напечатал статью Марии Липсиус «К воспоминаниям об А. Гензельте» в газете «Sankt-Peterburgische Zeitung» и отказался от гонорара за ее редактирование²⁸³.

61. Танеев Сергей Александрович (1821–1889). Ученик Гензельта, государственный чиновник, композитор-дилетант, чьи романсы («Молчаливая любовь» и «Поток бурлит») Гензельт обработал для фортепиано. Родственник

²⁸² *Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). S. 35.*

²⁸³ *Ibid. S. 38.*

С. И. Танеева. Сын — Александр Сергеевич Танеев (1850–1918), пианист и композитор, женат на Надежде Илларионовне Толстой (1860–1937). У них было четверо детей. Среди них — Анна Александровна Вырубова (1884–1964), знаменитая придворная дама, близкая семейству последних Романовых.

62. Тидебёль Эллен (1875–1928). Родилась в Моршанске. В школьные годы училась у Гензельта. Пианистка, музыкальная писательница, педагог. С 1889 по 1908 год преподавала фортепиано в Москве.

63. Тидебёль Иоганна (1858–1926). Дочь Канцлера Густава Тибедёля. Родилась в Риге, училась там в школе, затем — в Миттаве, затем — в консерватории Штутгарта с 1874 по 1878 год. Затем — у Гензельта в Петербурге. Завершив обучение, вернулась в Штутгарт, где преподавала фортепиано. В 1886 году вернулась в Петербург, где стала преподавательницей двух Музыкально-педагогических институтов. Умерла в Риме в 1926 году.

64. фон Тимм Эмилия (Греч Эмма Федоровна) (1821–1877). Родилась в Риге. Родители — Фридрих Готфрид фон Тимм и Эмилия, урожденная Циммерман. С детства была окружена музыкантами. Начала учиться у Генриха Дорна (одного из учителей Шумана) в Риге, там играла Листу и Гензельту, с 1840 по 1842 год училась у Гензельта, с 1844 года переехала в Париж, где взяла 33 урока у Шопена. Шопен очень высоко ценил ее игру. Ее племянница Мария фон Гревинк написала брошюру, в которой собрала воспоминания Э. фон Греч²⁸⁴. В 1844 году вышла замуж за писателя журналиста, главного редактора «Северной пчелы» Алексея фон Греча. Жила в Петербурге. Гензельт и Шульхофф были друзьями ее дома.

65. Уолкер Беттина (1827–1893). Ирландская пианистка и музыкальная писательница. Ученица Уильяма Стердейла Беннета, Карла Таузига, Джованни Сгамбати, а также Ференца Листа. Затем училась у Луи Дьеппа, Ксавера Шарвенки и Адольфа фон Гензельта. В 1889 году вернулась в Лондон, где стала преподавать методику фортепианной игры, но уже через четыре года умерла. Огромное значение для истории фортепианной музыки имеют ее воспоминания «My musical

²⁸⁴ *Grewingk Maria von. Eine Tochter Alt-Rigas, Schülerin Chopins. Riga: Löffler, 1928.*

Experience» («Мой музыкальный опыт»), в которых она живо и красочно описывает всех своих знаменитых учителей²⁸⁵. По поводу уроков у Гензельта написала два письма Марии Липсиус и Августе Гетц в 1890 году. В первом пишет: «Многоуважаемая госпожа. Моя бедная Мила (племянница Гензельта) просила меня Вам кое-что написать о моем обожаемом учителе, что я и собираюсь сделать», Во втором пишет: «Я надеюсь снова оказаться в Германии, сыграть несколько пьес Гензельта и кое-что привезти назад»²⁸⁶.

66. Урасов Натали (?–?). В юности училась у Гензельта в Петербурге. После него год училась у профессора Антона Доора (1833–1919) в Вене. В 1873 году (7 января) дебютировала в Вене с концертом, в программе которого — «Симфонические Этюды» Шумана и Полонезы Ф. Э. Баха (f-moll, es-moll). В другом концерте в Вене играла Квintет Шумана, Транскрипцию Токкаты И. С. Баха F-dur, Сонату Бетховена op. 101 и мелкие пьесы. Критики отмечали «значительную силу и виртуозность юной пианистки»²⁸⁷.

67. Фитингоф-Шель София Поликарповна, баронесса. (ок. 1800–1862). Дочь Поликарпа Афанасьевича Папкова и его жены, Александры Дмитриевны, урожденной Балашовой. Вышла замуж за барона Александра фон Фитингофа-Шеля (1794–1862), действительного статского советника. Была ученицей Джона Фильда и Адольфа фон Гензельта. Ее сын был тоже учеником Гензельта.

68. Фитингоф-Шель Борис Александрович, барон (1829–1901). Родился в Моршанске. Тамбовской губернии, где и Элен Тидебёль. Закончил Михайловскую артиллерийскую академию с Санкт-Петербурге и служил в Москве. После выхода со службы посвятил себя музыке, учился у Гензельта фортепиано и у Иоганна Фогта (1823–1888) теории композиции. Инструментовку изучал самостоятельно по учебникам А. Б. Маркса и Ф. Ж. Фетиса. Автор опер «Мазепа» (1859) и «Тамара» (по «Демону» Лермонтова) (1886), «Дон Жуан де Тенорио» (1888), «Мария

²⁸⁵ Walker Bettina. My Musical Experience. P. 153–324.

²⁸⁶ Stadtgeschichtliches Museum Leipzig. Sign.: A/636/ 2010 und A/3335/ 2010. Цит. по: Kindl G. Adolph von Henselt (1814–1889). S. 44.

²⁸⁷ Allgemeine musikalische Zeitung. 05.02.1873 (№ 6). Sp. 93.

Стюарт» и «Хелиодора» (1899), балетов «Тюльпан Гарлема» (1885) и «Золушка» (1895), оратории «Иоанн Дамаскин» и около 80 маленьких сочинений в жанре камерной и хоровой музыки. Автор воспоминаний «Мировые знаменитости» и собиратель ценной коллекции автографов.

69. Фрибе Фриц (умер в 1897)²⁸⁸. Упомянут в статье в «Пантеон» май 1852 года, как участник концерта учеников Гензельта — Антона Контского, сестер Дулькен, Нейлисова.

70. Хеннинг, Карл Оскар (1819–1873). Пианист, органист, дирижер. Ученик Гензельта, Фридриха Киля и Эрнста Фридриха Рихтера в Лейпциге.

71. Христианович Николай Филиппович (1828–1890). Пианист, композитор, музыкальный писатель. Учился у Гензельта в Училище правоведения с 1841 по 1848 г. Служил в Московской гражданской палате, в 1860-х учился в Лейпцигской консерватории. С 1859 по 1866 — помощник губернатора в Ярославле. Автор книг о Шопене, Шуберте и Шумане. Умер в Полтаве.

72. Чечотт Виктор Антонович (1846–1917). Пианист, композитор, музыкальный критик. Преподавал фортепиано и музыкальную историю в Киеве. Автор двух опер, двух симфоний, музыкальной картины «Степь», сюиты «Детство», романсов, фортепианных пьес.

73. Чохер Иоганн (1821–1897). Пианист, фортепианный педагог, основатель музыкальной школы в Лейпциге. Первые уроки музыки получил у Юлиуса Кнорра. Против его воли родители отдали его учиться бухгалтерскому делу. Но позднее он их убедил дать разрешение посвятить себя музыке целиком. После занятий с Теодором Куллаком, Адольфом фон Гензельтом и Францем Листом, он основал в 1846 году в Лейпциге знаменитый музыкальный институт (школу), который закончили многие музыканты.

74. Штарк Ингеборг (1840–1913). Ингеборг Штарк родилась в Петербурге в семье шведского коммерсанта. Училась фортепиано у Адольфа фон Гензельта и

²⁸⁸ Keil-Zenzerova N. Adolph von Henselt. Ein Leben für die Klavierpädagogik in Russland. S. 150.

Николая Мартынова, а композиции у Константина Декера (1810–1878). Затем — у Листа в Веймаре. Там она встретила ученика Листа Ганса Бронсарта фон Шелленберга. В 1861 году они поженились в Кенигсберге. Следующие годы были отмечены ее гастрольями в России, Германии и Франции. В 1867 году ее муж стал интендантом Королевского театра в Ганновере, и они поселились там, где держали салон, привлекавший внимание многих художников и музыкантов. Ингеборг являлась автором четырех опер, оркестровых пьес и фортепианного концерта, камерной музыки и огромного числа романсов. В 1887 году муж Ингеборг стал интендантом Королевского театра в Веймаре. С 1895 года пара проводила свои дни в Мюнхене.

75. Штельб Эмма (ок. 1825–?). Петербургская ученица Гензельта, бывшая замужем два раза: первый раз за титулярным советником Александром Ренненкампом (1818–1855) и после его смерти вышла замуж в 1863 году за Александра Дядина.

76. Шульц Теодора (Тора), урожденная Унцер (1821–1899). Теодора была дочерью датского майора Юстуса Унцера. Приехала работать гувернанткой в семью пастора Нильсена в Санкт-Петербург. В это время была представлена принцессе Терезе Ольденбургской и заняла место преподавательницы фортепиано в Екатерининском институте. Благодаря принцессе Тора познакомилась с Гензельтом и начала учиться у него. Затем она встретила с другом Гензельта, врача Георга фон Шульца (1808–1875) и вышла за него замуж в мае 1845 года. На церемонии их венчания Гензельт играл на органе. В браке родилось пять детей, среди них и Элизабет фон Шульц²⁸⁹.

77. Шульц Элизабет (Элла Адаевски) (1846–1926). Элизабет, старшая дочь Георга и Теодоры Шульц, стала пианисткой, композитором, музыкальной писательницей. Рожденная в Петербурге, она получила первые уроки у своей матери. С 1853 по 1862 год училась у Гензельта, с которым у нее и ее родителей

²⁸⁹ *Schulz Georg von*. Briefe eines baltischen Idealisten an seine Mutter (1833–1875). Hannover; Döhren, 1972. S. 9–91.

были близкие дружеские отношения. Затем училась у Николая Мартынова (1813–1864) и, наконец, в Веймаре у Листа. Первый официальный концерт дала в Петербурге в сезоне 1861–1862 годов, далее играла в балтийских провинциях, в Польше, Франции, Англии, Нидерландах и Германии. С 1864 года училась в Санкт-Петербургской консерватории у Антона Рубинштейна и Александра Дрейшока. В 1869 году закончила консерваторию и посвятила себя сочинению. Среди ее произведений: оперы, хоровые литургические сочинения в традициях православия. Именно для них, по совету Гензельта, она взяла псевдоним Элла Адаевски, как более «русский». Писала также под псевдонимом Бертрамин. В 1882 году Элла вместе с семьей своей сестры переехала в Венецию, где посвятила себя изучению венецианской музыки и живописи. В 1909 году по приглашению Франциски ди Лое переехала в ее замок Монрепо в Нойшвице.

78. Эрлих Генрих (1822–1899). Родившийся в Вене Генрих Эрлих был пианистом, композитором и музыкальным писателем. Помимо Гензельта он учился у Карла Марии Боклета (1801–1881), Сигизмунда Тальберга (1812–1871) и Симона Зехтера (1788–1867). Стал концертирующим пианистом и фортепианным педагогом, а также корреспондентом многих музыкальных газет. С 1886 по 1898 был профессором консерватории Штерна в Берлине.

Ученицы в Санкт-Петербургской консерватории (семестр с февраля по май 1888 года)

1. Вольтерс Анна Эдуардовна — от профессора Лютша.
2. Дейстер Ольга Яковлевна (род. 30.09.1869), поступила из класса старшего преподавателя Виссендорфа.
3. Карпова Вера Петровна (род. 18.01.1864), в феврале 1888 года поступила в класс Гензельта из класса проф. Г. Вельфля.
4. Кремер Антонина-Ольга (класс преподавателя неизвестен).
5. Куропаткина Клара Эрнестовна (род. 5.07.1861), поступила из класса профессора К. Я. Лютша.

6. Месняева Евгения Андриановна (род. 16.10.1865), поступила в класс Гензельта из класса старшего преподавателя В. В. Виссендорфа.
7. Попова Александра Петровна (род. 10.04.1862), с 1884 по 1885 занималась в классе С. И. Менгер в феврале 1888 года поступила в класс Гензельта.
8. Ритт Елена Хаимовна (род. 5.10.1866), из класса старшего преподавателя И. А. Боровки.
9. Сапожникова Софья Филипповна (1857 года рождения), поступила из класса профессора Кишнова).
10. Фридланд Рахиль-Гита, от Лютша.
11. Шлезингер Мария Ипполитовна, от Вельфля²⁹⁰.

²⁹⁰ Книга инспектора консерватории за 1887–1888 гг. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 19. Л. 30–31, 32–33, 69–70, 74–75, 75–76, 94–95, 98–99, 103–104, 104–105, 105–106, 123–124. См. также: *Keil-Zenzerova N. Adolph von Henselt: Ein Leben für die Klavierpädagogik in Russland. S. 253.*

ПРИЛОЖЕНИЕ 5**Письма Гензельта к великим музыкантам. Воспоминания о Гензельте и статьи о нем его современников и потомков**

Характер Гензельта и степень его сердечных отношений с Листом в полной мере проявляются в его письмах.

Письмо к Листу от 23 сентября 1850 года (Дрезден)

Дражайший Франц,

Вчера, 22-го, в 2 часа дня я получил от твоей будущей жены милое-милое письмо, отправленное еще первого августа, но дошедшее до моих рук, по непостижимой неаккуратности Мезера²⁹¹, лишь вчера. Можешь представить себе мое огорчение не ответить даже благодарностью на такое любезное приглашение. Поэтому прошу тебя передать мое извинение, пока я не сделаю этого сам словесно. Единственная возможность для меня повидаться с вами представляется для меня теперь: я выеду в Берлин в будущую среду, 25, в 12 с половиной часов дня и направлюсь через Веймар, где мне, конечно, можно будет пробыть с вами хоть несколько часов. В четверг, в 9 или 10 часов вечера я должен быть в Берлине, откуда двинусь в мое большое путешествие в Петербург <...> Итак, до скорого свиданья!

Твой искренний друг и поклонник Ад. Гензельт»²⁹².

Письмо к Листу от 21 июня 1851 года (СПб)

Мой дорогой и милый друг,

Много времени прошло уже после получения мною твоего славного письма: у меня здесь столько работы, что до самого лета я едва ли найду хоть одну

²⁹¹ Мезер Карл Фридрих (умер в 1858 году) — крупнейший музыкальный издатель и создатель музыкальных транскрипций в Дрездене. Его издательство существовало с 1823-го по 1826 год.

²⁹² РМГ. 1896. № 7. С. 732–733.

свободную минуту. Лето я проведу внутри России, очень далеко, у одного моего друга. Я рад, что тебе понравилось мое трио, и ты решил вывести его на свет Божий.

С нетерпением ожидаю твоего концерта соло, на котором ты надписал мое имя, — с тем большим нетерпением, что над ним, я думаю, придется долго поработать, и я обещаю сделать это. — Если у вас в Германии есть Волчьи долины, то есть также и райские места, по крайней мере на Рейне. — Что ты будешь делать летом? На этот раз я не могу носиться по морям и вообще отлучаться надолго. Я больше не пишу — теперь сочиняемое мною не удовлетворяет меня: не время для искусства. Надеюсь, оно еще настанет. Ты счастливее меня: за последнее время ты создал великие вещи, которых, увы! я не знаю. 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, я не способен теперь ни к какому труду, каков бы он ни был, и предпочитаю удить рыбу или охотиться в лесной чаще, вспоминая при этом Фрайшютца. Ты ни словом не обмолвился о своих делах, которыми я всегда так живо интересуюсь; предполагаю, что ты счастлив.

Я надеюсь по возвращении найти твой концерт-соло; так называемое летнее время у нас непродолжительно: мы возвращаемся восвояси в сентябре и рады тогда снова увидеть наши печи. В середине мая у нас был снег, а потом 26 градусов тепла в тени, — как видишь, переходы совсем уж неожиданные. Моя жена поручает передать тебе пожелание всего лучшего и усердно просит, при случае, прислать ей для альбома листок с несколькими строчками, набросанными твоей рукой; с такой же просьбой обращаюсь к тебе и я. Горячо обнимаю тебя и неизменно остаюсь в отношении тебя с теми же чувствами, с которыми тебе известен преданный сердцем и душою

Ад. Гензельт²⁹³.

²⁹³ РМГ. 1896. № 7 С. 732–733.

Письмо к Листу (Без даты)

Мой дорогой и несравненный друг, уже с давних пор на мне лежит обязанность поблагодарить тебя за гениальное и мастерское произведение, которым ты оказал честь моему имени²⁹⁴, и если бы я мог следовать одному лишь призыву чувства, то эта обязанность была бы уже раньше исполнена. Но ты ведь знаешь, в каких условиях я живу здесь. К ним присоединяется еще состояние моего здоровья, со дня на день ухудшающееся, так что лишь новое доказательство твоей дружбы и любви было в состоянии расшевелить и порадовать меня и пробудить в моей душе заснувшие интересы. Да поддержит Бог в тебе еще на долгие годы твою юношескую свежесть и бодрость, от меня уже нечего более ожидать. Если, однако, у меня не хватает сил исполнить твое великолепное, грандиозное произведение, то тебе бы пришлось только удивляться, услышав, как играют его многие из моих учеников и учениц. Михаил Виельгорский кланяется тебе тысячу раз, вот человек, для которого знакомство с тобой не прошло даром; в нем ты имеешь горячего друга и почитателя. Знаешь ли, милый Франц, — я не теряю надежды свидеться с тобой? Ах, как бы мне хотелось посмотреть на тебя в твоей домашней обстановке, — и вовсе не из любопытства, а потому, что для меня ты не только просто великий художник, но и в равной степени дорогой человек! Если ты, из расположения ко мне, можешь взять в руки перо, то напиши мне хоть два слова, так как ранее конца сентября я буду не в состоянии навестить тебя. NB. Я опять приеду в Веймар для тебя одного на одну лишь ночь и не хотел бы поэтому ни с кем встречаться там. Целую и обнимаю тебя ото всей души.

Твой самый верный и искренний друг

Гензельт²⁹⁵.

Воспоминания о Гензельте. Рецензии на его выступления. Отражение событий жизни Гензельта в периодике

²⁹⁴ Посвящением Большого концерта соло для фортепиано, позднее появившегося под названием «Патетического концерта» для двух фортепиано или для фортепиано с оркестром.

²⁹⁵ РМГ. 1896. № 7. С. 734–735.

Начало концертной деятельности Гензельта в Петербурге восторженно приветствовал **Владимир Одоевский**, написавший после концерта Гензельта 21 марта 1838 года рецензию в Санкт-Петербургских Ведомостях: «Блистательный фортепьянист и первоклассный сочинитель, полный страсти, огня, оживления, полный новых мелодических идей с глубоким знанием гармонии, с образованным изящным вкусом. <...> его музыка трудна в высшей степени, но трудна — потому что нова, потому что сложные идеи художника требовали необычные способы выражения; его блистательные пассажи не пустой грохот, но новые <...> звуки, возможные исключительно лишь на этом инструменте. Мы уже не говорим о механизме его пальцев, это было бы все равно, что хвалить прекрасную раму картины Рафаэля!.. Для помнящих незабвенного Фильда мы скажем одно слово, которое даст им полное представление о Гензельте: в нем возродился Фильд, обогащенный всеми тайнами новейшего искусства!»²⁹⁶.

Гензельт только еще один раз выступил публично в Петербурге — 19 декабря 1854 года на благотворительном концерте в Дворянском собрании он исполнил Концерт Бетховена с-moll.

П. Н. Цертелев. «После концерта»²⁹⁷

Концерт кончен; блестящая зала сменилась скромным кабинетом; уже давно не слышно чудных звуков; но душа все еще полна ими; как сладкие чары — они еще носятся над нею, и уносят ее в свой мир и ласкают неземными ласками. Артист заставил глубоко почувствовать и задуматься. Мысль и глубокий отзыв души невольно высказывались и в толпе слушателей, где больше было тепла и спокойного сочувствия, нежели громких криков раздраженного чувства. Такого действие истинного искусства! А пред нами был Гензельт — имя, обещавшее много и артист, удовлетворивший все, что только можно было ожидать. Но братья за оценку и высказывать похвалы было бы странно; имя Гензельта известно всему

²⁹⁶ *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. С. 171.

²⁹⁷ *Цертелев П. Н.* После концерта // Харьковские губернские ведомости. Часть неофициальная. №10, 1854, 6 марта. С. 73–75.

образованному свету; кто сколько-нибудь занимается музыкой, тот с детства привык слышать его и с ним соединять мысль об эстетически-прекрасном. Лучше, вместо оценки, которая была бы здесь пустословием, лучше, полные чувств, пробужденных в нас великим артистом, мы дадим себе отчет в них, посмотрим, что это за чудное действие, произведенное на нас музыкой, которой мы так охотно подчиняемся! Говорят, анализ ослабляет наслаждения; но это слова увлекающейся молодости, в каких годах бы она ни была. Нет, сознание, как результат анализа, только увеличивает наслаждения, очищая, просветляя их и, оставляя только истинно высокое — которое одно делает искусство искусством и художника художником. <...> Напрасно будет придавать значение звукам тот, кто не истинный художник; напрасно — он будет похож на покровителя лесов, который старался припомнить чудные звуки Феба²⁹⁸; бедный покровитель лесов

Грустный он трели выводит, но трели земныя. —

Горький безумец! Ты думаешь, небо не трудно

Здесь воскресить на земле!

Но когда пред 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. Здесь ему свободно и привольно, здесь он волнуется и стихает как беспредельный океан. И это составляет характеристическую черту поколений, стоящих на той ступени развития, на которой время поставило нас. Вот почему, слушая такого артиста, как Гензельт, дух так широко и привольно разворачивается и, прежде нежели дашь себе отчет в испытанном впечатлении, припоминает слова поэта:

Тогда смирятся души моей тревога,

Тогда расходятся морщины на челе —

И счастье я вижу на земле

И в небесах я вижу Бога.

²⁹⁸ В стихотворении Майкова «Муза богиня Олимпа».

А когда впечатление поверено и дал отчет себе — что тогда бывает? Вспоминая Гензельта, тогда опять хочется повторять слова поэта, только повторяешь их с большим сознанием. Так в высшем развитии своем сходятся и первый порыв души, принявшей впечатление, с холодной поверкой разума! Так все часто сходится в жизни и, тем более должен человек поверять явления ее. Теперь я знаю, что художник пробудил во мне то, что во мне было всегда, но что редко пробуждается с такой полнотой; я знаю, что мерой оценки может служить соответствие формы с духом и, что в музыке дух тем более находит удовлетворения, чем свободнее он в ней, нежели в других искусствах».

П. Цертелев, 3 марта 1854 года.

А. 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.

Да, скажу вам прямо без застенчивости, без опасения быть не понятым, что судьба опять подарила меня²⁹⁹ минутами восторга невыразимого, глубоко взволновавшего все мое существо. Посреди многочисленных концертов и благородных спектаклей, которыми теперь оглашаются почти все существующие в Киеве просторные залы, мне наконец привелось услышать Гензельта, когда он, сбросив с себя классическую строгость исполнения, вполне передался чувству осенявшего его вдохновения. Не стану говорить вам о том, как и какие пьесы исполнены были в его последнем концерте. Расскажу вам только о том, насколько сделалось доступным для моей болезненно раздражительной природы его превосходное исполнение. Первая пьеса этого памятного для меня вечера произвела во мне еще одно 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 *in la mineur* [в d-moll, вероятно. — О. С.], и, Боже мой, как быстро, как мгновенно переменилось все у

²⁹⁹ Орфография старого русского языка сохранена.

меняна душе! 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. Все были в восхищении, все улыбались; одному мне было тяжело и грустно, одним, может быть, мною владело страшное недовольство на безвыходность потрясавшего меня восторга.

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 новья; все зрители встают с своих мест; тесными толпами окружают возвышенный помост, на котором сидит он за своим фортепиано; громкие рукоплескания прежде раздававшиеся почти ежеминутно, затихают; все стоят в каком-то боязливо-восторженном состоянии... Что тогда было со мною, я и сам, право, не знаю, сам не в состоянии определить. Помнится только, что я в то время опустился в кресла, что меня окружали толпы мужчин [так в тексте. — *О. С.*], что я никого почти не видел и меня никто не замечал; и что наконец слезы горячие, невыносимо приятныя лились из моих глаз...»³⁰⁰.

³⁰⁰ Киевские губернские ведомости. Часть неофициальная. № 7, 1854, 13 февраля. С. 48. Еще отрывок из письма о Киеве (Контракты; Последний концерт Гензельта; Студенческий театр). В примечании к статье говорится: «В следующих номерах газеты будет помещено окончание этой прекрасной статьи по получении от почтеннейшего Автора. При содействии просвещенных пастырей и образованных жителей мы надеемся поместить несколько статей, интересных до местного края, могущих в последствии служить материалами науки» (С. 46). 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).

**А. К. Второй концерт господина Адольфа
Гензельта. — благотворительное представление³⁰¹**

Осталось лишь несколько мгновений последнего театрального сезона 1853—1854 годов, и эти последние мгновения стремились заполниться, как можно больше и лучше.

Мы видели и видим, что события сменяются почти ежедневно: спектакли платные и благотворительные, грандиозные необыкновенные представления и колоссальные афиши, которые должны объявить публике радости развлечений, которые состоятся на следующий день.

Приехавшему в апогее этого бурного беспорядка, в котором смешались формы оперы, танца и водевиля, г-н Гензельту не повезло. Талант этого выдающегося художника требовал внимательной аудитории, ценителей, друзей всего чистого, всего простого, всего, что в искусстве сияет возможной и безмятежной красотой.

Потому, вероятно, первый концерт г-на Гензельта собрал не всю толпу слушателей, которую мы думали там найти.

Сегодня колокола представляются в более благоприятном свете — г-н Паппудов любезно предоставил в распоряжение господина Гензельта большой зал своего прекрасного дома. Второй концерт г-на Гензельта состоится в воскресенье в 1 час дня.

И вот чудесная программа этого музыкального утра:

Фантазия Листа «Воспоминания о Лючии ди Ламмермур»; большая ария тенора из оперы «Фрайшютца» Вебера в транскрипции Гензельта; Ария Реции из оперы «Оберон» Вебера в транскрипции Гензельта; Большой Вальс «Aurore Boréale» 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

³⁰¹ Journal d'Odessa. №21, 1854, 19 fevrier/3 mars. S. 1–2.

«Приглашение к танцу» Вебера. [Программа огромная и разнообразная, но новых пьес почти нет — кроме романса Виельгорского и Большого вальса. — *О. С.*].

«Г-н Гензельт не только поддержал энтузиастов-меломанов, он воспламенил саму поэзию, как вы можете видеть по немецким строфам, которые нам предложены и которые мы спешим предоставить нашим читателям. Подобно находящемуся в Лувре отроку Аполлона, он, как мы знаем, культивирует с равным успехом поэзию и музыку

А. К.».

И. М. Последние концерты нынешнего зимнего сезона, г. Франкенштейна, концертного общества Филармонического благотворительного общества, г. Лешетицкого, г. Гензельта, гг. Карла Шуберта и Аполлинария Контского, прощальный концерт г-жи де ла Гранж.

// Пантеон. Апрель 1854 г. Т. 14. IV. С. 54–55.

«В пятницу, 2 апреля, зала Дворянского собрания опять наполнилась многочисленною публикою, спешившей услышать вновь звуки, которых она давно не слыхала. Гензельт, после осмнадцать лет молчания решился выступить вновь перед петербургскою публикою и в своем концерте повторить почти весь тот репертуар, которым он восхищал наших меломанов в первый год своего пребывания в Петербурге. Вся программа концерта, состоявшая из 10 пьес, кроме двух увертюр, сыгранных оркестром, была исполнена самим концертантом. Гензельт был неутомим, и, кажется, желал разом вознаградить петербургскую публику за долговременное ожидание. *Larghetto* и *Allegro agitato*, с аккомпанементом оркестра, *Roéme d'amour*, вальс, «Бывало» русский романс, сочинение графа Виельгорского и аранжированный для фортепиано г. Гензельтом и *Pollasa brillante*, сочинение Вебера, составляли капитальные пьесы. Кроме того, концертант сыграл несколько пьес Мошелеса, Крамера, Шопена, Бетховена, Листа и Вебера. Этот перечень ясно показывает всю добросовестность знаменитого артиста, весь огромный запас его, который другому стал бы на два концерта и которым он хотел вполне напомнить о себе любителям, а между тем зала

Дворянского собрания не была так полна, как должно было бы надеяться. Время, сглаживающее все впечатления, виною этому явлению. Без такого равнодушие большинства показалось бы странным и загадочным, потому что не смотря на промежуток двадцати лет с тех пор, как Гензельт первый произвел реформу в игре на фортепиано, не смотря на появление других, замечательных артистов Гальберга и ученика его Леопольда Мейера, явившихся с новыми эффектами игры, с самыми разнообразными и роскошными вариациями, на Листа, превратившего фортепиано в целый оркестр и Шопена, из-под пальцев которого вылетали человеческие голоса, игра Гензельта осталась столь же нежною, мягкою, полною блеска и энергии. Общий восторг, с которым встречала его не многочисленная публика, собравшаяся поверить свои воспоминания в настоящем должен уже один служить артисту ручательством, что сочувствие к нему не остыло и что ему не следует бояться забвения».

В 1914 г. в Русской музыкальной газете (№ 18–19) появилась обширная статья «**Забывтый музыкант-педагог**» за подписью **О. В-ва**. Приведем небольшой фрагмент:

«В нынешний, урожайный на юбилейные даты год, несомненно, незаметной пройдет двойная годовщина знаменитого педагога и пианиста Адольфа Львовича Гензельта — 100-летие со дня его рождения, приходящееся на текущую весну, и 25-летие его кончины, предстоящее нынешней осенью. Он не оставил заметного музыкального наследства — даже, в противоположность Фильду, — другому выдающемуся пианисту, посвятившему большую часть жизни своей второй родине — России, — Гензельт отказался от композиторства и публичного концертирования³⁰². Уйдя совершенно в свою обширную педагогическую практику и воспитав не одно поколение пианисток и учительниц музыки, он тем самым как

³⁰² См. об этом: *Скорбященская О. А.* Адольф фон Гензельт: забытый музыкант-педагог // Исторические, философские, юридические, политические науки. Искусствоведение и культурология. Тамбов: Грамота, 2016. № 12 (74). С. 167–170.

бы прервал всякую связь с музыкальным прогрессом. И вот теперь, в дни его юбилейных дат, кто вспомнит 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»³⁰³.

В этой статье роль Гензельта оценивается как роль **предтечи** нашей консерватории. Приводя свидетельство Балакирева, Оссовский заключает: «Балакирев передает, насколько серьезно Гензельт понимал свое педагогическое предназначение и добросовестно относился к инспекторским занятиям. Гензельт ежедневно посещал один из институтов здешних, и ежегодно раза три ездил в Москву для этой же цели, а иногда и в провинцию. В 80-х годах, например, им был представлен обстоятельный доклад о результатах своих поездок и средствах к поднятию музыкально-педагогического дела в “институтах”».

«Стасов, сравнивая Гензельта и Герке, писал: “Это были два музыкальных преподавателя совершенно в разных родах, ничуть не похожие друг на друга. Один был более по части классицизма, но с прибавкой собственных сочинений; Герке был скорее на стороне всей новой музыки и не заставлял играть собственных сочинений, хотя их были у него груды. У Герке мы играли этюды Мошелеса, позже — Шопена, у Гензельта спасения не было от Крамера, на котором он всех своих учеников душил в продолжение многих лет, но с прибавкой каких-нибудь собственных этюдов: “Si ossieau”, “Preire après la tempts” и т. д. Впрочем, он давал иной раз в виде этюдов “ХТК” Баха. По части пьес у Герке мы играли нередко Тальберга, у Гензельта ничего этого не было в репертуаре нашем: надо было вечно играть Септет Гуммеля, Трио, концерт, фантазию на “Оберона”, либо сочинения самого Гензельта: “Поэма любви”, “Рапсодия”, “Колыбельная” и т. д.”. Стасов упоминает еще этюды Шопена, а также пьесы Вебера и известное “Приглашение к

³⁰³ О. В-в. (Оссовский А. В.) Забытый музыкант // РМГ. 1914. № 18–19. С. 462. См. об этом: Скорбященская О. А. Адольф фон Гензельт: забытый музыкант-педагог // Исторические, философские, юридические, политические науки. Искусствоведение и культурология. Тамбов: Грамота, 2016. № 12 (74). С. 167–170.

танцу”, которое Гензельт очень любил. Листа и Гальберга Гензельт решительно не признавал. При такой разности, говорит Стасов, направления нотного репертуара и учения, казалось бы, все преимущества были на стороне Герке, и ничего хорошего не оставалось за уроками Гензельта. И, однако же, на деле выходило не так: “У Герке все мы 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 старался развить в нас только Гензельт”³⁰⁴.

Таков был этот профессор-оригинал, безвозмездно (по свидетельству Балакирева) работавший в институтах, любивший свой педагогический труд и променявший на него и лавры концертанта, и успех композитора!»³⁰⁵.

Из воспоминаний Е. Шульц-Адаевской³⁰⁶

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 Адаевская 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

³⁰⁴ О. В-в. (Оссовский А. В.) Забытый музыкант // РМГ. 1914. № 18–19. С. 465.

³⁰⁵ Там же. С. 466.

³⁰⁶ Элла Адаевская (Шульц) — ученица Гензельта, пианистка и музыкальная писательница.

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.

Г-жа Адаевская делится воспоминаниями и об интимной «гензельтовской общине», которая собиралась у него по праздничным дням на его домашних концертах. Эти жемчужины постепенно растерялись, как угаснет и память об этом выдающемся артисте-педагоге, посвятившем всю жизнь воспитанию музыкальной России»³⁰⁷.

В 1888 году торжественно праздновался юбилей пятидесятилетней деятельности Гензельта в Петербурге. Репортаж об этом событии мы находим в газете «Музыкальное обозрение» № 12 за 1888 год:

«В понедельник, 21 марта, весь личный состав консерватории и дирекции С.-Петербургского отделения, некоторые из членов главной дирекции РМО и учащиеся собрались в зал консерватории для чествования Адольфа Гензельта по случаю совершившегося в этот день пятидесятилетия артистической его деятельности. Ровно в 11 с половиной часов директор консерватории А. Гр. Рубинштейн просил почтенного юбиляра пожаловать в зал, переполненный публикой. Поздоровавшись с окружающими его лицами, знаменитый старец занял свое место (для него было приготовлено кресло) и немедленно г. Рубинштейном было открыто торжественное заседание; громким голосом прочел он адрес С.-Петербургской консерватории, за подписью всех преподавателей, нижеследующего содержания:

“Сегодня исполнилось пятьдесят лет с тех пор, как Вы — в то время уже видный и почтенный деятель европейского музыкального мира — посвятили свои силы и способности нашему отечеству. Эти годы проведены Вами в непрерывном, честном и высоко даровитом служении дорогому для нас искусству. Как блестящий виртуоз, как автор множества таких сочинений для фортепиано, которые не

³⁰⁷ РМГ. 1899. № 37. С. 467.

перестали и не перестанут считаться превосходными образцами в этой области музыкальной литературы, наконец, как деятель музыкальной педагогики, принявшей в Ваших руках серьезный, истинно образовательный и плодотворный характер, — на всех этих поприщах неутомимо шли Вы в продолжении полу столетия, всюду встречая глубокое уважение, искреннее сочувствие, сердечную любовь. С такими же чувствами приветствует Вас в нынешний день и Санкт-Петербургская консерватория, имеющая удовольствие считать Вас в числе своих почетных членов. Но к этим чувствам, которые наше учреждение разделяет со всем музыкальным миром, присоединяется еще глубокая, непритворная благодарность: ее вызывает в нас мысль, что еще недавно, в затруднительные минуты, переживавшиеся нашей консерваторией, Вы по собственному артистическому побуждению, руководимые исключительно интересами искусства, великодушно предложили нам помощь свою, пришли к нам на помощь своею педагогическою опытностью и, не отступая перед тяжелым трудом, с редким самоотвержением, продолжаете работать в наших рядах на пользу молодого поколения.

Примите же, достойнейший Адольф Львович, задушевный, истинно братский привет Ваших собратьев по искусству и Ваших искренних почитателей, с теплым сочувствием смотрящих на Вас, как на единственно сохранившегося в наше время члена яркой плеяды виртуозов сороковых годов. Примите с этим приветом и не менее задушевное пожелание, чтобы еще долго оставались Вы на Вашем славном посту, служа побудительным примером и образцом всем добросовестным труженикам музыкального дела в России” (следуют подписи директора, всех профессоров и преподавателей консерватории).

По прочтении адреса, юбиляр, крайне взволнованный, обнял г. Рубинштейна и оба знаменитые артиста сердечно поцеловались.

Адрес этот напечатан на пергаменте и украшен виньеткой художника Шарлеманя, в середине изображение маститого юбиляра за фортепиано, окруженного ученицами, тут же изображены бюсты трех императриц, при которых

прослужил юбиляр полвека в учреждениях императрицы Марии. По бокам цифры, на бордюрах выставлены названия лучших сочинений юбиляра.

Затем были прочитаны адрес от Дирекции Санкт-Петербургского отделения Императорского РМО, подписанный Антоном Григорьевичем Рубинштейном, Антоном Августовичем Герке и другими, сказано об учреждении стипендии им. Гензельта. Зачитаны телеграммы и депеши от Императорского высочества Александры Федоровны, великого князя Константина, телеграммы от московской консерватории и харьковского музыкального училища. Преподнесены роскошные букеты из цветущих роз. Глубоко тронутый этим торжественным заявлением симпатии и уважения старец-юбиляр не находил слов, чтобы горячо благодарить всех участвующих; со слезами на глазах он несколько раз повторял только слова: Tausend Dank (тысячу раз благодарю)»³⁰⁸.

В № 13 приводится не менее подробный рассказ о праздновании юбилея Гензельта в Училище правоведения и Институте принцессы Терезы Ольденбургской.

В нем перечисляются те же атрибуты действия: исполнение гимнов «Коль славен» и «Многая лета» институтками, потом исполнение двумя ученицами на роялях этюда Гензельта “Dors tu ma vie” (op. 2 № 11), вручение альбома с акварелями на сюжеты этюдов работы г-жи Бем, вручение 1.100 руб., собранных сотрудниками на музыкальную стипендию в одном из институтов, вручение адреса в роскошном переплете, подушки, богато вышитой шелками, работы воспитанниц, прочтение телеграмм. Упоминается речь Стасова — «длинная, весьма оживленная, полная юмора и остроумия». Завершилось празднование пением хора «Многая лета».

«Излишне прибавить, что старец-юбиляр был глубоко тронут этим и всесторонними проявлениями внимания в этот знаменательный для него день. На торжестве присутствовали Великий князь Николай Николаевич с своими сыновьями и вел князь Александр Петрович Ольденбургский с супругой и сыном.

³⁰⁸ Музыкальное обозрение. № 12 за 1888 г. С. 89–90.

Юбиляр покинул зал под руку с принцессой Евгенией Максимилиановной Ольденбургской³⁰⁹.

Воспоминания А. Я. Александровой-Левенсон³¹⁰

Пианистка вспоминает, что, получив рекомендацию П. И. Чайковского, в 1889 году отправилась к Гензельту, который находился в то время в Москве, и была принята «очень ласково и по просьбе его много играла».

Целью было получить место преподавательницы в одном из московских институтов, и Гензельт сказал, что та «может быть уверена в получении желаемого места», пообещав поехать к начальнице и попросить ее уведомить, как только освободится вакансия. После чего он вскоре уехал в Санкт-Петербург.

Однако пианистка не получила места в результате интриг, о переговорах с начальницей она сообщила Гензельту, «который уже серьезно расхворался», и тут завязалась длительная переписка. Гензельт ответил, что его возмущению нет предела. Он не будет писать начальнице, но, надеясь выздороветь, приедет в Москву и докажет, что он еще «прежний Гензельт» и что его желания и его рекомендации еще имеют силу. «Я стар, я слаб, я болен — и вот позволяют меня “лягнуть”, ибо я с постели встать не могу, не могу поехать в Москву разобрать Ваше дело <...> Но, успокойтесь, дитя мое, я приеду в Москву и поставлю на своем». «Как трогательно звучит это признание», — комментирует Александрова-Левензон.

Но приехать в Москву музыканту так и не удалось. «За этим следовали от него письма, где он описывал свои мучения, свои страдания во время болезни <...>. Последнее послание ко мне, за несколько дней до смерти, писано карандашом, крайне неразборчивым почерком. Он писал, что страшно мучает его астма, что его

³⁰⁹ Музыкальное обозрение. №13 за 1888 г. С. 100.

³¹⁰ А. Я. Левенсон-Александрова — композитор и пианистка, мать композитора А. А. Александрова.

переносят с одного кресла на другое, и заканчивает свое письмо он так: *Beten Sie für Ihren armen Henselt!* (Молитесь за Вашего бедного Гензельта!)»³¹¹.

Василий Бессель. «Три великих пианиста: Франц Лист, Адольф Гензельт, Антон Рубинштейн (из моих воспоминаний)»³¹²

«...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 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

³¹¹ РМГ. 1914. № 30–31. С. 642–643.

³¹² РМГ. 1902. № 45. С. 1096–1097.

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!»

Николай Финдейзен. Адольф Гензельт (к 10-летию со дня смерти)³¹³

«Петербург издавна служил притягательной силой для иностранных музыкантов. Многие у нас создали свою славу, многие нажили или наживали себе деньги; немало из них подолгу оставались в России, и даже, обжившись, переходили в русское подданство и становились неотъемлемой частью нашего, в старину мало обширного мира. Не говоря уже о таких художниках, как Берлиоз, Лист, Шуман и Вагнер, приезжавших сюда с концертами, не говоря, конечно, о целом ряде менее знаменитых, второклассных, музыкантах и певцах, достаточно вспомнить имена Арайи, Боальдые, Кавоса, Маурера, Направника, Паизиелло, Раупаха, Сарти и Чимарозы, явившихся к нам из-за рубежа, чтобы согласиться с тем фактом, что, что в Петербурге и в России вообще всегда была какая-то притягательная сила для иностранцев».

Рассуждая об общности судеб пианистов Фильда, Ш. Майера и А. Гензельта, Финдейзен отмечает: «все трое вполне сроднились со своим новым отечеством, тяготение к которому было столь велико (я даже сказал бы, что Россия их так всосала), что они даже не пытались оторваться от нее, не думали приняться за общественную деятельность за границей <...> и, странное дело, не успевал почти такой артист переселиться в Россию, не успевал он „благополучно“ и с достатком устроиться, стать знаменитым в известных кружках, — его деятельность переставала дышать воздухом художественной свободы, он точно переставал сообщаться с внешним художественным миром, переставал интересоваться его успехами, его поступательным движением. Раз он достигал этого благополучия, он

³¹³ Материалы использованы в статье: *Скорбященская О. А.* Последний поэт империи: Валерий Гаврилин и его традиция // Валерий Гаврилин и его современники. Сборник научных трудов по материалам Всероссийской научно-практической конференции. под редакцией М. Г. Долгушиной. Вологда: Вологодский государственный университет, 2019.

держался его, чуть ли не ограничиваясь им одним. И Фильд, и Ш. Майер, и Гензельт — все трое оставили свою карьеру концертного виртуоза; они ограничились хорошо оплачиваемыми уроками, творчество постепенно переставало их привлекать. И еще более удивительно, что, несмотря на огромную популярность у нас подобных личностей, несмотря на то, что их уроков искали и дорожили ими (так предписывала мода!) — не успевал такой музыкант сойти в могилу, он точно навсегда вычеркивался из памяти толпы, даже из памяти музыкантов»³¹⁴.

«Гензельт приехал в нашу столицу ранней весной 1838 года и дал свой первый концерт 21 марта, а за ним второй. „Успех первого концерта, по словам Ленца, — был необычайный, результат этого концерта до того превосходил все, что мы до сих пор получали из чужих краев, победа над старым фортепианным миром была такая решительная, что со всех сторон с жаром стали просить Гензельта люди самые компетентные, чтобы он остался в России“. Конечно, забыт был и Гуммель, и Фильд, и др. И действительно, Петербург оказался настолько притягательной силой, что Гензельт остался в нем на всю жизнь и артистические победы променял на обеспечение музыкального чиновника. Концертная деятельность была оставлена навсегда. Единственный раз Гензельт допустил сделать исключение в 1857 году, когда его упросили участвовать в одном Благотворительном концерте в зале Дворянского собрания, в котором он играл Септет Гуммеля.

Во время своих частых, хоть и кратких поездок за границу из Петербурга в период вакансий, Гензельт ограничивал себя лишь исполнением в частных кружках или у себя, перед избранными слушателями.

Лист пишет: „Вчера у меня был мой старый, славный друг Гензельт и составил мне превосходную компанию. Мы играли с ним вдвоем, но не

³¹⁴ РМГ. 1899. № 37. С. 865–867.

фортепиано, а добрых полдюжины партий в вист, из которых я счастливо проиграл, по меньшей мере, пять“»³¹⁵.

«Уроки Гензельта оплачивались вполне хорошо: 25 рублей ассигнациями, дома же у него — 15 рублей, хотя он и делал исключение нередко для более талантливых и симпатичных ему небогатых учеников. А учиться у Гензельта (как прежде, у Гуммеля и у Фильда) считалось обязательным для высших и достаточных классов. Тем более, что Гензельт был придворным пианистом. Один из его учеников, барон Фитингоф-Шель, описывает молодого Гензельта: «Его игра не отличалась силой и блеском, но была неподражаема мягкостью и нежностью. Гензельт поддерживал гибкость пальцев, имея терпение играть ежедневно гаммы и экзерсисы. Чтобы не потерять времени, он часто упражнялся во время уроков и бесед на немой клавиатуре <...> Он и меня заставил купить такую же и упражняться на ней. Привычка холить руки доходила у него до того, что, когда он одевался, то никогда не застегивал пуговицы сам и не завязывал шарфа, все это делал камердинер. Даже при употреблении ножей и вилок, он их держал как-то особенно, не упирая в них указательным пальцем, чтобы не оставить знаков»³¹⁶.

В. В. Стасов — «К 25-летнему юбилею деятельности Гензельта»

«При всей своей доброте Гензельт был необычайно строг и спуска давать не любил. Напрасно было отговариваться недостатком времени, классами — он ничего слушать не хотел, постоянно повторял: если заниматься у меня, то чтобы все было хорошо, а если нет, то и вовсе не надо. — Он был старше нас лет на 10, не больше, но серьезен и положителен, как человек уже совершенно зрелых лет. Мы его очень любили, но и боялись. Перед классом и после класса — он был сама любезность, да и в классе мы тоже любили его просить, когда хотели, чтоб он сам играл нам <...>, он охотно слушался <...>, увлекшись сам... Но, когда играли мы,

³¹⁵ РМГ. 1899. № 37. С. 869.

³¹⁶ *Фитингоф-Шель Б. А.* Мировые знаменитости. СПб., 1899. С. 860–870.

поминутно раздавались громкие возгласы, крики негодования, летели в пол карандаши из рук, и острый кончик его ломался»³¹⁷.

«Через 1,5 года после юбилея он умер в Вармбрунне. В настоящее время наследие некогда славного пианиста составляло лишь всего несколько пьес, а также его симпатичный концерт, исполняемый и поныне; другое наследие — это значительная часть его учеников, из которых, к сожалению, никто не выделился на музыкальном поприще, а также множество настоящих и ложных “учениц Гензельта”, которые нещадно эксплуатировали и даже теперь еще эксплуатируют имя своего знаменитого учителя»³¹⁸.

В. В. Стасов. «В день юбилея Гензельта»³¹⁹

«В этот самый день и точно так же, как теперь, в понедельник, Гензельт дал свой первый концерт в Петербурге. Он приехал в Россию с твердым намерением сделать ее своим вторым отечеством и посвятить ей все свои силы. Что он тогда решил, что собрался осуществить, то он и сделал. И вот уже целых 50 лет пролетело в твердом, не отступающем ни на единый шаг назад выполнении однажды принятого намерения. Какой редкий, какой почти никогда не повторяющийся пример!

<...> Он был на вершине своей славы в Германии, когда вдруг задумал все бросить и поехать в Россию навсегда. Да еще как: решился оставить навсегда роль блестящего концертного виртуоза и посвятить себя, совершенно исключительно, музыкальному учительству <...>.

Впрочем, в этом последнем отношении у него был товарищ — Шопен. Тот тоже еще в юношеских годах решил, что не будет больше играть на концертах перед большой публикой и сдержал свое слово <...>. Гензельт, потому ли, что был столько же робок и скромн, как Шопен, или по каким другим, никому не ведомым причинам, но только раз навсегда решил, что не будет более нигде давать

³¹⁷ РМГ. 1899. № 37. С. 870–871.

³¹⁸ Там же. С. 871–872.

³¹⁹ Стасов В. В. Статьи о музыке. Т. 4. М., 1978. С. 55–61.

концертов и после первых двух своих концертов 1838 года, в первые дни приезда в Петербург, когда хотел познакомить с собою русскую публику, более никогда концертов не давал³²⁰. Я живо помню, как в 1851 году Серов и я упрашивали Гензельта играть в концерте, в зале Дворянского собрания. Концерт этот был в пользу глазной лечебницы, состоявшей под покровительством принца Петра Георгиевича Ольденбургского. Нам, Серову и мне, как двум в свое время очень видным музыкантам Училища правоведения, хорошо известным нашему принцу, было поручено устроить этот концерт. Нас обоих с Серовым Гензельт очень любил, и, что еще более того, концерт устраивался от имени и по желанию принца Ольденбургского, с которым Гензельт находился уже очень давно в отношениях самой близкой дружбы; но никакие наши просьбы и уговаривания не помогли, и Гензельт остался, как всегда, непреклонен³²¹.

Лишь однажды за 50 лет он нарушил свое твердое решение. Это было в 1857 году. Петербургские аристократки умолили его играть в одном благотворительном концерте в Дворянском собрании, и он исполнил Септет Гуммеля. У Шопена никогда не было даже и такого единственного исключения.

Почти в первые дни своего приезда Гензельт поступил к нам преподавателем фортепиано в Училище правоведения. Это училище представляло в то время какое-то необычайное исключение в сравнении со всеми нашими остальными училищами <...> У нас в Училище правоведения образовался такой музыкальный центр, какого, наверное, не было ни в каком другом русском училище не только тогда, но, может быть, никогда уже более и впоследствии <...> Тотчас отделили наших лучших фортепьянистов и отдали их под начало Гензельту. <...> Это были:

³²⁰ Перед концертом Гензельта появилось две статьи о нем: *Резвой Модест*. Адольф Гензельт // Северная пчела. 1838.17.03 (№ 62); *Князь В. Ф. Одоевский (Одоевский В. Ф.)* Гензельт // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1838. 19 мар. (№ 12). Перепечатана в кн.: *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. С. 171–172. Рецензию на концерт Гензельта напечатал *Г. К. (Гесс де Кальве)* в Санкт-Петербургских ведомостях от 27.03.1838 г. № 69.

³²¹ См. об этом в кн.: *Ливанова Т. Н.* Музыкальная библиография русской периодической печати. Вып. 2–5. М., 1965–1971. О концертах 1852–1854 годов Стасов мог не знать, так как жил тогда за границей, главным образом в Италии.

Танеев (нынче начальник 1 отделения собственной Его величества канцелярии), Полянский, Грауэр, Отто и я. Все это были мальчики лет 14, 15, 16, игравшие на фортепиано исправно, но с этих пор учетверившие свои старания. Мы, случайно ставшие первыми по времени учениками Гензельта в России, раньше, чем его засыпали приглашениями и предложениями уроков со всех сторон, мы чувствовали всю честь быть учениками великой европейской знаменитости...»³²².

Говоря о нервности Гензельта, Стасов замечает: «Но, кажется, на уроках Шопена дело происходило еще беспокойнее <...> Нервы, — скажет, конечно, всякий, — и будет прав. Впрочем, не одни художественные нервы, прибавлю я. Тоже и характер у каждого свой, несмотря на нервы. Вот, например, Лист: у него ли не было нервов? Но способ преподавания у него был другой <...>. Итак, каждому свое, и уроки великих пианистов, при общей их нервности, бывают очень разнообразны. Но нужды нет, с нервной ли раздражительностью или без нее, мы обожали нашего Гензельта; после его увлекательной игры мы забывали все минутные вспышки и с наслаждением ждали следующего урока <...>. Что нас восхищало в сочинениях и в игре Гензельта? Конечно, то же самое, что восхищало и остальных его современников. „С приездом в Россию Гензельта кончился у нас период Гуммеля — Фильда, — говорит Ленц. — Фортепиано ступило на новый рельс. Прежняя фортепианная литература ушла вперед, а с нею вместе и исполнение, какое распространяли у нас такие учителя, как отличный техник, гладкий, но сухой Карл Майер (одно время учитель Глинки), или искусный механик, воспитанный Фильдом на фортепианных пассажах, Рейгардт“³²³. Да и сочинения, и игра Гензельта стремились к чему-то другому. Сочинения его искали не одной только оказии для проявления блеска и технического мастерства, а желали быть выражением душевных настроений, а иногда становились колоритными картинками»³²⁴.

³²² РМГ. 1899. № 37. С. 870–871.

³²³ *Ленц Вильгельм*. Великие пианисты-виртуозы нашего времени.

³²⁴ РМГ. 1899. № 37. С. 870–871.

Гарольд Шонберг. «Великие пианисты»

«Этот пианист, композитор и педагог связан с Петербургом, где он провел большую часть жизни, переехав туда в 1838 году из Баварии, где он родился в 1814 году, в Швабахе. Получив стипендию баварского короля Людвига, Гензельт 6 месяцев учился в Веймаре у Гуммеля, но Гуммель считал его анархистом, а Гензельт своего учителя — отсталым консерватором»³²⁵. «Начало композиторской и пианистической деятельности Гензельта было блестящим. Вильгельм Ленц написал о нем так: «Лист, Шопен и Гензельт — это материка; Таузиг, Рубинштейн и Бюлов — страны». О Гензельте с восторгом писал в «Новой Рейнской музыкальной газете» Шуман: «Его руки обладают железной хваткой и выносливостью, но одновременно способны на нежную, грациозную и певучую игру»³²⁶.

Гензельт был фанатичным зубрилой — «самым фанатичным в истории — большим, чем Дрейшок или Годовский. Одной из причин было то, что он не обладал таким стихийным пианизмом, как Лист <...> В 1832 году он завел себе правило заниматься по 10 часов в день и никогда не отступал от него»³²⁷. Шонберг считает, что такой метод был своего рода бегством, искуплением грехов и приводит рассказ Ленца о занятиях Гензельта с комментарием «не знаешь, смеяться или плакать»: «Он старательнейшим образом учил фуги на инструменте, звук которого был заглушен демпфером так, что слышен был только сухой стук молоточков, словно перестукивались на ветру кости скелета! <...> На пюпитре у него стояла толстая книга, которую он читал во время игры — Библия — поистине подходящее сопровождение для Баха. Тех редких людей, которым дозволялось присутствовать в эти священные вечерние часы, Гензельт просил продолжать их разговор — он нисколько не мешал ему»³²⁸.

³²⁵ Шонберг Гарольд. Великие пианисты. С. 195.

³²⁶ Там же. С. 196.

³²⁷ Там же.

³²⁸ Шонберг Гарольд. Великие пианисты. С. 197.

«Уехав в 1838 году в Россию, Гензельт посвятил себя педагогике и сочинению, хотя на удивление мало написал и не воспитал почти никого из великих пианистов»³²⁹.

³²⁹ Там же. С. 198.

ПРИЛОЖЕНИЕ 6

На пути к аннотированному каталогу рукописей

Каталог рукописей Гензельта еще не составлен исследователями его творчества. Данное приложение можно рассматривать как первый подход к его составлению. Описаны рукописи, хранящиеся в ОР РНБ и относящиеся к русскому архиву композитора.

Два письма Гензельта Одоевскому³³⁰

Украшением коллекции являются два письма Гензельта князю Одоевскому.

Документы не датированы, но есть основания атрибутировать их концом 1830-х или началом 1840-х гг.

Текст написан на французском языке. Дата первого письма поставлена приблизительно: Lundi, apres midi (Рисунок 111).

«Mon prince

Je Vous prie de m'envoyer

Pour peu de jours mon libre de Manuscrites, on même

/// je Vous prie de one douer la permission de garder enclore quelques jours vos partiturs de Beethoven.

Mon respect je Vous on prie a Madame la Pricesse. Votre

Les humble et très abeittant hervertreur

Ad. Henselt».

³³⁰ ОР РНБ. Ф. 539. Оп. 2 (В. Ф. Одоевский). Ед. хр. 394. Л. 1–4.

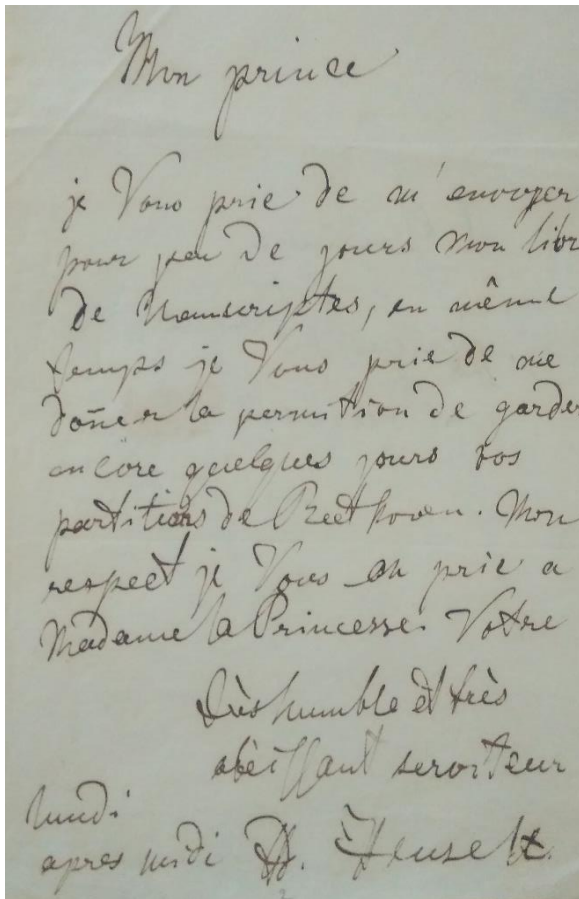


Рисунок 111. Гензельт А. Письмо Одоевскому В. Ф.

Перевод:

Мой князь!

Пожалуйста, пришлите мне в течение нескольких дней мои бесплатные рукописи. Я прошу вас одобрить решение оставить некоторые ваши партитуры Бетховена в моем распоряжении на несколько дней.

Мое уважение, я прошу вас передать мадам княгине.

Скромный и очень преданный Ваш ценитель

Ad. Henselt»³³¹.

³³¹ Перевод А. Стоговой. Для сравнения: перевод Н. Р. Мелик-Давтян: Мелик-Давтян Нина. Неизвестные страницы биографии К. Майера (Письма и записки к В. Ф. Одоевскому)// Opera musicologica, № 1(11) 2012. С. 95.: «Мой князь, я прошу Вас выслать мне на несколько дней мой сборник рукописей, в то же время я прошу Вас дать мне разрешение подержать у себя еще несколько дней Ваши партитуры Бетховена. Мое уважение Мадам княгине. Остаюсь Вашим очень смиренным и послушным слугой, А. Гензельт. понедельник после полудня».

Суть письма — просьба дать рукопись партитуры Бетховена из библиотеки князя Одоевского. Вероятно, имеется в виду 3-й Концерт, который Гензельт с успехом исполнял и к которому написал собственную каденцию.

Тонкая прозрачная белая бумага письма, след от сургуча. На обороте 3 листа — крупно написан адрес.

Второе письмо (Л. 1) — связано с первым по теме. Начало:

«*Mon très cher et excellence prince*».

Суть письма: приглашение на суаре в 11 часов вечера с исполнением Третьего Концерта Бетховена и с извинениями за позднее приглашение: время отправления 4 часа дня.

Лист 4а содержит продолжение письма (?).

Комментарий:

Князь Владимир Федорович Одоевский был одной из центральных фигур в музыкальном и литературном мире Петербурга 1830–1840-х годов. Романтический писатель, автор многочисленных новелл и романов о музыкантах, композитор и музыкальный критик, он с энтузиазмом поддерживал все живое и талантливое, что встречалось на культурном небосклоне северной столицы. Именно Одоевский написал первую русскую восторженную рецензию на выступление Гензельта 21 марта 1838 года в Большом театре Петербурга.

Не удивительно, что вскоре между Одоевским и Гензельтом завязались самые теплые отношения, хотя Гензельт никогда не переходил границу почтительного отношения к высокопоставленному патрону. При всем своем демократизме (князь жил в квартире на последнем этаже доходного дома, а не во дворце), Одоевский все же был выше Гензельта по статусу.

С этим связан и тон писем, и тщательность почерка (необычайно разборчивого для Гензельта), и качество бумаги.

У Одоевского была очень хорошая нотная библиотека, для которой Гензельт предоставил свои ноты (вероятно, сочинений, исполненных в концерте 21 марта). Из этой же библиотеки он взял партитуру Третьего концерта Бетховена, который готовился исполнить. Исполнение Гензельтом бетховенского концерта с

собственной каденцией состоялось в Москве в 1839 году и имело колоссальный успех.

Восемь писем Гензельта П. Л. Петерсену³³². 1877–1882

Павел Леонтьевич Петерсен³³³ (1831–1895) — один из лучших учеников Гензельта, адъюнкт, а затем профессор Санкт-Петербургской консерватории,

Первое письмо написано на половинке стандартного почтового листа. Датировано 14 окт. 1877 г. Начало: «Men gutter freund!»

Второе — на стандартном листе Начало: «Lieber Paul». Дата — 4 декабря 1877 г.

Третье «Teurer Paul». Дата — 6 сентября 1877 г.

Четвертое датировано 17/5 июня 1877 г. Начало: Mein gutter freund.

Пятое — 17 октября 1878 г.

Шестое — 10.11.82 г.

Седьмое — 2.12.82 г.

Восьмое — 18. сент. (?) 87(?) г.

Девятое — без даты.

Письмо Н. Г. Рубинштейна Гензельту³³⁴. 1878 г.

На двух сторонах плотной почтовой бумаги. Отступ на первой странице перед обращением «Sehr geehrter Herr!». На первой странице — 14, на второй — 12 строк. Изысканная подпись. Суть письма — извинение за то, что Н. Г. пропустил визит Гензельта. Даты нет.

³³² ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Ед. хр. 1088. Л. 1–16.

³³³ Павел Леонтьевич Петерсен (также Петерссен и Петерсон) учился у Антона Герке и Адольфа фон Гензельта. В 1862–1868 годах работал в Санкт-Петербургской консерватории ассистентом Александра Драйшока. Среди его учениц — Вера Тиманова. Преподавал в Екатерининском институте, в 1867–1871 годах был там инспектором музыки. В 1871 вместе с М. А. Битепажем принял управление фортепианной фабрикой Якоба Беккера. В начале 1890-х был одним из руководителей Русского музыкального общества.

³³⁴ ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Ед. хр. 3741. Л. 1.

Письмо А. Г. Рубинштейна Гензельту³³⁵

Копия рукой Финдейзена. 25.12.1884. Петербург. А. Г. Рубинштейн приглашает Гензельта посетить его в Петергофе 27.12.1884 года. Подробно письмо было приведено и проанализировано в Главе 7.

Два письма к Александрине Коцебу на немецком языке. 1877 и 1888³³⁶

Первое — начинающееся словами «Mein guter Engel», написано 15 декабря 1877 года. Написано на одной стороне сложенного вдвое по вертикали и второе по горизонтали желтоватого листка тонкой почтовой бумаги.

Почерк — характерный для позднего Гензельта, крупный и неразборчивый куррентшрифт. Текст разбит на три абзаца. В первом, очевидно, — приветствия, во втором — просьбы, изложенные в вежливой вопросительной форме. Завершающий абзац трудно читаем из-за обилия росчерков и зачеркиваний. Изысканное заключение занимает три строки: «Ihr Sie lieblichen

Ad Henselt.

15 Dec 77»

На обороте 3 л. — приписка из трех вопросительных предложений

Текст:

Перевод:

Кто такая мадемуазель Александрина Коцебу? Справка из генеалогического сайта³³⁷) гласит: «Коцебу Александра Павловна 20.05.1849, Ревель — 19.07.1943, Шалькау-Вартхельд, Германия. Дочь Павла Евстафьевича Коцебу, генерала от инфантерии, Варшавского генерал-губернатора, графа с 1874 г., и графини Вильгельмины Элизы Мантойфелль. Замужем с 29.06.1871, муж Пилар фон Пильхау Федор Карлович, граф Коцебу (1848–1911). После смерти отца Указом от 12.01.1878 г. ей вместе с мужем и старшему в роду «дозволено присоединить к его собственной фамилии фамилию и титул графа Коцебу».

³³⁵ ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 672. Л. 1.

³³⁶ ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Ед. хр. 1087. Л. 1–8.

³³⁷ vgdru.com. (дата обращения: 06.11.2019).

Таким образом, знакомая (а, возможно, и ученица) Гензельта, Александрина (Александра Павловна) Коцебу принадлежала к одному из знаменитых эстляндских аристократических семейств обрусевших немцев. Ее дед — Август-Фридрих Фердинанд Коцебу (1761–1819) — писатель, драматург, член-корреспондент Российской Академии наук, покинул Россию в 1801 г., убит в 1819 г. как русский шпион. Дядя — Александр Евстафьевич Коцебу (1815–1889) — русский художник-баталист. Отец — Павел Евстафьевич — генерал от инфантерии, Варшавский генерал-губернатор. Муж — Пилар фон Пильхау Федор Карлович (1848–1911).

За каждым из этих документов — своя загадка и своя история:

- Почему и кто атрибутировал адресатку письма, как Мадемуазель Коцебу? Она была ею до 1871 и — с 1878 — мадам Коцебу. В тот момент, когда Гензельт писал ей, она была замужем за бароном Пильхау.

- С чем связан такой интимно-теплый тон обращения?
- Была ли Александрина ученицей Гензельта или близкой приятельницей?

Второе письмо — это короткая записка-приглашение, датированная 31 октября 1880 г., написанная на одной стороне желтоватого листка прозрачной почтовой бумаги, сложенной в шесть раз.

Текст:

Guter lieber Engel

Finde ich Sie Heute Abend

Zwischen 9 und 10 Z / m

.. Sie vertrauen

Henselt

31. oct. 80

Freitag»

Перевод:

«Добрый милый Ангел,

Найду ли я Вас сегодня вечером между 9 и 10 часами?
 Преданный Вам Гензельт. 31 октября 1880. Пятница»

Письмо Генриху Вельфлю³³⁸

Письмо, адресат которого в библиографическом описании ошибочно обозначен, как Генрих Вольф. На самом деле, очевидно, письмо адресовано другому человеку, чье имя написано карандашом на обороте по-немецки: а Н. Wölfl (Генриху Вельфлю). Вероятно, эта надпись сделана Вакселем, а надпись синим карандашом «Henselt Autograph» Стасовым. Документ написан 18 февраля 1876 г. на немецком языке. Та же желтоватая почтовая бумага, согнутая в 4 раза, черные чернила, перо, куррентшрифт. 11 строк. Без обращения. Подпись полная, в правом нижнем углу: Adolph Henselt. Место и дата — в левом нижнем углу: St. Petersburg, 18 februar 1876.

В письме отчетливо читается только 5 строка: Carl Bechstein in Berlin и последнее слово в 6 строке «fabrik»

Справка:

Вельфль Генрих — педагог фортепианного отделения Санкт-Петербургской Консерватории.

Письмо Н. И. Путьяты В. Ф. Одоевскому от 30 марта (год неизвестен, в промежутке от 1837 до 1856)³³⁹

В письме Путьята просит Одоевского покровительствовать молодой талантливой пианистке и арфисте г-же Пашкевич. В качестве рекомендации приводит мнение П. Виардо и Гензельта, «который также им (талантом г-жи Пашкевич) восхищался».

³³⁸ ОР РНБ. Ф. 124 (П. Л. Ваксель). Ед. хр. 1086. Л. 1.

³³⁹ ОР РНБ. Ф. 539. (В. Ф. Одоевский) Оп. 2. Ед. хр. 904. Л. 3.

Письмо Анри Вьетана Одоевскому³⁴⁰

по-французски. Приглашение посетить концерт, который Вьетан даст совместно с Гензелем.

Письма неизвестному лицу³⁴¹

Два письма неизвестному лицу *Votre Excellence* на немецком и французском языке, здесь же — 2 фотографии Гензельта и биографические сведения о нем на немецком языке П. Л. Вакселя.

Письмо Гензельта Войцеху Ивановичу Главачу от 29.12.80 г.³⁴²

Ученик Гензельта, **Войцех Иванович Главач** (1849–1911) — выдающийся российский дирижёр конца XIX – начала XX века, композитор, органист-виртуоз, изобретатель музыкальных инструментов, профессор музыки, статский советник.

В. И. Главач прославился ещё и как превосходный изобретатель музыкальных инструментов, сконструировав фисгармонию с 31 регистром и *Armoniriano*, разновидность фортепиано, в котором можно было продлевать слабое звучание повторными ударами молоточков и тем самым делая звучание «органным».

Документ не привлекал внимание исследователей. Он представляет собой два согнутых пополам листка прозрачной почтовой бумаги желтоватого цвета, исписанных с одной стороны (всего три листа) крупным и неразборчивым почерком позднего Гензельта.

Реконструировать смысл можно по отдельным словам: в первой строке можно разобрать имя *Glawatch!*

Во второй: *Ich danke /// Sie 4 ///*

/// zur Armonium

Во втором абзаце — слово *abend* — вечер.

³⁴⁰ ОР РНБ. Ф. 539. Оп. 2. Ед. хр. 375. Л. 1.

³⁴¹ ОР РНБ. Ф. 124. (П. Л. Ваксель). Ед. хр. 1089. Л. 1.

³⁴² ОР РНБ. Ф. 124. (П. Л. Ваксель). Ед. хр. 27 (на нем. яз.). Л. 1–2.

На третьей странице — legato.

Возможно, перед нами — отзыв на присланный для тестирования новый музыкальный инструмент, изобретенный Главачом — Армониум или Армонипиано (Рисунок 112).

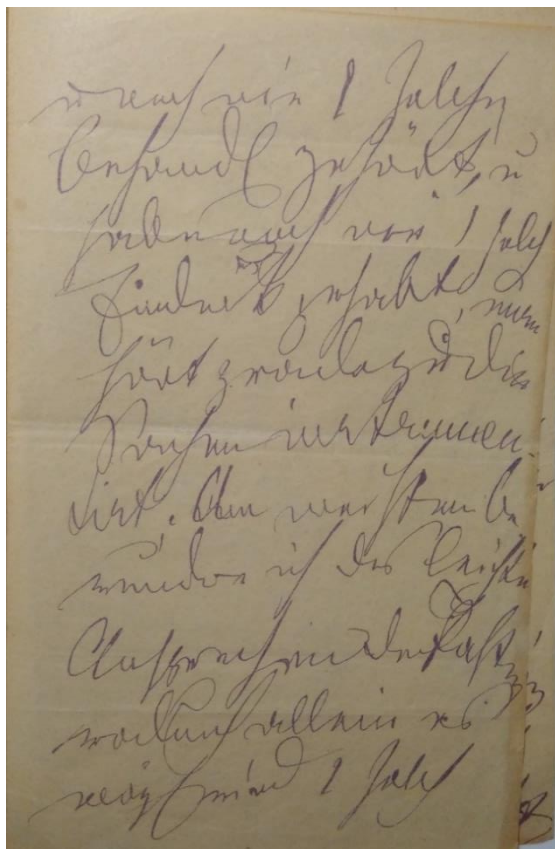


Рисунок 112. Гензельт А. Письмо Главачу В.

Письма В. Е. Врангель

Целую главу романа представляешь за собранием писем Гензельта баронессе Вере Егоровне Врангель³⁴³, известной российской меценатке и благотворительнице.

Первое письмо датировано 12 апреля 1859 года.

³⁴³ Представительница знатного рода Врангелей, Вера Егоровна Врангель (1832–1915) посвятила свою жизнь делу помощи нуждающимся. Она стала сестрой милосердия, участницей Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. С 1898 года — сестра-настоятельница Свято-Георгиевской общины сестер милосердия. Сестра Михаила Егоровича Врангеля, генерал-губернатора Плоцка, ученика Гензельта.

Начало: «Mein lieber und guter freundin

Адресовано: Mademuaselle la Baronie Vera de Wrangel

Второе — написано 8 ноября 1867 года на немецком. Начало: «Mein Lieber und guter Engel».

Третье — написано 7.12.82 по-французски. «Chere amie». Крупно, на одной стороне листа. Очень экспрессивно, судя по количеству восклицательных знаков.

Четвертое — 11.12.82 по-немецки. «Lieber freundin» с какой-то просьбой относительно Мишеля. С зачеркиваниями, с припиской постскриптума.

Пятое — 20.09.83 — написано по-немецки и очень каллиграфично, что странно. Начинается «Mein schönenn freundin, Mein guter Engel!». В конце письма содержится просьба передать адрес Мишелю. К письму приложен конверт с адресом по-французски и по-русски.

Ея Высокоблагородию Вере Егоровне Баронессе Врангель в Клиника (так написано!). Штамп — 21 сентября.

Шестое — 7.11.83. Jung / / / / freundin написано на двойном листке в клетку. Мелким и каллиграфическим почерком.

Седьмое — на разлинованной бумаге, почти неразборчиво. Изобилует восклицательными и ?! знаками. Конверт при нем содержит адресата и дату — 30 апреля 1887.

Восьмое — написано фиолетовыми чернилами, крупно и неразборчиво. Без даты.

Последнее послание — записка на визитной карточке с приглашением посетить Вечер 1 апреля в 8 часов.

Автограф Письма Гензельта Фитингофу-Шелю³⁴⁴.

В тексте упоминается граф П. Д. Толстой, которого Гензельт не застал, когда пришел к нему с визитом. Скорее всего, имеется в виду граф Павел Дмитриевич

³⁴⁴ ОР РНБ. Ф. 817. № 1. (Фитингоф-Шель. Альбом). Л. 28.

Толстой (1797–1875), статский советник, управляющий гофмейстерской частью принца П. Г. Ольденбургского.

Автограф Этюда Гензельта ор. 2 № 7 D-dur с запиской Стасову на французском языке³⁴⁵

Текст записки: «A San Ex. Henselt

Mon'seur

W. W. Stasoff

A la parte san très dévoue

Ad. Henselt»

Автограф представляет собой плотный нотный лист, вытянутый по вертикали на 12 нотных станов, исписанный характерным гензельтовским почерком с двух сторон. Это — первый и второй раздел Этюда — без репризы и коды. Почерк на редкость отчетливый и ясный. Только на последней строчке первой страницы в двух группах триолей есть исправления, которые дублированы буквенной записью: e–eis, f–e–f. Очевидно, перед нами — чистовая запись ранних лет пребывания в Петербурге (1839–1840), в то время, когда Стасов учился у Гензельта, подаренная в 1880 г. на память. Название: «Этюда (sic!) для ф. [орте]. п. [иано] сделано рукой В. В. Стасова.

Отрывок из Larghetto (II часть) Концерта f-moll, 1839–1840³⁴⁶

С запиской от Гензельта Стасову на французском языке (1887).

Пять писем (и записок) Гензельта Стасову³⁴⁷

- Л. 1–3. 18 апреля 1884 г. С приглашением на *matinée* 28 апреля.
- Л. 4–5. 26 апреля 1884 г. С уточнением времени и программы.
- Л. 7–9. Об установлении мемориальных досок 5 поо (?) 1884.

³⁴⁵ ОР РНБ. Ф. 738. № 310. Л. 1.

³⁴⁶ ОР РНБ. Ф. 738. № 311. Л. 1.

³⁴⁷ ОР РНБ. Ф. 738. № 301. Л. 1–26.

- Записка на визитной карточке от 26.04.87. Упомянута просьба по поводу Ларгетто «нашего дорогого друга Листа» П. Ольденбургского.
- Л. 10. Записка от 8.03.88, с просьбой разобраться в статье из «Нового времени» от 8.03.88 г.:

«Многочисленные ученицы профессора Гензельта готовятся к торжественному чествованию пятидесятилетней годовщины его музыкально-педагогической деятельности. Годовщина эта исполнится 21 марта. Едва ли найдется здесь такое закрытое женское учебное заведение, в котором бы Гензельт не преподавал в свое время или не следил за преподаванием музыки. Некоторые из его учениц уже старушки, самому же учителю пошел девятый десяток. В день своего юбилея г. Гензельт даст в Большом театре концерт, в котором будут исполнены произведения Листа, Шопена, Мейербера и самого юбиляра. Билеты на концерт уже продаются; цены — почище цен на Жюдик: ложа бельэтажа — 100 р., кресла 1-го и 2-го ряда — 20 руб., кресла с 4 по 10-й ряд — 10 руб. и т. д. маститый профессор должно быть сильно рассчитывает на благодарные воспоминания своих учениц. Он до конца желает оставаться их “дорогим” профессором.

Несмотря на свои почтенные годы, профессор Гензельт предложил недавно свои услуги в качестве преподавателя музыки А. Г. Рубинштейну. — “Я слышу, — писал он директору консерватории в письме, обнародованном «Герольдом», — что, нуждаясь в учителях фортепианной игры, вы намерены сами трудиться выше человеческих сил. Я этого не потерплю и прошу вас располагать моими слабыми силами, в размере от 8 до 10 часов в неделю, пока обстоятельства не изменятся к лучшему”.

“Обстоятельства”, о которых здесь говорится, заключаются, кажется, в известных реформах в консерватории, жертвой которых сделался, как известно, талантливый пианист и профессор Д. Климов»³⁴⁸.

³⁴⁸ Заметка содержится в разделе «Маленькая хроника» в газете «Новое время» (С.-Петербург. 8. (20) марта 1888. № 4319. С. 3). Оскорбителен для Гензельта был, очевидно, и тон заметки, и само помещение анонса его концерта в контекст раздела, рассказывающего о мелких мошенничествах и театрально-музыкальных скандалах. До этого материала идет заметка о жульническом предприятии некоего М. Valerian'a, поставляющего в преддверии Всемирной

- Записка на визитной карточке от 12.03.88 года.
- Письмо от 28.04.88 года.
- Ф. 738. № 330. Записка на визитной карточке 17 ноября 1879 г. на французском языке.
- Последняя записка датирована 26.04.87 года.

Дирижерская палочка Гензельта

В архиве Ц. А. Кюи (Ф. 413 под номером 260) хранится дирижерская палочка Гензельта. Палочка обернута его визитной карточкой с надписью на лицевой стороне Ad. Henselt и надписью на обороте рукой В. В. Стасова синим карандашом. Это — «рабочая» палочка, она сделана из обычного дерева (футляр из драгоценных металлов был изготовлен Фаберже) Предположительно, это та палочка, которую Гензельт неожиданно завещал Чайковскому в 1889 году. Чайковский был очень тронут этим бесценным подарком, так как полагал, что эта палочка до Гензельта принадлежала какому-нибудь из его гениальных друзей — Шуману или Мендельсону³⁴⁹. Следы на дереве — царапины и потертости — свидетельствуют о том, что ею много пользовались. Как? Ведь Гензельт не был дирижером! Может быть, он отбивал ею такт, стуча по столу, когда слушал учеников и, раздражаясь, кричал: «Falsch! Falsch!»³⁵⁰?

выставки в Париже 1889 года дамам по подписке «металлические инструменты, на которых даже самые неприспособленные могут научиться рукоделию и зарабатывать от 75 до 300 рублей в месяц четырехчасовой ежедневной работой», а после — репортаж о том, как в Одессе актер труппы Кропивницкого Саксаганский дал две пощечины театральному критику Семенюте за клевету. Критика спасла только шуба. «Не знаю, какой броней было покрыто лицо Семенюты, — докладывает Новороссийский телеграф, — но со всей ответственностью заявляю, что шубы у него на лице не было». Автор этих трех скандальных материалов скрылся под псевдонимом *Петербуржец* (Лялин Василий Сергеевич).

³⁴⁹ Жегин Н. Т. Дом Петра Ильича Чайковского в Клину / Прошлое русской музыки : материалы и исследования. С.-Петербург, 1920. С. 97.

³⁵⁰ Шонберг Г. Великие пианисты. С. 121.

Письмо Глинки Гензельту³⁵¹

Ксерокопия с подлинника, хранящегося в коллекции Пирпонта Моргана (США). Конец ноября 1848 г. Петербург. Глинка диктует письмо своему секретарю, извещая Гензельта, что, к сожалению, не сможет его посетить (Рисунок 113).

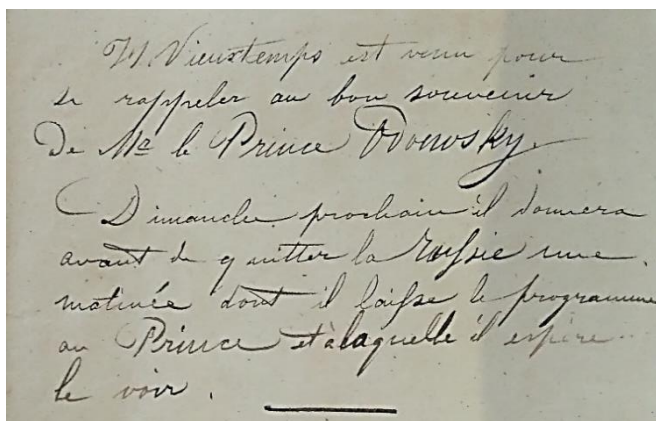


Рисунок 113. Глинка М. И. Письмо Гензельту А.

Несмотря на незначительность повода и самого письма, документ очень интересен, как свидетельство того, что между двумя композиторами существовали личные контакты.

Из коллекции П. Л. Ваксея. Две рукописи с дарственной надписью Станиславу Монюшко на одном листе: Адольф фон Гензельт и Рудольф Вильмерс

Иногда проблему ставит само соседство двух рукописей на одном нотном листке. Так, две дарственные надписи Станиславу Монюшко, знаменитому польскому композитору и пианисту, сделанные в разные годы и разными музыкантами — Адольфом фон Гензельтом и Рудольфом Вильмерсом оказались на одном листке. Они попали в собрание известного коллекционера П. Л. Ваксея³⁵² (Рисунок 114).

³⁵¹ ОР РНБ. Ф. 190 (Глинка). № 251. Л. 1.

³⁵² ОР РНБ. Ф. 965. Оп. 1. № 2900. Л. 1.

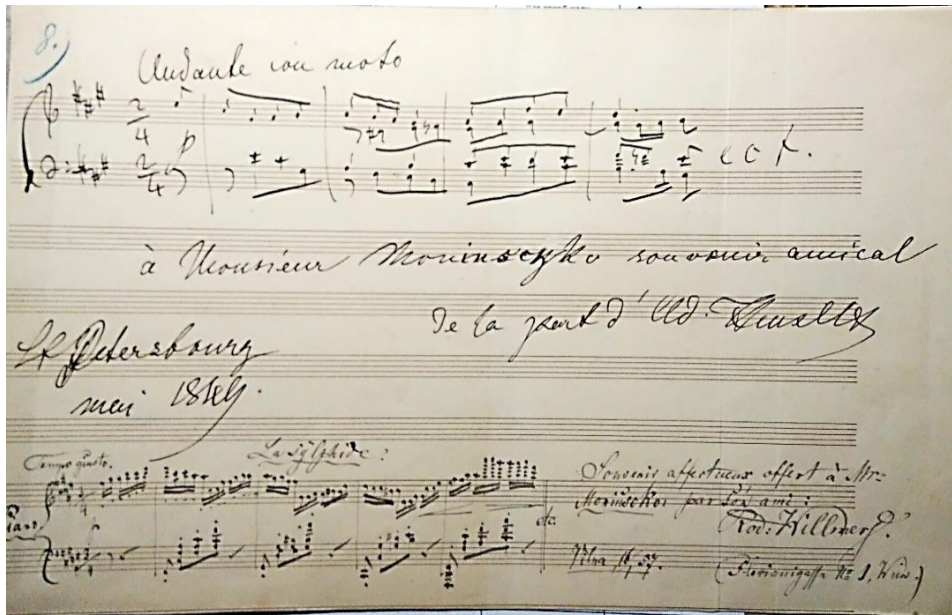


Рисунок 114. Гензельт А. Andante. Вильмерс Р. Этюд

До сих пор этот документ не привлекал внимания исследователей, только библиографов, составивших следующее его описание:

Собрание Платона Львовича Вакселя, иностранный отдел, шведский раздел II, № 29 (оп. 1. № 2900) Andante con moto (2/4, A-dur). Для фортепиано в 2 руки; отрывок, 4 такта. Май, 1849 года, Петербург. Автограф, запись на память с дарственной надписью С. Монюшко.

Это небольшой (28x10 см) плотный листок нотной бумаги желтоватого цвета. На обороте — следы клея, которым он был, очевидно, вклеен в блокнот, на расстоянии примерно 8 см от правого края листок загнут, вероятно, для того чтобы быть помещенным в конверт для пересылки. Сверху синим карандашом помещен номер 8), сделанный рукой Вакселя. На самом листке помещены две нотные рукописи: на первых двух строчках — отрывок из неизвестного произведения Гензельта для фортепиано, заканчивающийся латинской (неправильной записью) ест — видимо, вместо etc.

На следующих 4-х строчках — широким размашистым почерком Гензельта написано по-французски:

«а Monsieur Moniuschko souvenir amical de la part d' Ad. Henselt

St. Petersburg

Mai 1849» («господину Монюшко дружественные воспоминания со стороны Ад. Гензельта. Санкт-Петербург, Май 1849»)

На нижних двух строчках — другой автограф, фортепианного произведения (Этюда?) «La Sylphide», принадлежащего немецкому композитору Рудольфу Генриху Вильмерсу (Willmers), и датированного 16.01.1857 года. Место обозначено, как Вильна (Вильнюс). Подпись гласит: «Souvenir affectueux offert á Mrz Moniuscko par son ami: Rod. Willmers» («Памятное приношение господину Монюшко от его друга Рудольфа Вильмерса»).

Наконец, в правом нижнем углу, рядом с обозначением места и даты (Vilna, 16.01.57) стоит, вероятно, адрес самого композитора: Florianigasse, № 1, Willmers.

На обороте листа рукой Вакселя проставлены даты жизни Вильмерса (1821–1878) и отмечено, что он был берлинцем и учеником Гуммеля.

Почему эти два дарственных автографа, сделанные в разное время и в разных городах, оказались на одном листе? Что их объединяет? То, что оба композитора были учениками Гуммеля и пианистами? Осмелюсь сделать предположение: сам Монюшко, собиравший автографы в альбом, предложил Вильмерсу дописать автограф на оставшееся свободным на листке место, выбранное не случайно, а по признаку родства двух композиторов, представителей школы Гуммеля. Затем он вырвал листок из альбома и переслал его Вакселю.

Комментарий требуется и к месту, и к дате. Известно, что Станислав Монюшко посетил Санкт-Петербург с авторским концертом в 1849 году, очевидно, тогда же он и встречался с Гензельтом, возможно прося его о протекции. Из какого произведения Гензельт взял материал *Andante*? Это еще предстоит выяснить.

Но мелодия очень напоминает известную шумановскую пьесу из «Альбома для юношества» — «Воспоминания о 4.11.1847 г.» (Рисунок 115).

Nicht schnell und sehr gesangvoll zu spielen

Рисунок 115. Шуман Р. Воспоминание о 4 ноября 1847 г.

Неизвестное произведение с-moll³⁵³

Проблема атрибуции.

В фонде 817 (альбом Фитингофа-Шеля Б. А., л. 26–27) № 1 хранится, как указано в библиографическом описании, «неизвестное произведение Гензельта для фортепиано с-moll, не оконченное, без даты». Произведение удалось атрибутировать. Это — первая часть Этюда ор. 5 № 1. «Egoïca», так называемая Прелюдия, которая заканчивается половинным кадансом на доминанте (далее идет Вариация на Прелюдию, которая не приводится). Очевидно, для более скромных пианистических возможностей Фитингофа-Шеля было достаточно и Прелюдии. Учебный, рабочий характер этого эскиза подчеркивается тем, что после, на 2-й странице, Гензельт переходит с чернил на карандаш и на характерную скоропись: нотные знаки становятся крупнее, но остаются тщательно выписанные динамические и темповые указания.

³⁵³ ОР РНБ. Ф. 817 (Альбом Б. А. Фитингофа-Шеля). Л. 26–27.

Неизвестное произведение b-moll³⁵⁴

Проблема атрибуции.

В том же фонде на л. 30 — неизвестное произведение (6/8), b-moll, 1857 года, автограф с записью на память Б. А. Фитингофу-Шелю. Это отрывок, предположительно, из Экспромта ор. 34, записанный специально на память Фитингофу-Шелю, о чем говорит и подпись по-французски: «Souvenir amical Baron Boris Vitingoff de la part de Henselt. S. Petersburg, 1857». *Перевод*: «Дружеское напоминание барону Борису Фитингофу от Гензельта. С. Петербург, 1857» (Рисунок 116).

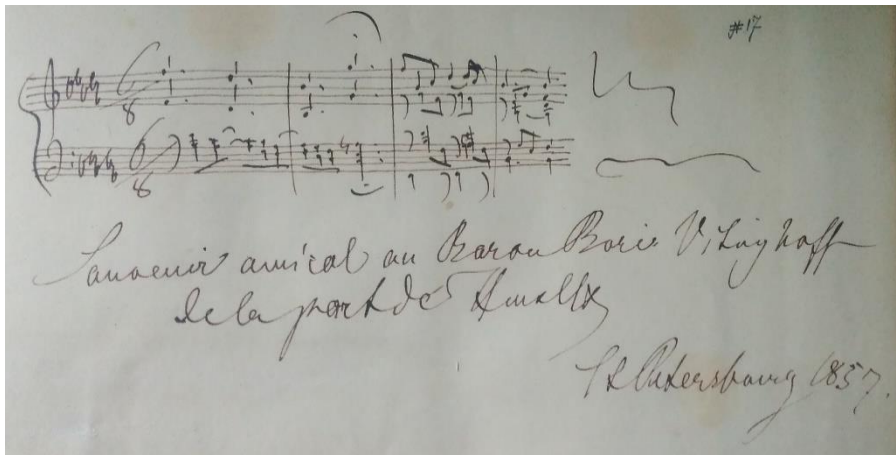


Рисунок 116. Гензельт А. Неизвестное произведение b-moll

Борис Александрович Фитингоф-Шель (1829–1901) — композитор, музыкальный критик, коллекционер, автор воспоминаний «Мировые знаменитости», учился у Гензельта частным образом в 1841–1847 гг. По его воспоминаниям, «Гензельт имел свой собственный подход к педагогике, который Петр Андреевич Плетнев³⁵⁵ описал одним емким словом — “ум”. Таково было время, когда в педагогике ценили больше ум, чем художественное впечатление»³⁵⁶.

³⁵⁴ ОР РНБ. Ф. 817 (Альбом Б. А. Фитингофа-Шеля). Л. 30.

³⁵⁵ П. А. Плетнев (1792–1862) — ректор и профессор Петербургского университета, друг Жуковского, Пушкина и Гоголя, издатель Пушкинского наследства. См.: Переписка П. А. Плетнева и Я. К. Грота. Письмо от 21 и 28 января 1848 г. С. 178, 181.

³⁵⁶ *Фитингоф-Шель Б. А. Мировые знаменитости: из воспоминаний барона Фитингофа-Шеля. С.-Петербург, 1899. С. 5.*

Вероятно, поначалу и сам Фитингоф, и Гензельт не находили взаимопонимания, о чем говорит характерный трагикомический эпизод из воспоминаний Фитингофа-Шеля: «Однажды, когда он играл мне свой этюд “Si oiseau j’étais a toi je volerais”, который я тогда разучивал, он так разозлился из-за того, что одна фраза у него не вышла чисто, что он швырнул ноты на пол и закричал: “Я свинская собака!”, и начал эту фразу повторять добрых полчаса, пока игра не удовлетворила его»³⁵⁷. В ОР РНБ хранится уникальный Альбом автографов, которые Фитингоф-Шель собирал всю жизнь. В этом альбоме огромное количество автографов великих музыкантов, писателей, артистов. Гензельт занимает в альбоме почетное центральное место, что и не удивительно, учитывая то уважение, которое Фитингоф-Шель испытывал к своему учителю.

Ноктюрн (Andante con moto 4/4, C-dur) для 3-х голосов

Проблему выбора жанра произведения можно усмотреть в следующем эскизе. Этот автограф³⁵⁸ содержит редкий для Гензельта пример хорového сочинения (Рисунок 117).

Описание: большой (17,5x12,5 см.) лист желтоватой нотной бумаги, на котором карандашом записано хорové произведение для сопрано, тенора и баса на неизвестный немецкий текст: «Beim Schülern wandern ferne» («Когда студенты далеко странствуют...»). Форма сочинения трехчастная репризная, структура АВА (в середине меняется размер и темп, реприза динамизирована и завершается на *ff*), по типу развития — полифоническое имитационное произведение (канон), жанр относится, скорее, не лирике (ноктюрн), а к гимну.

³⁵⁷ Там же. С. 6.

³⁵⁸ ОР РНБ. Ф. 177 (А. Л. Гензельт). № 9. Л. 1.

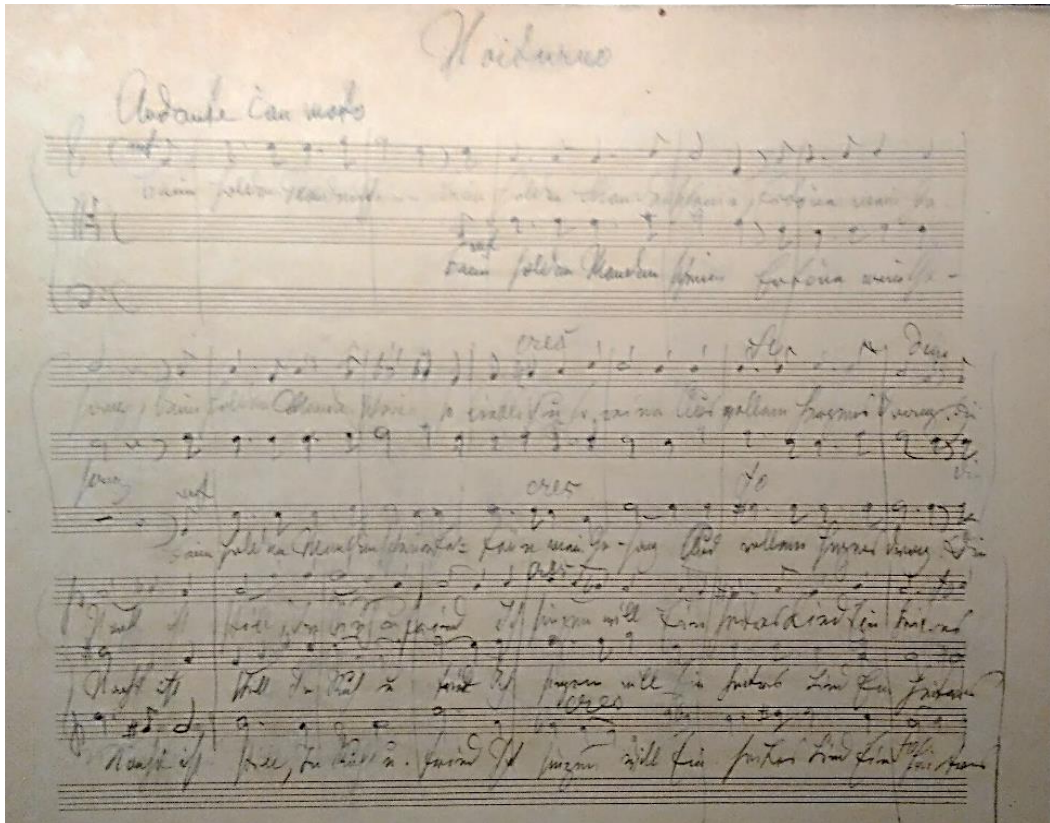


Рисунок 117. Гензельт А. Ноктюрн

Тщательно выписаны все знаки динамики и агогики, как всегда это сделано у Гензельта. Возможно, перед нами — гимн одного из учебных заведений, которые курировал Гензельт (Училища Правоведения?) или походная песня, песня странствий, так характерная для немецкой лирики. В любом случае рукопись можно датировать 1840-ми годами, когда Гензельт работал в Училище правоведения.

Гензельт. Полька³⁵⁹

Эскиз большого произведения? Двойное авторство?

Этот автограф атрибутирован так: 2/4, F-dur, на обороте — неизвестный набросок для фортепиано рукой П. Г. Ольденбургского (Рисунок 118).

³⁵⁹ ОР РНБ. Ф. 177 (А. Л. Гензельт). № 3. Л. 1.

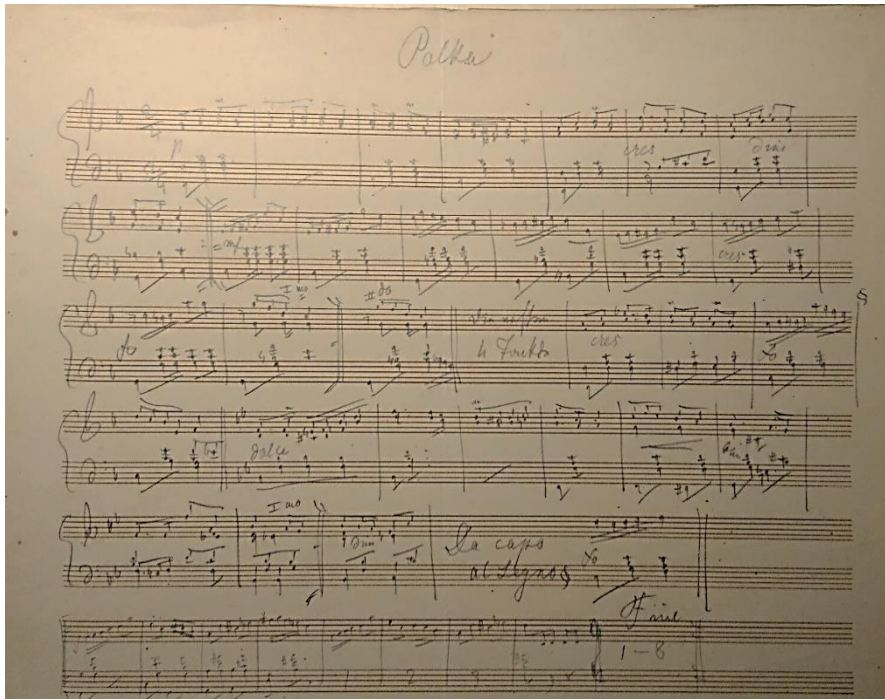


Рисунок 118. Гензельт А. Полька

На первом листе рукой Гензельта крупно написано название пьесы: Polka. Жанрово характерная пьеса написана типичной гензельтовской скорописью с сокращениями в аккомпанементе и при повторениях. Представляет собой сочетание трехчастную форму da capo с формой рондо: AA (16 тактов в F-dur) BB (16 тактов в C-dur) A1 (8 тактов в F-dur), каданс с отклонением в B-dur. / C (B-dur) // A B A2 (с завершением в F-dur // D 8 тактов (C-dur) // Последние 8 тактов не выписаны, но можно предположить, что это повторение восьми тактов A2. Прикладной характер этой миниатюры очевиден, она звучала, как можно себе представить, на придворных балах.

На обороте — рукой П. Г. Ольденбургского намечен набросок 8-тактовой мелодии в размере 12/8 с только обозначенным басом F-dur и 8-тактовым продолжением в As-dur, модулирующем в f-moll. Интересно, что он подписан, вероятно, самим принцем: «Автограф принца П. Г. Ольденбургского».

Возможно, мы имеем дело с наброском будущего сочинения, выполненного совместно Гензельтом и Принцем Ольденбургским.

Гензельт. Rhein Lied³⁶⁰

Набросок большого произведения.

Двойной нотный лист большого формата очень странно использован: первые три страницы пусты, и только на четвертой (оборот второго листа) — написано произведение. Запись сделана карандашом, почерк Гензельта здесь крупный и решительный. Рукопись характеризует парадоксальное сочетание эскизности (некоторые аккорды не прописаны до конца) и завершенности (после 10 такта стоит двойная черта, с завершающим росчерком, перечеркивающая акколаду). Очевидно, что Гензельт спешит записать то, что ему уже целиком ясно. Хотя в библиографическом описании обозначено, что это произведение написано для фортепиано, фактура этого 10-тактового эскиза с определенностью говорит о том, что перед нами — законченный набросок будущего хорового сочинения, уже сложившегося в слуховом воображении композитора. Начало только намечает контуры гармонии, но уже в 4 такте возникают 4-х, пяти- и даже шести-звучные аккорды, которые явно предполагают компактное хоровое звучание. О том же говорит и название — «Рейнская песня» (Рисунок 119).

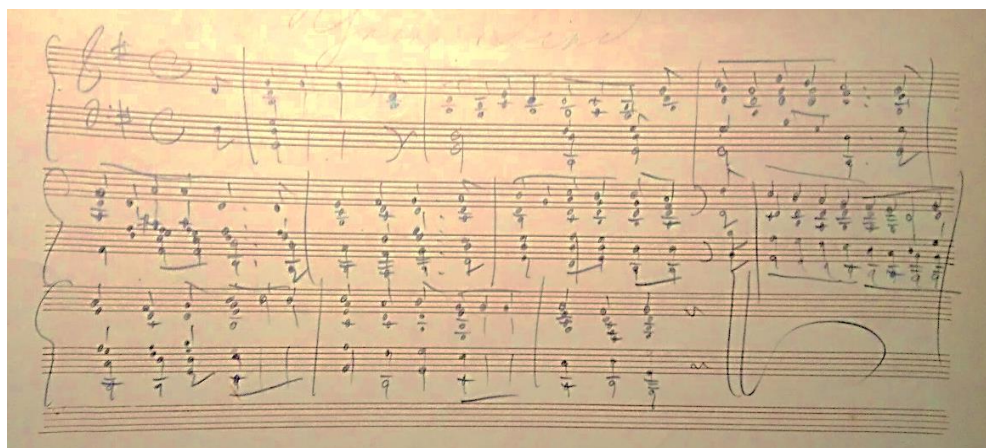


Рисунок 119. Гензельт А. Rhein Lied

³⁶⁰ ОР РНБ. Ф. 177 (А. Л. Гензельт). № 4. Л. 1–2.

ПРИЛОЖЕНИЕ 7

Гензельт и Андерсен: реальность сна³⁶¹

Это не сказка. Но сейчас начнется сказка.

Из действительности-то и вырастают

чудеснейшие сказки!³⁶²

Ханс-Кристиан Андерсен.

Бузинная матушка.

Первоначальное знакомство великого датского сказочника и знаменитого петербургского музыканта произошло в пригороде Дрездена, Максене, в июле 1856 года. Там, в доме майора Серре и его жены³⁶³, на праздновании дня рождения главы семьи, в присутствии большого числа гостей, Гензельт играл, после долгого перерыва, поражая всех своей виртуозностью и эмоциональной глубиной. Восхищенный его игрой, Андерсен написал об этом стихотворение и отослал его в имение Гензельта, Герсдорф³⁶⁴, между ними завязалась переписка. Затем, в августе 1857 года, по приглашению Гензельта, Андерсен прибыл в Герсдорф, где провел несколько дней. В полном восторге от замка, в котором располагалось имение Гензельта, Андерсен писал своей подруге Генриэтте Вульф: «Замок, с башнями и богато украшенными залами стоит на горе и окружен прекрасным парком, контрастирующим с бедной растительностью вокруг <...> Мой портрет и мои сочинения повсюду в замке, это удивительно, как я здесь знаменит!»³⁶⁵.

³⁶¹ См.: Скорбященская О. А. Андерсен и Гензельт. Реальность сна // Материалы конференции Датского института в СПб. (Санкт-Петербург, 7 ноября 2018 года). В печати.

³⁶² Андерсен Х. К. Сказки и истории. М., 1982. С. 394.

³⁶³ Серре Фридрих Антон (1789–1863) — майор, собиратель и ценитель искусства. Он женился на Фредерике Серре, урожденной Хаммердёрфер (1800–1872) в 1817 году и переехал в имение Максен (примерно в 20 км к югу от Дрездена). Имение Максен было культурным центром и местом встреч многих деятелей искусства.

³⁶⁴ Герсдорф — ныне Геральтов, городок, расположенный в 5 км от Вальдау (Выкроты), где Гензельт купил в 1852 году рыцарский замок за 30000 талеров.

³⁶⁵ Kindl Gebhardt. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 406.

В дневнике 28 июля 1857 года Андерсен записывает: «День рождения майора Серре. Я читал ему отрывки из романа («Импровизатор») и пару мелочей. Гензельт играл невероятно! Я написал ему стихотворение:

Aus den Zweigen flieht eine Vogelschar
 sie singt mit Herz und Zunge
 Wir nehmen jeden Herzschlag war
 der sie eingreifen Alten und Junge.
 Mein Dank ist so klein — ein armer Gesang
 Aber glaubst mir, auch er hat Herzenklang.

Перевод:

В ветвях резвится стая птиц
 В их пенье слышен сердца звук,
 Мы слышим каждый сердца стук
 — и старых, и молодых певиц.
 Моя благодарность так мала — бедная песня
 Но поверьте мне, у нее тоже есть сердечный звук»³⁶⁶.

Мотив птицы в ветвях дерева замечен здесь вновь, очевидно этот символ особо значим для Андерсена, но он же значим и для Гензельта, написавшего этюд «Птичка» — оп. 2 № 6.

Знакомство Гензельта и Андерсена укрепилось еще больше и привело к творческому сотрудничеству: по предложению майора Серре Гензельт сочинил музыку к комической пьесе Андерсена «Птичка на грушевом дереве» («Der Vögel im Birnbaum») для постановки в Дрезденском театре. К сожалению, пока ноты этой пьесы Гензельта найти не удалось. Андерсен посвятил Гензельту свою сказку «Сон», мрачную историю о суровом пасторе, его кроткой жене и божественном милосердии. Сюжет этой сказки, возможно, навеян семейной историей Гензельта и

³⁶⁶ *Kindl Gebhardt*. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 404. [Перевод мой. — О. С.] Стихотворение, очевидно, не слишком поднимается над уровнем средних «поздравительных» стихов, но в своей бесхитростности и наивности близко духу Этюда Гензельта.

его жены, Розали Фогль: в пасторе, пугающем паству грядущими адскими муками и проклинаящем грешников можно увидеть образ первого мужа Розали, врача Карла Фогля, а в его ласковой и веселой жене — портрет самой Розали. Надо подчеркнуть, что с Розали Гензельт познакомился еще до знакомства с самим Гензельтом, и их отношения были очень теплыми.

В том, что два великих романтика — поэт и музыкант — почувствовали душевное родство, нет ничего удивительного: в самом складе психики и взглядах на искусство у Гензельта и Андерсена было немало общего. Оба были, по сути «гадкими утятами», превратившимися в один момент в прекрасных лебедей. Оба родились в бедных семьях, упорно, с трудом пробивались к высотам славы, оба пользовались покровительством высоких особ с самых первых шагов и до зрелого возраста (Гензельт учился в Веймаре по стипендии баварского короля, Андерсен — учился в гимназии по стипендии датского короля, Гензельт стал придворным пианистом русской императорской семьи, Андерсен находился под покровительством семьи датского короля), оба отличались особой тонкой психической организацией, ранимостью и замкнутостью (Гарольд Шонберг, напомним, называл Гензельта «застенчивым»!³⁶⁷), которая удивительно сочеталась с порывистым стремлением к дружескому общению. У обоих квинтэссенция романтизма соединялась со своеобразной практичностью, умением бессознательно — или сознательно — находить себе влиятельных покровителей. К числу этих покровителей как раз и относилось семейство Серре.

Семья Фридриха и Фредерики Серре занимала видное положение в Саксонии, славилась своими культурными связями и гостеприимством, Гензельт бывал у них в доме в Максене, с 1835 года и считал их своими «приемными родителями». Андерсен был обласкан ими в 1855 году и даже посадил у них в саду «свое» деревцо. На празднование 67-летия майора Серре, 28 июля 1857 года приехал весь цвет немецкой музыкальной и литературной общественности. Среди 200 гостей были Клара Шуман, немецкий композитор Юлиус Шульхофф, пианист

³⁶⁷ Шонберг Г. Великие пианисты. С. 342.

Карл Крэген, другие знаменитые музыканты и поэты. В этот раз среди приглашенных, были, конечно, и старые друзья майора — Адольф фон Гензельт и Ганс Христиан Андерсен.

Начало знакомства было очень значительным: 27 июля Андерсен записывает в дневнике, что во время празднования он подошел к столу и прочел свою сказку «Das hässliche Entlein» («Гадкий утенок») под приветствия всех присутствующих и что Гензельт сердечно расцеловал его. Зная замкнутость и застенчивость музыканта, понимаешь, что это — жест символический, проявление не просто светской участливости, но огромной симпатии. Андерсен был, очевидно, смущен и растерян.

В этот же день поэт пишет своей подруге, Генриэтте Скавениус: «Дорогая госпожа! Гензельт, известный пианист, здесь и каждый день он играет невероятно замечательно для меня одного! Теперь меня приглашают в его имение в Силезии, но у меня есть странное желание пойти домой; в Зилькесборге меня также ожидают; но я посылаю отказ в оба места и немедленно спешу в Басны (место, где был расположен дом фрау Скавениус), где, как я знаю, меня тоже очень приветствуют! Спасибо за ваше сочувственное отношение ко мне, дорогая милостивая фрау!»³⁶⁸. Андерсен с восторгом слушает Гензельта, хотя, по его словам, сам он был «столь нервен и болен, что лежал на софе, в лихорадке и кашле, но гензельтовская музыка меня поддержала и вылечила»³⁶⁹. И вскоре это знакомство привело к творческому содружеству!

В августе Андерсен пишет своему другу Jonna Stampe³⁷⁰ из Glorup:

«У Серре в Максене мы вдвоем перевели «Silkesborg», «Die neue Barselstube» и «Птичку на грушевом дереве». Последняя была на дне рождения Серре поставлена «мирянами [любителями. — О. С.] и настоящими актерами». Музыка

³⁶⁸ *Kindl Gebhardt*. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 392.

³⁶⁹ Из письма Йонасу Колину // *Kindl Gebhardt*. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 394.

³⁷⁰ Йонас Стампе — директор королевского театра в Копенгагене, друг и покровитель Андерсена.

была, как я им предложил, аранжирована для фортепиано. Знаменитый Гензельт — это целый оркестр! Пьеса сама была заказана для представления театральным интендантом Дрезденского королевского театра и будет поставлена через несколько дней»³⁷¹. Так и неизвестно, что именно играл Гензельт для этой постановки. Но можно предположить, что он мог использовать свой знаменитый этюд ор. 2 № 6 «Птичка».

Андерсен пишет о «новом интересном знакомстве с Гензельтом, знаменитым пианистом, который сочиняет прелестные музыкальные пьесы» Бернарду Северину, графине Мими Холстен-Холстенборг («Около 8 дней я был в Максене с композитором и отличным пианистом Гензельтом, который каждый день безостановочно прекрасно играл»³⁷²).

Следующая встреча Андерсена с Гензельтом произошла через год в Дрездене (Максене), снова на дне рождения майора Серре.

В 1857 году Андерсен посещает Гензельта в Герсдорфе. Он уезжает туда после дня рождения майора Серре, 27.07, поздним вечером, и остается до 31 июля, после чего отправляется в Лондон, к своему другу Чарльзу Диккенсу. Во время своего пребывания в Герсдорфе он читает Гензельту свою «Русалочку», и находящийся в гостях пастор Роберт Маттеи в это время заканчивает свои наброски портрета Андерсена.

Во время этого визита, как пишет Андерсен, происходит странное событие, в котором перепутываются явь и сон. 29 июля Андерсен записывает в дневнике: «Я видел ужасный сон, спал беспокойно, от молнии до молнии. Сегодня утром Гензельт снова играл, почти час, мягко, как капли воды падали звуки, которые он бессознательно отрывал от звуковой почвы, чтобы они реяли в воздухе. Мы должны были отправиться на один визит, но я уговорил его перенести встречу.

³⁷¹ *Kindl Gebhard*. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 395.

³⁷² *Ibid.*

Гензельт был одет щеголем. Я выкроил ему ужасный воротник, он надел мой галстук, повязав его большим бантом; его Ольденбургский орден³⁷³ был продет в правую петлицу, рубашка оказалась столь длинной, что располагалась поверх брюк навыпуск; перчатки до локтя. Серре надел шотландскую шапку, я — тирольскую шляпу, у нас обоих были блузы, и в таком облачении мы поехали на лошадях, происходивших от арабской матери и степного отца, в деревню, к его шурина, священнику, уверенные, что мы одеты с высшей элегантностью.

Гензельт танцевал канкан и все бегал вокруг, в воротничке и галстук, бросая на себя взгляды в зеркало»³⁷⁴... Привиделась ли Андерсену эта гротескная сцена во сне или она была на самом деле? Если принять во внимание довольно солидный возраст и статус Гензельта, Серре и Андерсена (первому 45 лет, второму — 67, а третьему — 52 года; если они и могли одеться в карнавальные костюмы и скакать на лошадях, то вряд ли в реальности танцевали канкан), то, скорее всего, мы имеем дело с записью сна.

Но вот что последовало из этого, переплавившись в котле творческого воображения Андерсена: «Воротничок». Сказка, написанная Андерсеном в июле 1857 года, о воротничке щеголя. Напомню сюжет: Воротничок сватается неудачно по очереди к чулочной подвязке, горячему утюгу, ножницам, гребенке, пока не попадает на бумажную фабрику и становится тем самым листом, на котором напечатана эта история, — так он наказан за свое хвастовство. «Может быть, и нам придется, в конце концов, попасть в тряпье и стать белой бумагой, на которой напечатают нашу собственную историю, и вот пойдешь разносить по белу свету всю подноготную о самом себе!»³⁷⁵ — заключает Андерсен. Что это — сказка? — хочется спросить, как герой одной андерсеновской истории. Или — действительность творческого воображения, переплавляющего все, — сны, мечты, жизненные впечатления от встреч в реальность искусства?

³⁷³Очевидно, орден, пожалованный Гензельту его знатным учеником Принцем Петром Георгиевичем Ольденбургским.

³⁷⁴ *Kindl Gebhard*. Adolph von Henselt (1814–1889). Chronologie eines faszinierenden Lebens. S. 395.

³⁷⁵ *Андерсен Х.-К.* Сказки и истории. М., 1982. С. 432.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки

НИОР СПбГК — Научно-исследовательский отдел Библиотеки Санкт-Петербургской консерватории

КР РИИИ — кабинет рукописей Российского Института истории искусств

HASSM — Henselt Archiv Schwabachs Stadt Museum — Архив Гензельта в Городском музее Швабаха

MGG — Die Musik in Geschichte und Gegenwart